



HAL
open science

L'improvisation dramatique, étude clinique et psychanalytique d'ateliers théâtre en structures de soin

Béatrice Anne Sabine Vandeveldé Vandeveldé - Pouliquen

► To cite this version:

Béatrice Anne Sabine Vandeveldé Vandeveldé - Pouliquen. L'improvisation dramatique, étude clinique et psychanalytique d'ateliers théâtre en structures de soin. Psychologie. Université Rennes 2, 2016. Français. NNT : 2016REN20027 . tel-01374512

HAL Id: tel-01374512

<https://theses.hal.science/tel-01374512v1>

Submitted on 30 Sep 2016

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

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



THESE / RENNES 2

sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne

pour obtenir le titre de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2

Mention : Psychologie

Ecole doctorale Sciences humaines et sociales

Présentée par

Béatrice Vandavelde - Pouliquen

Préparée à l'Équipe d'Accueil 4050

UFR Sciences Humaines

Recherches en psychopathologie, nouveaux symptômes
et lien social

L'improvisation dramatique, étude clinique et psychanalytique d'ateliers théâtre en structures de soin

Thèse soutenue le
devant le jury composé de :

Laurent Ottavi

Professeur de Psychopathologie clinique, Rennes 2 / *président*

Marie - José Grihom

Professeur de Psychologie clinique et pathologique,
Université de Poitiers / *rapporteur*

Dominique Reniers

Professeur de Psychologie clinique et pathologique,
Université Catholique de Lille / *rapporteur*

Patrick Martin - Mattera

Directeur de thèse

UNIVERSITÉ RENNES 2

Ecole Doctorale - Sciences Humaines et Sociales

*Recherches en psychopathologie, nouveaux symptômes et lien
social - EA 4050*

L'improvisation dramatique

***étude clinique et psychanalytique d'ateliers théâtre en
structures de soin***

Thèse de Doctorat

Discipline : Psychologie

Présentée par Béatrice Vandavelde –
Pouliquen

Directeur de thèse : Patrick Martin - Mattera

Soutenue le 14 septembre 2016

Jury :

M. Laurent Ottavi, Professeur de Psychopathologie clinique, Rennes 2 (Président)

Mme Marie - José Grihom, Professeur de Psychologie clinique et pathologique,
Université de Poitiers (Rapporteur)

M. Dominique Reniers, Professeur de Psychologie clinique et pathologique,
Université Catholique de Lille (Rapporteur)

M. Patrick Martin - Mattera, Professeur de Psychopathologie,
Doyen de la Faculté SHS - Université Catholique de l'Ouest (Directeur de thèse)

*À Yanna,
tu m'as donné la force de persévérer et de rester fidèle à moi-même.*

À mes petits anges.

Je tiens à remercier tout particulièrement :

Mon directeur de recherches Patrick Martin-Mattera,
pour son grand respect, son écoute attentive et son
accompagnement sans faille,

Les membres du jury, Marie-José Grihom, Dominique
Reniers et Laurent Ottavi, pour l'intérêt porté à mon travail,

Ma famille pour son aide précieuse,

Et Erwan pour son soutien et sa patience.

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS 10

INTRODUCTION..... 18

PREMIERE PARTIE : THEATRE ENTRE FOLIE ET SOIN 27

CHAPITRE 1

ANTONIN ARTAUD, HOMME DE THEATRE, HOMME DE FOLIE 30

1-1-1. ANTOINE MARIE JOSEPH ARTAUD 31

1-1-2. VOYAGES À TRAVERS LA FOLIE 32

• Marseille 32

• Paris 33

• Mexique 34

• Retour à Paris 35

• L'Irlande 35

• Retour en France..... 36

1-1-3. LA FIN D'UNE VIE DE SOUFFRANCE 37

CHAPITRE 2

LA PRISE EN COMPTE DE L'IMPACT PSYCHIQUE DU THEATRE..... 39

1-2-1. DU SPECTATEUR AU COMEDIEN 40

• La catharsis 40

• Le théâtre indispensable à la société..... 41

1-2-2. THEATRE DE L'INTIME 46

• Le Théâtre de la Cruauté 46

• Le Living Theater 48

• Le Théâtre Laboratoire 49

CHAPITRE 3

LES THERAPIES PAR LE THEATRE 52

1-3-1. LE PSYCHODRAME 53

• Le psychodrame morenien..... 54

• Le psychodrame selon les Lemoine..... 57

• Le psychodrame selon D. Widlöcher 58

1-3-2. THEATRE ET ART THERAPIE	60
• Théâtre et art-thérapie.....	60
• Troupes thérapeutiques.....	61

CHAPITRE 4

L'IMPROVISATION DRAMATIQUE..... 65

1-4-1. LE CONCEPT D'IMPROVISATION DRAMATIQUE

• Définitions	66
• Espace ludique pour renouer avec le soin	69
• Comparaison avec les autres formes de thérapie par le théâtre	72

1-4-2. DESCRIPTION D'UNE SEANCE

• La relaxation initiale.....	79
• L'échauffement.....	89
• Le jeu.....	93
• Le temps d'échange post-improvisation.....	95
• La relaxation finale.....	96

1-4-3. ÉTUDES CLINIQUES

• Le CMPP	98
• L'IME	102
• Le SAS	106
• La maison de retraite	109

CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE

DEUXIEME PARTIE : UNE MISE EN ACTE PSYCHANALYTIQUE..... 114

CHAPITRE 1

IMPROVISATION DRAMATIQUE ET INCONSCIENT

2-1-1. IMPROVISATION DRAMATIQUE ET TRAVAIL DU REVE.....

• Les différents types d'improvisations.....	117
• Processus du rêve <i>versus</i> processus de l'improvisation dramatique.....	122
• L'improvisation dramatique comme expression de l'inconscient	131

2-1-2. INCONSCIENT ET REPETITION

• La répétition des rôles	134
• Théâtre et répétition.....	136

2-1-3. L'INCONSCIENT STRUCTURE COMME UN LANGAGE	144
• La grammaire de l'improvisation dramatique	144
• Le théâtre de la peste – métonymie et métaphore.....	148

CHAPITRE 2

LA PAROLE EN IMPROVISATION DRAMATIQUE 150

2-2-1. L'ASSOCIATION LIBRE : UNE OUVERTURE A L'EXPRESSION DE L'INTIME.....	151
• La liberté de jeu	151
• L'association libre en jeu.....	153
2-2-2. IMPROVISATION ET TEXTE	155
• Le travail de texte au théâtre.....	155
• Improvisation dramatique et texte	156
• Du discours de l'autre au discours de soi	158
2-2-3. LES ECHANGES POST IMPROVISATION : UNE INTRODUCTION DE LA PAROLE DE L'AUTRE.....	161
• L'intégration du discours.....	161
• Le schéma de l'analyse.....	164
• Discours de l'analyste.....	166

CHAPITRE 3

L'IMPROVISATION DRAMATIQUE, UN ACTE DE CREATION..... 171

2-3-1. IMPROVISATION DRAMATIQUE ET REPRESENTATION.....	172
• La représentation théâtrale.....	172
• L'effet de représentation en improvisation dramatique.....	173
• Le leurre dans le regard	174
2-3-2. FAIRE APPARAÎTRE CE QUI ÉTAIT CACHÉ	176
• « Je parle donc je crée »	176
• Le théâtre incandescent comme création dans le champ de l'Autre	177
• Le jeu d'improvisation comme accueil d'un signifiant maître	177
2-3-3. L'IMPROVISATION DRAMATIQUE ET LE TEMPS LOGIQUE	179
• La logique des temps de l'improvisation dramatique <i>versus</i> le temps logique de la psychanalyse	179
• L'instant de voir, le temps de comprendre et le moment de conclure	181
• L'approche du Sujet	181

CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE..... 184

TROISIEME PARTIE : UN NŒUD BORROMÉEN SINTHOMATIQUE 186

CHAPITRE 1

L'IMPROVISATION DRAMATIQUE ET LA TRIADE RSI 188

3-1-1. L'IMPROVISATION DRAMATIQUE, UN ESPACE IMAGINAIRE 189

- Le théâtre d'Artaud, au cœur de l'imaginaire..... 190
- L'Imaginaire, lieu des identifications..... 191
- L'improvisation dramatique, lieu de constitution d'une autre *Urbild* du Moi 199

3-1-2. L'IMPROVISATION DRAMATIQUE COMME FONCTION SYMBOLIQUE..... 205

- La place du tiers..... 205
- La dénégation 210
- Le théâtre d'Artaud et le refus du Symbolique..... 212

3-1-3. L'IMPROVISATION DRAMATIQUE, AU CŒUR DU RÉEL 217

- Le surgissement des pulsions 217
- La jouissance de la monstration..... 221
- Artaud : Le comédien *e(s)t* le personnage 223

CHAPITRE 2

LE NOUAGE BORROMEEN DE L'IMPROVISATION DRAMATIQUE 226

3-2-1. L'IMPROVISATION DRAMATIQUE : LIEU D'ARTICULATION DE L'IMAGINAIRE, DU SYMBOLIQUE ET DU RÉEL 227

- Le Réel, l'Imaginaire et le Symbolique en scène 227
- Réel, Imaginaire et Symbolique : instances indissociables 228
- Théâtre dramatique, incandescent et épique *versus* Réel, Imaginaire et Symbolique..... 229

3-2-2. LE SENS DU NOUAGE DU NŒUD..... 232

- RSI ou ISR..... 232
- Le choix RSI..... 233
- Le sens RSI..... 234

3-2-3. LE NŒUD BORROMÉEN DE L'IMPROVISATION DRAMATIQUE 237

- Définition des nœuds borroméens 237
- Le nœud borroméen de la création 239
- Le nœud borroméen de l'improvisation dramatique 241

CHAPITRE 3

L'IMPROVISATION DRAMATIQUE À L'ÉPREUVE DU SINTHOME	250
3-3-1. LE CONCEPT DE SINTHOME	251
• Du symptôme au Sinthome	251
• Le Sinthome et le nœud borroméen.....	253
• Sinthome <i>versus</i> sublimation.....	256
3-3-2. IMPROVISATION DRAMATIQUE, UNE FONCTION DE SUPPLÉANCE	260
• Sinthome et suppléance	260
• Suppléance à l'Imaginaire	263
• Suppléance au Symbolique.....	270
• Suppléance au Réel.....	275
3-3-3. FONCTION SINTHOMATIQUE DU NŒUD DE L'IMPROVISATION DRAMATIQUE.....	282
• Effet de Sinthome, n'est pas Sinthome.....	282
• Limites de l'effet de Sinthome	283
• L'improvisation dramatique, une <i>sinthomation</i>	287
CONCLUSION DE LA TROISIEME PARTIE.....	291
<u>CONCLUSION.....</u>	<u>293</u>
<u>POSTFACE.....</u>	<u>301</u>
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	<u>304</u>



Antonin Artaud, *Le Théâtre de la cruauté*, mars 1946

Mine graphite et craie de couleur grasse sur papier 62,5 x 47,5 cm

Legs de Paule Thévenin, 1994. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Image de Philippe Migeat - Centre Pompidou¹

¹ www.centrepompidou.fr

Avant-propos

« ... ; et voici qu'a lieu devant nous une bataille de symboles, rués les uns contre les autres dans un impossible piétinement ; ... »

A. Artaud²

Préambule

Une musique douce berce la pièce plongée dans la pénombre.

Ils sont allongés au sol, sur le dos, les yeux fermés, les bras le long du corps. Ces deux garçons arrivés tout excités et presque "à cran" au CMPP, sont désormais calmes et détendus.

Une sérénité a envahi la pièce.

La musique s'éteint doucement.

Une voix murmure : « Maintenant, vous allez vous retourner calmement sur le côté, puis tout doucement vous lever. ».

Chacun s'exécute en silence.

Une fois debout, la lumière éclaire la salle et une musique dynamique se fait entendre. La voix invite chacun à bouger toutes les parties du corps une à une, en cadence avec la musique : d'abord un

²ARTAUD A., (1933), « Le théâtre et la peste », in *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964, p. 40

pied, puis l'autre, le genou, puis l'autre, jusqu'aux épaules, pour finir par le cou.

« On enroule ensuite son corps en descendant tout doucement, jambes tendues, les mains touchent le sol. Voilà ! Et on remonte tout doucement, on déroule le dos, le cou, tête bien droite. Super ! Encore une fois... Parfait ! »

« Bien on saute partout, on bouge les bras, les jambes... excellent ! »

La musique se termine.

« Bien maintenant, que le corps est bien réveillé, sur la prochaine musique, vous allez marcher à travers la pièce, en bougeant votre corps dans tous les sens... Les bras, les jambes, tout bouge ! Quand la musique s'arrête : statue ! »

Une musique dynamique et enjouée inonde la pièce.

Soudain c'est le silence. Les deux jeunes garçons ne bougent plus un cil.

La musique repart, ils repartent.

Arrêt de nouveau, puis musique, puis silence, et musique...

Arrêt encore. Les deux jeunes se sont statufiés dans des positions vraiment étranges.

La voix leur dit : « Bien, maintenant, toujours sans bouger, à quoi, à qui, vous fait penser votre position ? Quel personnage pourrait se tenir comme ça ? »

« Je vais remettre la musique et là vous marcherez avec la démarche que vous inspire votre position, et lorsque vous aurez trouvé un personnage, vous viendrez vous assoir sur le bord de la scène. »

Les deux garçons s'exécutent toujours très concentrés.

« Maintenant, vous allez passer sur scène, chacun votre tour, pour nous présenter votre personnage. Qui veut commencer ?

- Moi ! dit Corentin,

- Très bien, tu vas dans les coulisses. Comme d'habitude, lorsque tu es prêt, tu entres sur scène, tu fais le tour, dans la démarche du personnage, puis une action, et ensuite la parole, et au signal, tu sors ».

La lumière de la salle est éteinte et des projecteurs illuminent la scène,

« Prêt ? Quand tu veux... »

Corentin, entre sur scène, mais il n'est déjà plus Corentin. D'ordinaire légèrement courbé, tête rentrée dans les épaules, là, il se tient droit et raide. Il avance avec une démarche saccadée, jambes raide un bras fendant l'air à intervalle régulier, l'autre tendu le long du corps...

Il s'arrête au centre de la scène, face au public.

Son bras tendu à l'extrême se lève très haut et retombe d'un coup : « SchlacK ! »

Le mouvement recommence, « SchlacK ! »

Puis une troisième fois, « SchlacK ! »

Avec une voix machiavélique il s'exclame : « Allez, Au suivant ! SchlacK ! »

« Au suivant ! SchlacK ! », « Au suivant ! SchlacK ! », « Au suivant ! SchlacK ! », « Au suivant ! SchlacK ! »

Le mouvement s'arrête, il regarde le public : « Ah ! C'était une bonne journée ! ». Et il repart toujours avec sa démarche saccadée, un regard et un sourire sadique, avant de disparaître dans les coulisses.

Sous les applaudissements, Corentin revient sur le plateau, et salue le public, avant de s'asseoir sur le devant de la scène.

« - Bien, alors Corentin, tu nous racontes l'histoire de ce personnage ?

- Bah, c'est un bourreau, il accroche les gens au piquet avant de leur trancher la tête. Il aiguisé sa hache.

- Ah oui ? Et qui sont ces gens ?

- Bah, juste des gens... ».

Il se lève, vient s'asseoir dans le groupe et dit à son compagnon de jeu : « Allez, c'est à ton tour ! ».

Argument

Les improvisations théâtrales peuvent surprendre, tant les spectateurs que les comédiens eux-mêmes, par leur force et leur contenu parfois déconcertants. Ce surgissement inattendu d'une voix de l'inconscient en fait un art vivant. C'est donc tout naturellement que le théâtre dès son origine, est lié à la *purgation des âmes*³. Comme le souligne si bien D. Sibony « *dans chaque cas, chaque pièce, il y va de questions simples et terribles qui travaillent dans notre vie* »⁴.

Depuis toujours, je me suis intéressée au théâtre comme art libérateur, révélateur, transformateur de soi-même. Je me suis alors dirigée vers des études de psychologie... Je voulais « aider les gens avec le théâtre ». Aujourd'hui psychologue clinicienne, je mesure bien qu'il ne suffit pas d'enseigner le théâtre pour aider les gens. Au contraire, le théâtre peut nuire à la personne qui le pratique, s'il est mal utilisé ou pire perverti par la personne qui mène le jeu. Lors d'un colloque sur la perversion⁵, j'ai ainsi illustré les dérives possibles des ateliers théâtre si l'on ne respecte pas le cadre du jeu. Je témoignais d'une de mes interventions en tant que stagiaire, où je fis l'amère – mais ô combien formatrice – expérience que le théâtre n'est pas thérapeutique en soi. Il est primordial de savoir le manier avec justesse et bienveillance. Aussi, je concluais ma présentation en précisant que le théâtre peut être thérapeutique si, et seulement si, le cadre est pensé pour être adapté à la pathologie et au patient, et surtout si, et seulement si, ce cadre est respecté.

³ ARISTOTE, *Poétique*, Paris, le livre de poche, 1990, 216p.

⁴ SIBONY D., *Avec Shakespeare, éclats et passions en douze pièces*, Paris, Seuil, 2003, p. 8

⁵ Lors de la présentation « Réflexion sur les jeux pervers au théâtre dans un groupe de médiation thérapeutique » lors du colloque international *Incidences (inter)subjectives de la perversion*, les 26-27-28 mai 2014 à l'Université Catholique de l'Ouest (Angers, France).

Et pourtant, les ateliers ou groupes à médiation théâtre jouissent d'une aura extrêmement positive. C'est comme si les mots *théâtre* et *thérapie* étaient devenus synonymes. Or, comme tout art, ce n'est qu'à condition de respecter la personne qui le pratique dans sa globalité et sa singularité que le théâtre peut avoir des effets bénéfiques, voir thérapeutiques.

Cette prise de conscience m'a conduite à envisager l'art dramatique avec plus de recul et surtout avec un regard psychanalytique. Ma propre expérience m'a menée à m'intéresser à une forme particulière du théâtre avec mes patients : l'improvisation théâtrale. En effet, durant mes études, j'ai évidemment orienté mes stages vers la pratique du théâtre et de ses variantes auprès de différentes populations. Une fois mon diplôme obtenu, j'avais la conviction que c'était ce que je nommais *improvisation dramatique* qui serait pour moi un outil privilégié dans ma pratique professionnelle. Mais plusieurs questions restaient à explorer. Pourquoi cette évidence ? Comment en faire un outil thérapeutique bienveillant ? Et même si j'ai observé qu'avec les psychotiques les improvisations sont particulièrement intéressantes, n'est-il pas risqué de pratiquer le théâtre avec ce type de pathologie ?

Les réponses à mes questions se trouveraient certainement dans une réflexion plus approfondie sur ma pratique. C'est ainsi que je me suis engagée dans un travail doctoral, la rédaction d'une thèse sur le sujet devant aussi contribuer à éclairer ma pratique.

J'ai rapidement réalisé que mes différentes expériences de travail et mes recherches étaient susceptibles d'intéresser la communauté scientifique.

D'abord parce qu'il s'agit d'une étude sur une pratique originale et inédite, avec une analyse psychanalytique. En effet, s'il existe des écrits sur l'expérience du théâtre ou du psychodrame avec production de spectacle y compris avec des patients psychotiques, ces ouvrages ne reflètent pas mon expérience même si quelques-uns s'en approchent. De plus, leur nature plus ou moins psychanalytique ne répondait pas à mes questionnements, bien que certains m'aient mis sur la voie. Il m'a donc semblé pertinent de laisser une trace sur mon cheminement et surtout sur la rencontre entre clinique et psychanalyse.

Ensuite, mon expérience de la pratique du théâtre via l'improvisation dramatique m'a montré qu'elle permet d'avoir un autre regard sur les patients. Au sein d'une équipe pluridisciplinaire, cet autre regard porté a un impact essentiel dans l'accompagnement thérapeutique des patients⁶. J'ai donc souhaité rédiger une thèse et des articles à l'adresse de

⁶ Comme je le développe dans un article en 2014

mes pairs, mais aussi des soignants et des travailleurs sociaux et éducatifs qui, lorsqu'on intervient en institution, font partie intégrante de l'accompagnement thérapeutique global des patients.

Les patients...

Ils sont au cœur de ma pratique et par conséquent au cœur de mes recherches. La plupart des patients auprès desquels je suis intervenue, qu'ils soient enfants, adolescents ou adultes, présentaient des traits psychotiques si ce n'est des psychoses avérées. J'ai observé que la pratique de l'improvisation dramatique agit directement sur leur mode de relation à l'autre. C'est comme si, grâce au jeu, les psychotiques renouaient avec le lien social. D'ailleurs le soin psychique avec les psychotiques n'est-il pas à envisager en ce sens ? Il est impossible de les "guérir" de leur psychose, mais il est tout à fait concevable de les accompagner à retrouver une vie sociale.

Forte de ce constat, j'ai naturellement trouvé ma place pour réaliser mes recherches doctorales auprès de l'équipe d'accueil 4050 de l'université de Haute Bretagne Rennes 2, au sein de son laboratoire *Recherches en psychopathologie, nouveaux symptômes et lien social*, et auprès de sa composante angevine, *Recherches en Clinique psychanalytique, processus psychiques, et esthétique*.

Le lecteur l'aura compris : cette thèse de recherche en psychopathologie s'appuie sur ma clinique, et plus précisément sur ma pratique spécifique de l'improvisation dramatique au regard de la psychanalyse. L'objet de ma recherche est de tenter de comprendre comment manier cette pratique singulière avec justesse et bienveillance et en quoi elle peut être thérapeutique.

Avant d'aller plus avant, je tiens ici à apporter une précision qui a toute son importance et sur laquelle j'aurai l'occasion de revenir : mes observations cliniques m'ont conduit à constater que l'improvisation a des effets thérapeutiques surtout si le but premier n'est pas de faire de la thérapie. C'est donc dans cette perspective que je m'engage dans mes ateliers théâtre : jouer pour prendre soin et non soigner en jouant.

VANDEVELDE B., « L'espace scénique : lieu de constitution d'une nouvelle image du Moi chez deux adolescents déficients intellectuels » in *PIPER*, 2014, n° 5, <http://fiuc.org/>

Introduction

« ... car il ne peut y avoir théâtre qu'à partir du moment où commence réellement l'impossible et où la poésie qui se passe sur la scène alimente et surchauffe les symboles réalisés. »

A. Artaud⁷

Dans une contribution au thème *La psychanalyse saisie par l'art*, J. Florence met en avant le lien indéniable entre psychanalyse et théâtre. Son article intitulé *Scène pour la psychanalyse. Ce que l'analyse doit au théâtre*⁸ résume de façon limpide ses recherches. À partir d'une étude approfondie du vocable psychanalytique mis en perspective avec les théories de références dans le monde de l'art dramatique, il affirme que la psychanalyse aurait une double dette envers l'art théâtral. D'abord, il met en évidence une dette de langage, en explicitant que la psychanalyse reprend les termes du théâtre comme métaphores pour représenter la vie psychique, et plus particulièrement l'inconscient. Ensuite, il précise qu'au-delà de cette dette de langage, il y aurait aussi une dette de langue, dans le sens où la psychanalyse aurait trouvé sa forme et sa sémantique surtout dans la langue de Shakespeare.

L'auteure J. Mc Dougall, par sa façon très singulière de "parler théâtre" sans s'intéresser réellement à la question de l'art dramatique, cultive elle-aussi les métaphores théâtrales dans son approche de la psychanalyse. Notamment avec *Théâtres*

⁷ ARTAUD A., (1933), « Le théâtre et la peste », op. cit., p. 40

⁸ FLORENCE J., « Scènes pour la psychanalyse. Ce que l'analyse doit au théâtre », in *Cliniques méditerranéennes*, 2009/2, n°80, p. 201-217

*du Je*⁹ – un si simple mais si efficace jeu de mots – elle souligne que la psychanalyse est une scène où se jouent les scénarios du sujet. Elle évoque le *Théâtre de l'interdit* et le *Théâtre de l'impossible*, faisant respectivement référence à *Œdipe* et *Narcisse*. Ainsi, ses métaphores éclairent avec justesse les concepts fondamentaux de la psychanalyse freudienne. Dans son deuxième essai *Théâtres du corps : Le psychosoma en analyse*¹⁰, elle illustre comment des personnes dont les capacités d'élaboration sont affectées ou inhibées du fait de pathologies, notamment la psychose, expriment leur inconscient non plus sur la "scène" de la psychanalyse, mais sur celle du corps. Ainsi, elle précise que c'est justement avec la lecture analytique que le clinicien peut entendre l'inconscient qui s'exprime à travers ce qu'elle nomme les *Théâtres du corps*.

Ces travaux exemplaires ont beaucoup inspiré cette recherche, confirmant notamment l'intuition première d'une interaction étroite entre théâtre et psychologie. Pourtant, la présente thèse ne s'inscrit pas exactement dans ce courant particulier du rapprochement du théâtre et de la psychanalyse, bien qu'elle ne soit pas non plus à contre-courant. Si nous considérons ce rapprochement du théâtre et de la psychanalyse comme un courant particulier, il s'agirait de l'entendre au sens du "matelotage", l'art de travailler les cordes et les nœuds marins, le courant étant l'extrémité du bout à partir duquel l'on tisse un nœud. En effet, notre recherche n'est autre qu'un tissage d'un *autre nœud* entre les théories du théâtre et de la psychanalyse. Au-delà des métaphores théâtrales qui permettent de mieux appréhender la psychanalyse, notre pratique clinique offre un vrai théâtre aux patients pour aller à la rencontre de leur inconscient via la mise en scène de leur corps.

Pour notre étude, il ne s'agit pas d'aborder notre pratique d'orientation psychanalytique à la lumière du théâtre, mais à l'inverse d'aborder une pratique particulière du théâtre, l'improvisation dramatique, à la lumière de la psychanalyse. De fait, par la présente thèse, nous témoignons du *théâtre saisi par la psychanalyse*. Assurément, c'est la psychanalyse qui vient éclairer nos recherches sur nos ateliers théâtre. Comme le lecteur le découvrira au fil de notre texte, nous aurions fort bien pu

⁹ Mc DOUGALL J., (1982), *Théâtres du Je*, Paris, Gallimard, 2004, 368 p.

¹⁰Mc DOUGALL J., (1989), *Théâtres du corps : Le psychosoma en analyse*, Paris, Gallimard, 2003, 314p.

intituler notre thèse « Scènes pour l'inconscient. Ce que l'improvisation dramatique doit à la psychanalyse », en miroir au texte de J. Florence cité plus haut. Toutefois, bien que comme lui, ceux sont à la fois les psychanalystes et les hommes de théâtre qui nous ont guidés, nous avons choisi dès le titre de notre recherche de poser l'accent sur sa valeur foncièrement clinique, plus que son aspect théorique.

En effet, notre travail a été élaboré dans la logique que préconise D. Reniers et J. Guillèn : « *le psychologue clinicien, en acte, se doit d'être engagé au nom d'une mise au travail concernant avant tout le rapport au savoir.* »¹¹. Praticienne avant tout, la rédaction de la présente thèse a été engagée non pas pour détenir un savoir absolu sur le théâtre thérapeutique, mais au contraire pour explorer comment le "savoir" psychanalytique peut venir éclairer notre pratique. Loin des certitudes préétablies, se laisser surprendre par ses observations cliniques permet de maintenir une dynamique, un mouvement dans ses connaissances théoriques. De plus, comprendre et analyser l'ébranlement de ses croyances amène à mieux être à l'écoute du patient lui-même et à adapter sa pratique à ses besoins et à sa personnalité.

Cette recherche sur la dimension thérapeutique du théâtre à partir de la clinique rejoint celles de S. Minet ou P. Attigui¹² qui ont présenté leur propre expérience de théâtre thérapeutique.

S. Minet apporte l'expérience de la *théâtrothérapie* comme illustration de cette adage « la vie est un théâtre » qui inspire tant les psychanalystes qui traitent de la vie psychique, la vie interne, de leurs analysants. Dans son ouvrage *Du divan à la scène*, il rend compte de son expérience de thérapie par le théâtre avec des hommes incarcérés dans un établissement pénitencier. Il travaille notamment avec les techniques d'improvisation dans l'objectif de création d'un spectacle. Il illustre en quoi l'expérience de la scène mobilise le prisonnier dans son rapport à la loi. Au-delà de cette expérience singulière, il précise que « *le théâtre thérapeutique est une voie d'accès à l'exploration de l'inconscient, à l'expression de la souffrance, l'expérience*

¹¹ RENIERS D., GUILLÈN J., « *Le Réel du concept dans la formation du psychologue clinicien aujourd'hui* », in PIPER, 2014, n° 5, <http://fiuc.org/>, p.13

¹² MINET S., *Du divan à la scène : "Dans quelle pièce je joue?"*, Sprimont, Mardaga, 2006, 186 p.
ATTIGUI P., *De l'illusion théâtral à l'espace thérapeutique, jeu transfert et psychose*, Paris, Denoël, 1993, 221p.

de la relation, et incite à devenir ce que nous sommes, c'est-à-dire, soi, rien que soi, mais tout soi, en étant un autre, le temps d'une scène »¹³.

P. Attigui quant à elle s'intéresse plus spécifiquement à l'expérience du théâtre auprès des psychotiques. À travers la présentation d'une troupe de théâtre constituée de patients et de soignants d'un hôpital psychiatrique, elle illustre, comment le théâtre favorise la désaliénation du sujet : en s'aliénant au personnage, le psychotique se retrouverait lui-même, le théâtre lui permettant d'appivoiser sa folie. Intervenant aussi auprès d'une population aux prises avec la psychose, nous aurons l'occasion de revenir plus spécifiquement sur son expérience.

S'appuyant sur ces apports théorico-pratiques, la présente thèse apporte un nouvel exemple illustrant les vertus thérapeutiques d'une forme particulière de théâtre, l'improvisation, en expliquant ce choix thérapeutique. Mais cette thèse cherche surtout, à partir de matériel clinique, à répondre à un paradoxe. En effet, alors que folie et théâtre se ressemblent – devenir un autre, incarner une autre personnalité, procéder à un dédoublement de personnalité pourrait-on dire, n'est-il pas un acte schizophrène ? – le théâtre viendrait pourtant "guérir" la folie ?

Pour alimenter la réflexion sur le lien entre théâtre et folie, un "acteur fou", théoricien sur le théâtre, s'impose dans nos réflexions comme un incontournable : A. Artaud. Son expérience et ses écrits sur l'art dramatique donnent des indications pertinentes aux thérapeutes soucieux d'offrir aux patients, qu'ils soient psychotiques ou non, un lieu d'expression à travers la scène théâtrale. C'est en tant qu'essayiste sur le sixième art qu'il s'est illustré et qu'il a laissé une trace irremplaçable. Aujourd'hui encore, il provoque l'ambivalence, fascine et dérange à la fois, car sa folie et ses images extrêmes amènent à appréhender l'impalpable. Au travers de ses allégories sur le théâtre, A. Artaud a révélé comment cet art peut être thérapeutique tout en rappelant qu'il fraye avec la folie. Il a mis en lumière les paradoxes du théâtre. Il a réuni ses écrits sur le théâtre de 1932 à 1935 dans un ouvrage qui fait encore référence aujourd'hui : *Le Théâtre et son double*¹⁴. Selon S. Malausséna, ce texte, le plus lu d'A. Artaud, a eu une influence certaine sur le théâtre contemporain. Dans l'analyse d'une lettre d'A. Artaud à R. Queneau il précise également qu'« Antonin Artaud attachait une particulière

¹³ MINET S., op. cit., p.19

¹⁴ ARTAUD A., (1935), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, 251p

attention à cette œuvre qui lui avait permis de mieux montrer et développer ses idées, sur les procédés à l'usage des metteurs en scène et des acteurs. »¹⁵.

Les expériences rapportées par les cliniciens sus-cités apportent un début de réponse au paradoxe d'un art aux vertus thérapeutiques alors qu'il fraye lui-même avec la folie : les mécanismes psychiques mis en jeu au théâtre favoriseraient un certain retour à la réalité. Mais, comment s'assurer que cet art vivant, qui permet de contacter l'inconscient dans son expression brute, ne fera pas basculer dans la folie ? Comme nous l'avons évoqué en préambule, ayant fait l'expérience que le jeu peut "déraper", nous souhaitons aussi approfondir les risques de dérives ou autres dangers des médiations artistiques.

Dans l'ouvrage au titre évocateur *Art et thérapie : liaison dangereuse ?*¹⁶, J. Florence expose les risques de pratique d'un *art psychopathologique* plutôt que psychothérapeutique. Loin de renier les pratiques de l'art-thérapie en général et du théâtre en particulier, il apporte une étude critique sur leurs utilisations en en décortiquant les "ratés". Ainsi, il évoque les « *dangers réels dont doit être averti tout thérapeute qui fait passer un projet de modifier l'état du sujet en souffrance par la médiation* »¹⁷. Il insiste sur le « *défi éthique à savoir celui de respecter ce qui est dit, exprimé, montré, agit, d'accueillir sans nécessairement y coller un savoir préfabriqué [...] mais aussi de respecter ce qui est tu, implicite, sous-entendu, impossible à dire, inutile à dire – l'intime, le secret, l'intraduisible.* »¹⁸. Cet essai, rappelle avec force et justesse qu'il ne s'agit pas de faire de l'art pour faire de la thérapie. Nous en retenons l'importance d'être vigilant à l'ajustement du positionnement entre art et thérapie, et surtout de rester à l'écoute du patient.

Notre propre expérience nous a montré à quel point la question du désir du patient ou du thérapeute est primordiale lors de la création d'un groupe de théâtre dans un dispositif de soins. Pour reprendre l'exemple du glissement pervers de l'atelier théâtre cité plus tôt, nous pourrions nommer cette aventure, « deux thérapeutes en quête

¹⁵ MALAUSSENA, S. « Une lettre d'Antonin Artaud à Raymond Queneau », in *Psychanalyse*, 2012, n°23, p. 122

¹⁶ FLORENCE J., *Art et thérapie : liaison dangereuse ?*, Bruxelles, Presse Universitaire de Saint-Louis, 1997, 159 p.

¹⁷ Ibid., p. 145

¹⁸ Ibid., p. 146

d'acteurs » en clin d'œil à la pièce de L. Pirandello *Six personnages en quête d'auteur*¹⁹. Dans cette comédie dramatique basée sur la technique de la mise en abyme, L. Pirandello met en scène six personnages qui interrompent une répétition. Ils se disent abandonnés par leur auteur et recherchent un lieu où ils pourront revivre leurs drames intérieurs. Dans une position première d'accueil, le directeur du théâtre, devient finalement le maître de leurs souffrances et de leurs folies et joue dangereusement avec réalité, illusion et fiction. Dans la même logique, l'atelier théâtre auquel nous avons participé en tant que stagiaire était issu du désir d'une psychologue trouvant que le théâtre était une formidable médiation thérapeutique, bien que ne connaissant pas la pratique du théâtre. À aucun moment l'atelier n'avait été pensé comme une réponse aux besoins de soins des adolescents. Aussi, l'atelier oscilla-t-il entre illusion, jeu, et réalité, dans une confusion contra-thérapeutique, où le meneur de jeu tentait en vain de récupérer un pouvoir illégitime. De cette expérience, nous augurons que le positionnement du meneur de jeu est essentiel dans l'animation d'ateliers théâtre, particulièrement dans un contexte de soin.

L'éclairage des auteurs sus-cités permet d'affirmer que l'improvisation dramatique *peut être* thérapeutique à condition d'être bien maniée. Notre recherche s'attache donc plus particulièrement à mieux comprendre pourquoi et à identifier dans quelles conditions l'improvisation dramatique peut être thérapeutique. Les objectifs sont de mieux cerner à quels patients ces ateliers peuvent être proposés et d'en mesurer les bénéfices et/ou les risques potentiels, et ce afin de rester dans une dimension de soin plutôt que d'exacerber les pathologies. Nous posons alors notre problématique de recherche dans cette perspective :

Quels mécanismes psychiques sont mis en jeu lors des ateliers d'improvisation dramatique et quels effets ont-ils sur le psychisme ?

Pour tenter de répondre à cette question indubitablement clinique, nous orientons nos recherches selon deux hypothèses :

D'abord, nous présumons que l'improvisation dramatique serait une mise en acte psychanalytique. En effet, nous avons souligné les liens entre théâtre et

¹⁹ PIRANDELLO L., (1921), *Six personnages en quête d'auteur*, Paris, Flammarion, 2014, 146p.

psychanalyse. En miroir aux psychanalystes qui définissent la psychanalyse comme un "théâtre de l'âme", une "scène de l'inconscient", nous proposons d'étudier l'improvisation dramatique comme une forme dynamique de la psychanalyse.

Ensuite, nos observations cliniques nous conduisent à constater qu'à l'instar du bègue qui ne l'est plus sur une scène de théâtre, nous n'observons plus de signes de psychose chez le psychotique qui incarne un personnage. Or si nous nous intéressons à l'analyse lacanienne, le concept de sinthome serait ce qui viendrait "guérir" la psychose, ou du moins, ce qui permettrait au psychotique de tenir dans une réalité commune. Aussi, pour notre seconde hypothèse nous augurons que l'improvisation dramatique aurait un effet de Sinthome qui favoriserait un retour à un certain équilibre psychique.

L'élaboration de la présente thèse est ainsi justifiée par la mise au travail de ces questions clinico-théoriques.

Dans une première partie nous nous intéressons à la dichotomie du théâtre. En mettant en perspective la folie d'A. Artaud et l'histoire du théâtre dans sa dimension "purifiante", nous expliquons comment et pourquoi nous avons fait le choix d'une pratique spécifique du théâtre au sein d'ateliers ludiques dans un cadre de soin. Après avoir présenté la biographie d'A. Artaud, nous revenons sur la prise en compte de l'impact psychique du théâtre sur le spectateur, mais aussi et surtout sur le comédien. Nous présentons différentes formes de thérapies qui ont pour médiation l'art dramatique sous différentes formes, tel le psychodrame ou le courant de l'art-thérapie. Nous précisons ainsi notre définition de l'improvisation dramatique puis, afin de la rendre plus concrète, nous décrivons une séance type et exposons les différents cas cliniques sur lesquels s'appuie notre étude.

Dans la seconde partie, nous nous attachons à explorer notre première hypothèse. En soulignant, la place prépondérante de l'inconscient et de la parole, nous envisageons l'improvisation dramatique comme un acte de création. Ainsi, nous examinons la mise en jeu de l'inconscient sur l'espace scénique. Nous élaborons un parallèle entre le travail du rêve et celui de l'improvisation dramatique puis, entre la question de la répétition inconsciente et celle de la répétition théâtrale. Nous étudions ensuite l'impact de l'inconscient structuré comme un langage sur la structure même de l'improvisation dramatique. Ce travail nous conduit à observer les effets de la parole. Nous soulignons l'indispensable règle de l'association libre, ce qui nous amène à

explorer le jeu de texte et analyser l'importance des temps d'échanges post-improvisation. Enfin, nous considérons la nature foncièrement créatrice de l'improvisation dramatique. En soulignant la fonction de représentation, nous remarquons qu'elle fait apparaître ce qui était caché selon la dynamique du temps logique.

Dans la troisième et dernière partie, nous explorons notre seconde hypothèse. En mettant en lumière que l'improvisation dramatique lie les trois grandes instances lacaniennes, nous illustrons comment elle les articule selon le nœud borroméen dans un effet *sinthomatoire*. Nous détaillons en quoi l'improvisation dramatique, activité foncièrement ancrée dans le Réel, convoque l'Imaginaire pour introduire le Symbolique. Nous illustrons alors comment la scène offre un lieu où s'articule ces trois instances, en tentant d'en déterminer un sens, pour enfin présenter le nœud borroméen de l'improvisation dramatique. Pour finir, nous présentons comment l'improvisation dramatique peut, lorsque le nœud borroméen ne tient plus, venir renouer le Réel, l'Imaginaire et le Symbolique via le jeu. Toutefois, nous observons qu'il est impossible de définir l'improvisation dramatique comme un *Sinthome*, et préférons mettre en lumière son processus dynamique : la *sinthomation*.

Première Partie :

Théâtre entre folie et soin

« Une vraie pièce de théâtre bouscule le repos des sens, libère l'inconscient comprimé, pousse à une sorte de révolte virtuelle [...], impose aux collectivités rassemblées une attitude héroïque et facile. »

A. Artaud²⁰

Le théâtre est né à l'époque de la Grèce antique. A l'origine il s'agit du *Theatron* ou *θέατρον*, qui vient de *θεάομαι* : regarder, contempler²¹. Le terme désigne l'hémicycle destiné aux spectateurs : « Construction à ciel ouvert, à l'origine en bois, puis en pierre, comprenant une scène, des gradins en forme d'hémicycle généralement adossés à une colline, et ouvrant sur un paysage de mer ou de montagnes »²². On retrouve le double sens du mot théâtre dès l'époque romaine, en latin classique : il s'agit du *theatrum* qui signifie « lieu de représentations » mais aussi « les spectateurs, le public » ; le sens figuré est également utilisé pour parler d'un « lieu où se produit quelque chose d'important »²³.

Aujourd'hui deux sens sont communément acceptés pour le terme de théâtre : le sens premier, « édifice conçu pour la présentation de certains spectacles », et le second, « art dont le but est de produire des représentations (régies par certaines conventions) devant un public, de donner à voir, à entendre une suite d'événements, d'actions, par le biais d'acteurs qui se déplacent sur la scène et qui utilisent ou peuvent utiliser le discours, l'expression corporelle, la musique »²⁴. Notons que le synonyme de théâtre couramment admis pour ce deuxième sens est

²⁰ ARTAUD A., « Le théâtre et la peste », op. cit., p.40

²¹ <http://www.cnrtl.fr/théâtre>

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

*art dramatique*²⁵. Ce terme *dramatique* que nous retrouvons dans le domaine de la psychologie et de la thérapie, aiguise notre curiosité.

Aussi, notre première partie s'intéresse à ce deuxième sens du mot théâtre et ses liens avec le soin psychique.

Dans le premier chapitre, nous présentons la biographie d'A. Artaud qui bien que reconnu comme "fou", nous inspire dans l'approche thérapeutique du théâtre. Dans le second chapitre, nous découvrons l'évolution de la reconnaissance de l'intérêt du théâtre pour la société et comment la focale entre l'intérêt pour le spectateur ou le comédien s'est déplacée. Dans le troisième chapitre, nous abordons les différents courants thérapeutiques utilisant le théâtre qui ont directement orienté notre pratique. Ce qui nous conduit à présenter dans le quatrième chapitre notre propre pratique du théâtre dans les structures de soin.

²⁵ Ibid.

Chapitre 1

Antonin Artaud, homme de théâtre, homme de folie

Le diagnostic de psychose n'est plus à questionner pour A. Artaud, et pourtant ses apports sur le théâtre sont incontournables dans la dimension thérapeutique de l'art dramatique, comme nous l'illustrons tout au long de nos recherches. Il nous semble donc important ici de proposer une biographie²⁶ de cet artiste, afin de mieux cerner le personnage et de mieux comprendre son rapport à l'art dramatique.

²⁶ De nombreux auteurs présentent des biographies d'A. Artaud. Pour retenir ici les éléments qui semblent indispensables à la compréhension du personnage, nous nous sommes entre autres référés aux travaux de C. Allier, R. de Portzamparc, E. Grossman et aux témoignages de P. Thévenin.

ALLIER C., « Avatars du nom propre dans la trajectoire d'Antonin Artaud », in *Essaim*, 16, Paris, Erès, 2006, p. 7-53

De PORTZAMPARC R., « La filiation impossible chez Antonin Artaud » in *Bulletin*, 69, Ecole Freudienne - Document intérieur, p. 27-34

De PORTZAMPARC R., *La folie d'Artaud*, Paris, L'Harmattan, 2011, 180 p.

GROSSMAN E., *Artaud un insurgé du corps*, Paris, Gallimard, 2006, 128p.

THEVENIN, P., *Antonin Artaud, Ce désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, 1993, 283 p.

1-1-1. Antoine Marie Joseph Artaud

Tel est le nom d'A. Artaud figurant sur son état civil : « *République française, ville de Marseille. L'an mil huit cent quatre-vingt-seize et le quatre septembre à huit heures est né à Marseille un enfant de sexe masculin qui a reçu les prénoms de Antoine Marie Joseph, fils de Antoine Roi Artaud et de Euphrasie Marie Lucie Nalpas son épouse.* »²⁷.

Nous n'analyserons pas ici les raisons qui ont poussé Artaud à se faire appeler Antonin plutôt qu'Antoine. Toutefois nous pouvons préciser que pour P. Thévenin, il s'agit d'une exigence vitale de porter un autre nom que celui du père, mais aussi de ses trois arrières grands-pères qui se prénommaient tous Antoine. « *Le petit Antoine qui choisira de se prénommer Antonin peut-être pour se distinguer de tous les Antoine qui encombrent son ascendance* »²⁸.

C. Allier va plus loin en analysant ce changement comme la nécessité « *d'affermir une identité toujours menacée* »²⁹. Selon son analyse il s'agirait d'une reconstruction dans l'après-coup. Elle argumente en précisant que le prénom *Antonin* en échappant à ce qu'elle nomme la métamorphose délirante, « *constitue quasiment un invariant* »³⁰. Plus loin elle insiste sur le fait que « *le prénom est donc un pôle fixe, sans avatar, un bouclier relativement efficace contre la prise de la jouissance de l'Autre* »³¹. Toutefois, il est important de souligner que la problématique de son nom sera omniprésente tant dans ses écrits que dans ses délires, si toutefois il est possible de les dissocier.

Revenons à l'histoire d'A. Artaud.

²⁷ ALLIER C., « Avatars du nom propre dans la trajectoire d'Antonin Artaud », op. cit., p.12

²⁸ THEVENIN, P., *Antonin Artaud, Ce désespéré qui vous parle*, op. cit., p.14

²⁹ ALLIER C., « Avatars du nom propre dans la trajectoire d'Antonin Artaud », op. cit. p16

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.

1-1-2. Voyages à travers la folie

Il né le 4 septembre 1896 à Marseille et meurt le 4 mars 1948 à Ivry-sur-Seine à l'âge de 52 ans. Sa vie peut être décomposée en six phases qui correspondent à ses lieux d'habitation : D'abord Marseille où il a passé son enfance, ensuite Paris où il s'est rapproché du monde du théâtre, puis le Mexique qui exacerbe la folie, de nouveau Paris pour un passage rapide avant le départ pour l'Irlande où le délire se déchaîne, le retour forcé en France pour être interné en psychiatrie d'abord à Paris puis à Rodez, et enfin de nouveau Paris pour y finir sa vie.

- **Marseille**

A. Artaud est donc né à Marseille. Ses grands-mères, Catherine Artaud et Mariette Nalpas, toutes deux originaires de Smyrne (actuelle Izmir) en Turquie, sont sœurs. Les parents d'Antonin sont donc cousins germains. Son père Antoine Artaud, dirige une compagnie de commerce maritime reliant le Proche-Orient au sud de la France, compagnie qui appartient à sa famille depuis 150 ans. Sa mère, Euphrasie Nalpas, est issue d'une famille d'origine grecque. C'est elle qui donna à Antonin son goût pour la littérature et le théâtre.

Malgré une vie banale « *de petit bourgeois choyé* »³², A. Artaud connaît une enfance triste et difficile marquée par la mort, les pertes de repère et la souffrance. En effet, il est l'aîné d'une fratrie de neufs enfants. Seuls trois survivront, et chaque décès d'enfant sera suivi par un déménagement. À 8 ans, il fut particulièrement marqué par la mort de sa jeune sœur Germaine alors âgée de 8 mois. Lui-même réchappe à la mort au moins à deux reprises. À 5 ans il survit à une méningite, « *dont il serait sorti « miraculeusement », d'après la famille qui voit là l'origine de ces troubles futurs* »³³ et à 10 ans il manque de se noyer. À l'adolescence, il souffre de troubles nerveux qui le conduiront à prendre pendant de longues années des traitements lourds à base d'arsenic et de mercure, entre autres, pour atténuer une « *douleur incessante* »³⁴.

C'est en 1914, quelques mois avant son baccalauréat que ses parents observent un changement marquant. Il se renferme et écrit de nombreux textes qu'il détruit ensuite. Il devient très pieux et veut devenir prêtre. Le premier diagnostic psychiatrique est alors posé par le Dr.

³² ARTAUD A., *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 5

³³ De PORTZAMPARC R., « La filiation impossible chez Antonin Artaud » op. cit., p. 28

³⁴ GASSIOT A., RAFFAINTIN F., (2010), « Antonin Artaud, L'homme et sa douleur, entretien avec son médecin Gaston Ferdière », in *Itinéraires psychopathologiques*, Colloque du 12/02/2010. Paris : Fondation Singer-Polignac.

Récupéré le 18/02/2014 de http://www.dailymotion.com/video/xc8yqf_antonin-artaud-andre-gassiot-et-fre_news

Grasset de Montpellier : Antonin souffrirait de neurasthénie. C'est le début des séjours en cliniques où seront posés différents diagnostics qui entraîneront des traitements plus ou moins lourds. Cette période marque surtout l'entrée dans un état psychique fragile envahi par les pensées et tergiversations qui le rongeront toute sa vie.

Ainsi, en 1945, il écrit qu'il n'a rien étudié mais tout vécu : « *C'est ce que je me suis dit en 1918 devant le désastre de mon moi, car si la guerre était finie pour tout le monde elle n'était pas finie pour moi, et la question qui se posait pour moi était d'être et de ne pas être, et non pas de savoir ce que c'est que l'être, mais de savoir ce que j'étais, moi* »³⁵.

- **Paris**

A. Artaud arrive à Paris en 1920, et quitte la Capitale en 1936 pour se rendre au Mexique.

À Paris, il côtoie activement le monde du théâtre. À la fois, comédien et écrivain, il s'intéresse également au cinéma. Il échange avec J. Rivière et au travers de ses lettres lui explique notamment que son écriture est une lutte contre la pensée qui l'abandonne, le néant qui l'envahit³⁶.

Il est reconnu comme étant un acteur engagé mais n'arrive pas à se faire un nom car il ne parvient pas à suivre les directives des metteurs en scène. Selon R. de Portzamparc, C. Dullin ne comprend pas toujours le jeu d'A. Artaud. Ayant une relation ambiguë à l'autorité, il lui était très difficile de garder une position d'élève et il rejetait ainsi toute transmission : « *Artaud admirait Dullin et tenait absolument à participer à ses cours. Mais des désaccords vont entraîner la rupture.* »³⁷. En tant que comédien, A. Artaud n'arrive pas à trouver sa place auprès de ses pairs. Il est décrit comme « *distant, froid, méprisant ou loufoque, incapable de s'insérer dans un groupe* »³⁸. Son jeu est même moqué par certains, car sur scène il joue souvent avec une « *gestuelle étrange et désarticulée qui donne l'impression d'un pantin qui vient maladroitement à la vie par des cris et des grimaces grotesques* »³⁹.

En 1924, son père décède des suites d'un cancer de la prostate. Il rentre alors à Marseille durant un mois et revient avec sa mère à Paris où cette dernière s'installe. La mort de son père marque un tournant important dans sa vie mais aussi dans son délire, comme nous le verrons

³⁵ ARTAUD A., *Œuvre*, Édition d'Evelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2004, p. 996

³⁶ Rivière publie la correspondance dans la NRF que l'on retrouve aujourd'hui dans les *Œuvres*, op. cit.

³⁷ De PORTZAMPARC R., *La folie d'Artaud*, op. cit., p 24

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid. p. 25

par la suite. C'est également la période où il s'engage dans le mouvement surréaliste auprès d'A. Breton. Mais A. Artaud n'arrive pas à s'enraciner dans un quelconque groupe et s'en va de nouveau vers de nouvelles recherches intellectuelles.

À partir de 1931, il crée une nouvelle conception théâtrale, inspirée du théâtre balinais et chinois. Le corps a une place centrale : le cri, le geste recréent les conditions primitives antérieures au langage. « *Ce nouveau théâtre doit être pour Artaud un ressourcement métaphysique, une régénération initiatique, un retour à l'anarchie originelle. Cette quête est bien sûr sa propre recherche et se montre impraticable sur la scène ou du moins ne le satisfait pas* »⁴⁰. Il poursuit ses recherches et écrit en 1932 deux manifestes sur ce qu'il nomme le *théâtre de la cruauté*. C'est le début des écrits qui marquent encore le monde du théâtre et que l'on retrouve dans *Le théâtre et son double* qu'il finit d'écrire en 1935.

Cette année marque également un grand échec pour A. Artaud. *Les Cenci*⁴¹, drame écrit, joué et mis en scène par A. Artaud lui-même, marque la conclusion de ses réflexions sur le théâtre. La pièce n'obtient pas l'accueil escompté, et l'on peut même dire qu'il s'agit d'un véritable échec vécu par lui de plein fouet. Il s'isole de plus en plus et décide subitement de partir au Mexique.

- **Mexique**

Le but de son voyage est d'aller à la rencontre d'une tribu encore relativement préservée de la colonisation. Auprès des *Tarahumaras* il participe à un rite traditionnel au cours duquel il est initié au *Peyotl* dans un but de "guérison". Mais au contraire de la guérison attendue, cela aurait provoqué, selon R. de Portzamparc, la nécessité d'un appel à une symbolique délirante⁴².

C. Allier quant à elle, voit dans la période mexicaine, « *la fin du théâtre au sens ordinaire de représentation symbolique (avec l'écart obligé du représenté et de la chose) et le début d'un théâtre qui n'en est plus un* »⁴³.

⁴⁰ Ibid. p. 29

⁴¹ ARTAUD A., (1935), *Les Cenci*, Paris, Gallimard, 2011, 180 p.

⁴² De PORTZAMPARC R., « La filiation impossible chez Antonin Artaud », op. cit., p. 29

⁴³ ALLIER C., « Avatars du nom propre dans la trajectoire d'Antonin Artaud », op. cit., p. 20

- **Retour à Paris**

Après son voyage au Mexique A. Artaud rentre à Paris. Il a très peu d'argent et vit chez sa mère. Il présente une grande exaltation qui inquiète ses amis, et fait même échouer un vague projet de mariage avec Cécile Schramme.

En 1935, avant son départ pour le Mexique, A. Artaud a rencontré Cécile Schramme et l'a demandée en mariage à son retour⁴⁴. Il s'exprime à son sujet en écrivant qu'elle lui apporte « *le salut pour l'éternité* »⁴⁵. En mai 1937, il se rend dans sa future belle-famille à Bruxelles à l'occasion d'une conférence. Cette conférence fait scandale, mais aucune trace écrite n'a été retrouvé à ce sujet. Selon certains auteurs A. Artaud aurait commencé la conférence en déclarant : « *Comme j'ai perdu mes notes, je vais vous parler des effets de la masturbation sur les Pères Jésuites* »⁴⁶. Les propos d'A. Faure lorsqu'elle explique qu'à son retour de Bruxelles, A. Artaud lui « *avait raconté en riant qu'il s'était amusé à faire de la pédérastie le sujet de sa conférence et qu'il avait ainsi réussi à faire fuir une bonne partie de l'assistance, absolument scandalisée* »⁴⁷ confirment cette hypothèse.

Quoi qu'il en soit, peu de temps après, les fiançailles sont brutalement rompues. Les circonstances de cette rupture restent floues. Est-ce A. Artaud qui les rompt ? Ou bien Cécile ? Ou encore le père de cette dernière suite au scandale de la conférence ? Les auteurs s'accordent tous à dire qu'il est d'une certaine façon responsable de la rupture de ses fiançailles par son attitude provocante, ou devrait-on dire plus justement, pathologique.

Suite à ce nouvel échec cuisant, et se sentant incompris par ses amis, il quitte la France pour l'Irlande dans un délire mystique.

- **L'Irlande**

Avec une canne à nœuds trouvée chez un ami, il part en Irlande le 14 août 1937 pour un pèlerinage mystique. Il se vit alors comme un prophète qui doit révéler le message divin et qui a pour mission de restituer aux irlandais la canne à treize nœuds de St Patrick, leur Saint Patron. Son comportement exalté et violent l'amène à être arrêté et renvoyé en France, le 29 septembre de la même année, où s'ensuit un délire sur sa propre identité.

⁴⁴ GROSSMAN E., *Artaud un insurgé du corps*, op. cit., p. 103

⁴⁵ ARTAUD A., *Œuvres complètes*, tome VII, Paris, Galimard, 1983, p. 176

⁴⁶ Ibid. p. 439

⁴⁷ Ibid.

- **Retour en France**

À son arrivée en France, il est interné directement au service des aliénés de l'hôpital du Havre où il a débarqué. En avril 1938, il retourne à Paris à Sainte Anne, où il croise la route de J. Lacan, à l'époque jeune psychiatre. À partir de février 1939, il est interné à Ville-Evrard.

Quatre ans plus tard, il est transféré à l'asile de Rodez en février 1943, grâce à l'intervention de sa mère. Là-bas, il est soigné par le Dr. G. Ferdière grâce à qui il renouera avec une *écriture salvatrice* pour reprendre les propos de C. Allier. Elle précise que « *L'écriture participe de sa reconstruction et de la mise à distance du délire* »⁴⁸.

⁴⁸ ALLIER C., « Avatars du nom propre dans la trajectoire d'Antonin Artaud », op. cit., p41

1-1-3. La fin d'une vie de souffrance

Il sort le 26 mai 1946 et retourne en région parisienne. E. Grossman, nous apporte des informations précises sur la fin de sa vie. Il est entouré par des amis, notamment le poète J. Prevel, qui s'inquiètent tous de son état de fatigue et de maladie. En février 1948, à l'hôpital de la Salpêtrière, est posé le diagnostic d'un cancer du rectum inopérable, mais sa mort serait due à une surdose accidentelle de chloral⁴⁹. Le 4 mars 1948, il est retrouvé mort au pied de son lit.

Il est enterré civilement au cimetière d'Ivry le 8 mars. Ses restes seront ensuite transférés au cimetière St Pierre à Marseille en avril 1975.

A. Artaud laisse derrière lui une Œuvre aussi riche que variée.

Après un grand nombre de rôles de théâtre, il devint metteur en scène. Puis, il associa le cinéma à sa pratique de l'art dramatique et joua dans une vingtaine de film.

Depuis sa jeunesse, A. Artaud a également peint et dessiné, mais c'est durant les dernières années de sa vie qu'il s'exprima le plus par cet art. Aujourd'hui, les cent seize dessins et portraits retrouvés sont rassemblés dans un livre d'Art⁵⁰, et une partie est consultable en ligne au centre national d'art et de culture Georges-Pompidou⁵¹.

Toutefois, l'œuvre principale d'A. Artaud réside dans ses écrits : essais, poèmes, pièces de théâtre, romans et récits, sont tous rassemblés et associés à son abondante correspondance, ses mémoires et autobiographies dans les 26 tomes de ses *Œuvres Complètes*⁵².

Son Œuvre entière est marquée par la souffrance et la folie, mais n'en est pas moins remarquable. Aujourd'hui A. Artaud est reconnu comme poète, romancier, acteur, dessinateur et théoricien du théâtre français.

⁴⁹ GROSSMAN E., *Artaud un insurgé du corps*, op. cit., p. 93

⁵⁰ DERRIDA, Jacques. THÉVENIN, Paule. *Antonin Artaud, dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, 272 p.

⁵¹ <https://www.centrepompidou.fr>

⁵² ARTAUD, Antonin. *Œuvre complètes*, Paris, Gallimard, 1976.

La présentation de la biographie d'A. Artaud dans ce premier chapitre, nous permet d'envisager ses apports sur le théâtre selon deux perspectives que nous aurons l'occasion de développer tout au long de la présente thèse. Nous illustrerons comment à travers sa vision du théâtre, A. Artaud nous montre le chemin à suivre pour passer de la pathologie au *pathos*. Toutefois, nous soulignerons qu'il convient de considérer la trajectoire d'A. Artaud comme un passage pour rester dans un processus thérapeutique, et non comme une fin en soi.

Dans cette perspective, observons maintenant la prise en compte de l'impact du théâtre sur le psychisme depuis Aristote jusqu'à nos jours.

Chapitre 2

La prise en compte de l'impact psychique du théâtre

A partir d'ouvrages reprenant l'histoire du théâtre selon différents points de vue – historique, cathartique et didactique – le présent chapitre offre une présentation originale de l'évolution du théâtre dans la prise en compte de ses effets psychiques. Dans un premier temps nous présentons l'évolution de la place du comédien au théâtre. D'abord pensé pour le spectateur, l'intérêt de la pratique du théâtre pour le comédien lui-même grandit au fil des siècles. Dans un second temps, nous nous arrêtons sur ces nouvelles formes de théâtre où le comédien est central, et le public "choisi".

1-2-1. Du spectateur au comédien

Si l'on s'intéresse aux écrits théoriques sur l'art dramatique, nous remarquons une évolution surprenante dans la description des bienfaits du théâtre. Si depuis son origine il est reconnu pour son intérêt social puisqu'il ferait évoluer le spectateur, l'avènement de la psychanalyse marque un tournant essentiel quant à la dimension du théâtre. En effet, la prise en compte plus marquée de l'individu amène les théoriciens à s'intéresser à la dimension psychologique du comédien lui-même et des effets du jeu dramatique sur sa personne. Cette évolution nous intéresse particulièrement puisqu'elle est essentielle dans notre façon très personnelle d'utiliser le théâtre dans notre pratique psychologique.

Aussi, revenons d'abord sur le concept de catharsis, pour ensuite présenter la reconnaissance de l'impact du théâtre dans la société.

- **La catharsis**

Malgré les différents points de vue sur le théâtre et ses formes dérivées, nous pouvons retrouver une notion qui fait consensus : la catharsis. En effet, dès son origine, le théâtre est reconnu pour ses vertus thérapeutiques, ou plutôt son effet purificateur pour la société comme l'aborde Aristote au sujet de la tragédie dans sa *poétique*⁵³. Par la suite, différentes techniques s'inspireront directement du théâtre pour être considérées et reconnues comme des outils thérapeutiques, tel le psychodrame, en prenant également en considération cette notion de catharsis.

D. Barrucand dans son ouvrage de 1970, s'intéresse aux vertus thérapeutiques du théâtre : « *Nous pensons, de fait, que l'essence même du théâtre est dans les possibilités de guérison qu'il apporte, à l'individu* »⁵⁴. Il précise plus loin le lien entre la notion de guérison et l'effet cathartique de l'art dramatique : « *Le théâtre, donc, sous toutes sortes d'aspects, est lié aux autres procédés cathartiques et a pouvoir de guérir.* »⁵⁵. En s'intéressant ainsi à la notion de catharsis au théâtre, il développe les différentes approches de l'art dramatique et les effets non seulement sur le spectateur mais sur le comédien.

⁵³ ARISTOTE, *Poétique*, Paris, le livre de poche, 1990, 216p

⁵⁴ BARRUCAND D., *La catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychothérapie de groupe*, Paris, EPI, 1970, p. 33

⁵⁵ Ibid.

Il souligne que le terme catharsis, qui vient du grec *κάθαρσις* signifiant *purification*⁵⁶, est composé d'une préposition *cata* qui signifie « *en vue de* », et du verbe *airo* qui peut signifier « *enlever, lever, élever* » ou « *exalter* » ou « *encore mettre hors de soi* »⁵⁷. Il en donne ensuite une définition complète : « *catharsis a en premier lieu le sens médical de purgation (élimination des humeurs peccantes), puis le sens moral de soulagement de l'âme par la purification, et enfin le sens religieux de l'action obtenue aux cérémonies de purification et d'initiation* »⁵⁸.

C'est Aristote qui développe le concept de catharsis tel qu'il nous intéresse. Pour lui, le devenir de l'âme est particulièrement important, et c'est par cet angle qu'il donne une nouvelle dimension au concept de Catharsis d'abord dans ses *politiques*⁵⁹ puis dans sa *poétique*⁶⁰. En effet, comme nous le rappelle D. Barrucand⁶¹, le philosophe utilise très tôt le concept de catharsis, mais plus dans le sens physiologique du terme, l'élimination à proprement parler. Il ne donne qu'une dimension d'abstraction lorsqu'il évoque la musique dans *les politiques*. Il précise ensuite sa conception d'une catharsis au sens moral au sujet de la tragédie dans *poétique*. Son postulat consiste à dire que les représentations dramatiques auraient une fonction purifiante de l'âme des spectateurs. Dans ce sens, la catharsis désigne l'épuration des passions. Aristote défend l'idée qu'en assistant à une pièce de théâtre, le spectateur se libérerait de ses pulsions, angoisses et fantasmes en les vivant par procuration à travers les héros. Il définit par exemple la tragédie comme « *une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen de la narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions* »⁶².

- **Le théâtre indispensable à la société**

À l'origine le théâtre est donc envisagé comme un bienfait pour la société. En purgeant l'âme des spectateurs, n'y a-t-il pas une volonté de les rendre meilleurs ? Nous présentons ici deux formes de théâtre qui, si elles semblent entrer en opposition, suivent le même but, celui d'influencer positivement la société : le théâtre dramatique et le théâtre épique.

⁵⁶ <http://www.cnrtl.fr/catharsis>

⁵⁷ BARRUCAND D., *La catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychothérapie de groupe*, op. cit., p. 15-16

⁵⁸ Ibid. p. 16

⁵⁹ ARISTOTE, *Les Politiques*, Paris, Flammarion, 1999, 575p.

⁶⁰ ARISTOTE, *Poétique*, op. cit.

⁶¹ BARRUCAND D., *La catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychothérapie de groupe*, op. cit., p. 65

⁶² ARISTOTE, *Poétique*, op. cit., p. 92-93 (1449 b 28)

○ *Théâtre Dramatique*

J.-L. Labet et J.-C. Lallias⁶³ nomment le théâtre développé par Aristote le *Théâtre Dramatique*. Nous retrouvons à partir de cette description les bases mêmes du théâtre et des disciplines qui s'y réfèrent, qu'elles soient artistiques, ludiques, éducatives ou thérapeutiques.

Le principe du théâtre aristotélicien est d'intensifier les conflits au maximum, de mettre en scène des monstres. Ainsi, le spectateur vit pour un moment l'illusion d'un champ de passions extrêmes, ce qui le préserve de transposer dans la vie réelle ce qui se donne en spectacle. L'intrigue théâtrale est basée sur la vraisemblance des actions. Elles s'enchaînent selon des lois de causalité et de nécessité jusqu'à une catastrophe inéluctable dans la tragédie ou bien jusqu'à un dénouement dans la comédie. L'acteur incarne le personnage avec un tel souci de réalisme qu'il tend à disparaître au profit de son rôle.

Dans le *Théâtre Dramatique*, la principale convention de jeu est de rendre le personnage attachant ou détestable. La présence de personnages confidentiels justifie l'exposition de la parole du héros, ce qui conforte la vraisemblance de l'action. L'enchaînement des actions et des scènes est toujours très structuré afin de préserver le réalisme de l'histoire. L'objectif de ce type de théâtre est de rendre la pièce cohérente grâce à l'homogénéité spatiale et temporelle de l'espace scénique. Les comédiens donnent aux spectateurs les éléments de compréhension de l'action à l'intérieur du dialogue. Le travail du comédien est alors axé sur la recherche de détails capables de préciser chaque personnage. Le nouement de l'action est spécialement important et travaillé en profondeur, en particulier : le lieu, l'atmosphère, les relations entre les personnages, ce qui motive leur présence devant le public.

Bien que le théâtre et ses différents courants aient largement évolué durant les siècles, le théâtre shakespearien ou celui de Molière répondent à ce fondement du théâtre dramatique. Le comédien, même s'il y trouve un intérêt personnel, est au service du spectateur. Comme l'exprime si bien W. Shakespeare à travers son personnage d'Hamlet, le théâtre doit être le reflet de la réalité. Il prône ainsi un jeu sincère qui doit rester fidèle aux sentiments du personnage. Lorsque Hamlet s'adresse aux comédiens dans la scène 2 de l'acte III, il déclare ces belles paroles qui décrivent le théâtre avec perfection : « *Toute exagération s'écarte du but du Théâtre qui, dès l'origine comme aujourd'hui, a eu et a encore pour objet d'être le miroir de la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, à l'infamie sa propre image, et au temps même sa forme et ses traits dans la personnification du passé.* »⁶⁴.

⁶³ LABET J.-L., LALLIAS J.-C., *Pratiques théâtrales à l'école*, Créteil, CRDP de la Seine-Saint-Denis, 1985

⁶⁴ SHAKESPEARE W., (1603), *Hamlet*, Paris, Librio, 1994, p. 63

○ *Théâtre Épique*

Lorsque B. Brecht définit sa vision du théâtre, il prend d'entrée de jeu une position différente de celle d'Aristote. Il définit sa dramaturgie comme « non aristotélicienne » comme le rappelle J.-M. Valentin⁶⁵. Toutefois ce dernier précise que « non aristotélicienne » ne veut pas dire « *anti aristotélicienne* »⁶⁶, ce qui, nous le comprendrons par la suite, à toute son importance. W. Benjamin souligne également que B. Brecht dissocie lui-même son théâtre de celui d'Aristote. « *Ce qui disparaît dans l'œuvre dramatique de Brecht c'est la catharsis aristotélicienne, la décharge des affects par l'identification avec le destin émouvant du héros* »⁶⁷. Plus loin il précise qu'il s'agit de provoquer l'étonnement du spectateur plutôt que l'identification de ce dernier au personnage.

Pour ce faire, l'intrigue est basée sur les événements sociaux. La fable n'a pas pour but de faire progresser l'action vers un dénouement, mais de rendre visibles et sensibles les points d'articulations et de ruptures qui la caractérisent. De ce fait, à tout moment le processus mis en œuvre pourrait s'arrêter ou se renverser. L'acteur et le personnage ne doivent en aucun cas être confondus, leur clivage est rendu visible. Le personnage est présenté au spectateur par le comédien, qui peut donc avoir une place de narrateur ou de manipulateur de marionnette. Ainsi les facettes du personnage sont soumises à un processus de montage et de démontage. Tout comme le personnage, la scène est distanciée : les conditions mêmes de la représentation sont présentes, avec une insistance des protocoles de mise en scène, tels les changements de décors à vue, l'utilisation de marionnettes, etc. Les décalages entre la parole sociale du personnage et sa voix intérieure sont souvent présents. Le *Théâtre Épique* cherche à présenter les actions sous un aspect étrange, déconcertant pour le spectateur. Un personnage peut être morcelé, c'est-à-dire être représenté par plusieurs acteurs qui donnent chacun une vision simultanée de ses principales caractéristiques. L'espace de jeu peut également être éclaté et simultané, dans une mise en scène mobilisant des plans scéniques pour opposer ou rassembler plusieurs images. Ce type de théâtre n'appelle donc pas l'identification pour le comédien. Comme le précise W. Benjamin, « *Pour ce qui est de ce mode de représentation, la tâche de l'acteur dans le théâtre épique consiste à montrer dans son jeu qu'il garde la tête froide. L'identification n'est guère utilisable pour lui non plus.* »⁶⁸.

⁶⁵ VALENTIN J.-M., « Brecht et Aristote, mais quel Aristote ? », in *Études germaniques*, 2008/2, n° 250, p186

⁶⁶ Ibid. p. 195

⁶⁷ BENJAMIN W., (1939), *Essai sur Brecht*, Paris, La fabrique, 2003, p. 41

⁶⁸ Ibid. p. 45

Pour B. Brecht l'effet cathartique du théâtre ne réside donc pas dans la purgation du spectateur, mais dans sa force à le transformer pour qu'à son tour il transforme le monde. L'effet thérapeutique ne concerne plus l'individu seul, mais la société toute entière. C'est en 1948, qu'il développe et formalise ses propos⁶⁹. Il s'agit de montrer que les réalités sociales et politiques sont transformables en insistant sur les décalages qui mettent en lumière les contradictions. La fonction de ce type de théâtre est la critique de la réalité : il est offert au spectateur la possibilité d'incarner son jugement critique sur ce qu'on lui montre. Au regard de la scène, le spectateur ouvre sa réflexion à partir de son émotion. Il n'est pas tout à fait juste ici de parler *du spectateur*, mais nous devrions plutôt évoquer *les spectateurs*. Comme le souligne très justement W. Benjamin, « *Ce public à vrai dire se manifeste toujours comme un collectif. [...] De surcroît en tant que collectif précisément, il se verra le plus souvent incité à une prompte prise de position* »⁷⁰.

Si le théâtre de B. Brecht est un théâtre qui s'adresse au groupe, à la société, le lecteur pourrait se poser la question de la pertinence de le présenter ici, alors que pour nos recherches nous nous intéressons à l'individu, et qui plus est au comédien et non au spectateur. B. Brecht représente néanmoins un apport indispensable dans la façon dont nous utilisons le théâtre et, sans cet apport, nous passerions à côté de sa dimension thérapeutique. La force du *Théâtre Épique* réside dans la dimension toute particulière qu'il donne à la notion de tiers. Dès l'origine le tiers est présent au théâtre, notamment incarné par le chœur, mais B. Brecht favorise une nature plus politique que poétique du chœur⁷¹. Sa volonté est de présenter son théâtre à un public averti, un public pensant : « *conformément au concept de drame auquel le théâtre nous a habitués, il nous semblerait pareillement déplacé de voir un tiers assister aux événements scéniques sans participer, comme un observateur lucide « pensant ».* Brecht pour sa part, a souvent songé à quelque chose de tel. »⁷².

Nous le développerons dans la suite de notre propos, la place du tiers et son positionnement sont tout particulièrement importants au sein de nos ateliers.

⁶⁹ BRECHT B., (1948), *Petit organon pour le Théâtre*, Paris, l'Arche, 1997, 116p.

⁷⁰ BENJAMIN W., 1939, *Essai sur Brecht*, op. cit., p. 38

⁷¹ Nous ne développerons pas ici, la place du chœur et ses évolutions à travers les siècles. D'autres ouvrages traitent de ce sujet très intéressant, notamment :

SCHILLER F., « De l'emploi des chœurs dans la Tragédie », préface à *La fiancée de Messine*, in *Théâtre*, vol. 3, Paris, Charpentier, 1855, p. 253-263

MEGEVAND M., « L'éternel retour du chœur », in *Littérature*, Paris, Armand Colin, n°131, 2003, p. 105-122

⁷² BENJAMIN W., 1939, *Essai sur Brecht*, op. cit., p. 40

Depuis son origine le théâtre a donc vertu à rendre la société meilleure. D'abord en agissant sur les spectateurs en tant qu'individus : s'ils sont "purifiés" de leurs pulsions grâce aux spectacles auxquels ils assistent, la société n'en serait que plus apaisée. Puis, avec B. Brecht, il s'agit d'influencer la société, au-delà de la simple purgation de ses citoyens : l'objectif est de transmettre des messages politiques pour rendre la société meilleure dans sa globalité.

1-2-2. Théâtre de l'intime

C'est au début du XX^{ème} siècle, que se développent les réflexions sur un théâtre où l'intérêt pour le comédien devient patent et surtout plus intime, du moins dans notre société occidentale⁷³.

Ce nouvel angle d'analyse s'inscrit logiquement dans l'ouverture considérable qu'a apportée S. Freud avec sa psychanalyse. La prise en considération des vécus personnels et intimes offre de nouvelles perspectives d'appréhension des choses, et notamment de l'art en général et du théâtre en particulier. Ce type de théâtre, à l'opposé de celui de B. Brecht, se base sur l'identification du comédien à son personnage, identification viscérale et parfois extrême.

Théâtre de l'intime, c'est ainsi que nous nommons ce théâtre qui s'intéresse au comédien et aux effets que lui procure le théâtre. Difficile de définir un précurseur en la matière. Il semblerait que cette nouvelle mouvance soit globale, comme portée par un nouveau courant de la société. Quelques auteurs ont laissé des traces particulières sur cette nouvelle façon d'appréhender l'art dramatique : A. Artaud et C. Dullin, J. Beck et J. Malina, ou encore, J. Grotowski, pour n'en citer que quelques-uns.

- **Le Théâtre de la Cruauté**

Le théâtre d'A. Artaud apporte un intérêt particulier dans la prise en compte des effets cathartiques du théâtre sur le comédien lui-même. Dans son ouvrage *le théâtre et son double*⁷⁴, il élabore un parallèle entre la peste et le théâtre, parallèle qui vient témoigner de la force destructrice mais purificatrice de ces deux entités. La catharsis, selon A. Artaud, se réalise par le jaillissement de l'inconscient au conscient via le jeu théâtral.

D. Barrucand précise qu'A. Artaud, bien qu'il ne soit pas un adepte de la psychanalyse, s'inscrit dans cette mouvance moderne de l'époque : « *quand Artaud admet une catharsis au théâtre par surgissement du Ça au Moi, et au Moi conscient et ressentant (non pas au Moi*

⁷³ Nous verrons que certains précurseurs en la matière (comme A. Artaud par exemple) se sont inspirés du théâtre oriental dans leur façon d'appréhender l'art dramatique, ce qui laisse à penser que dans d'autres cultures l'effet purifiant pour le « comédien » fut sûrement pris en considération. Nous ne développerons pas la question ici malgré son intérêt. Sur ce sujet cf. la thèse de Min-Yuan LI :

LI M.-Y., *Apports des traditions scéniques orientales dans les théories esthétiques et les pratiques du théâtre européen au XXe siècle*, Thèse de doctorat en Lettres et Arts (études théâtrales), sous la direction de Mme. Bernadette BOST, Professeur émérite à l'Université Lumière Lyon 2, juin 2013.

http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2013/li_my/pdfAmont/li_my_these.pdf

⁷⁴ ARTAUD A., (1935), *Le théâtre et son double*, op. cit.

agissant), n'applique-t-il pas là, [...] le principe même de la psychanalyse ? Comme par une psychanalyse, de fait, il veut, mais par le théâtre qui efface toute autre valeur, faire naître un homme nouveau jusqu'à sa chair »⁷⁵.

Pour renforcer la prévalence de la pensée psychanalytique d'A. Artaud, bien qu'il ne s'en soit jamais revendiqué, évoquons ici une anecdote selon laquelle S. Freud lui-même aurait fait le parallèle entre la peste et la psychanalyse. Le 29 août 1909 en s'approchant de New York, il aurait déclaré : « *ils ne savent pas que nous leur apportons la peste* ». Selon ce qu'écrit N. de Spengler⁷⁶, il est difficile de savoir si cet événement est véridique ou bien inventé par J. Lacan, mais il est intéressant de remarquer qu'un grand nombre de psychanalystes s'en sont emparés et l'ont relayé, avec l'idée que la psychanalyse aurait un effet fulgurant mais purificateur si l'on en réchappe.

A. Artaud pousse la catharsis du théâtre à son extrême et, par là-même, il nous donne les clefs de la porte d'entrée d'un théâtre thérapeutique, comme nous le présenterons tout au long du présent travail de recherche. En créant le *Théâtre de la Cruauté*⁷⁷ il développe l'idée selon laquelle le théâtre doit recouvrer sa dimension sacrée, métaphysique, et porter le spectateur jusqu'à un état de transe. Il s'agit de manifester ce qu'il y a d'irrévéle dans l'esprit pour pouvoir s'en libérer.

Pour ce faire, le comédien doit se débarrasser de toute simulation pour créer un acte réel qui ramène l'esprit à la source de ses conflits. L'acteur doit *brûler les planches* comme un supplicié sur son bûcher. La fonction première du *Théâtre de la Cruauté* est la communication vivante avec l'utilisation de chocs, l'irruption de la menace directe et l'ébranlement émotif. Afin d'actualiser des forces souterraines enfouies en chaque spectateur, il faut ébranler la sécurité intérieure du spectateur.

L'intrigue dans ce type de théâtre tient dans l'exposition des forces vives. Il faut rompre avec l'idée d'une représentation qui ne serait qu'une simulation, qu'une vie mise à distance. L'art dramatique n'est pas un objet à contempler, mais un espace où se déploient les énergies

⁷⁵ BARRUCAND D., *La catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychothérapie de groupe*, op. cit., p. 123.

⁷⁶ De SPENGLER N., « La psychanalyse à la conquête de l'Ouest : un fléau ? », in *Le Coq-Héron*, 2011, n°204, p. 150-153.

⁷⁷ ARTAUD A., (1935), *Le théâtre et son double*, op. cit., 251p

de l'existence même : il faut donc puiser aux sources de nos vies, approfondir les contradictions, retrouver l'impulsivité et le désir.

Le jeu corporel de l'acteur devient alors l'élément central de la représentation : par des actions intenses, par une dépense totale de l'acteur, ce qui est donné à voir réveille chez le spectateur le travail profond des forces internes. Le théâtre d'A. Artaud nécessite un grand travail corporel autour de l'imaginaire, des créations d'images collectives destinées à déréaliser ce que l'on représente. La convention de ce théâtre est de provoquer un acte de vie en faisant accomplir un voyage au plus profond de soi. Le travail sur la sincérité de ce qui est ressenti et joué est central.

Il est important de préciser qu'A. Artaud conçoit ses réflexions sur le théâtre à partir de sa propre expérience d'acteur, expérience qu'il s'est largement forgé aux côtés de C. Dullin. C'est auprès de ce dernier qu'il travaille sur la sincérité de l'acteur, en allant puiser les émotions intimes vécues au plus profond de soi-même. Son enseignement centré sur le corps et l'improvisation laissait en effet toute la place à l'expression de l'inconscient.

Toutefois, la limite que franchit A. Artaud, contrairement à C. Dullin, est le passage du jeu au réel. En effet, pour C. Dullin, il est primordial que le théâtre reste un jeu, alors que pour A. Artaud il est « *vraiment création (et non transposition) et même création de soi, pour son propre salut* »⁷⁸. C'est ce point de désaccord qui amena A. Artaud à quitter C. Dullin.

Ainsi, il a franchi un cap, des limites, ce qui l'amène à repousser le théâtre occidental pour se tourner vers un théâtre oriental et se fondre dans ce qu'il pense devoir être le "vrai théâtre". Selon J.-L. Barrault, A. Artaud « *insatisfait sans doute des joies artificielles que procure le théâtre, transporta ses propres possibilités théâtrales dans la vie. Il vécut authentiquement son personnage et se consuma avec lui. Il devint théâtre.* »⁷⁹.

- **Le Living Theater**

Fortement influencés par A. Artaud, J. Beck et J. Malina associent jeu et réalité et aiment à jouer avec les confusions en créant le *Living Theater*. D. Barrucand relate que pour la préparation de la pièce *The Brig*, les acteurs ont subi le même traitement que les personnages

⁷⁸ BARRUCAND D., *La catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychothérapie de groupe*, op. cit. p. 125

⁷⁹ BARRAULT J.-L., (1949), *Réflexions sur le théâtre*, Boulogne, Levant, 1996, p. 62.

de la pièce⁸⁰. Ils auraient vécu dans des conditions proches du milieu carcéral pour ressentir au mieux les sentiments des personnages de la pièce qui, rappelons-le, étaient des *Marines* incarcérés. Les effets se seraient vite fait ressentir et l'agressivité serait montée lors des répétitions, chacun s'enfermant dans les sentiments de son personnage dans une solitude extrême. Ceci entraîna un comportement des comédiens identique à celui de leurs personnages, victimes ou bourreaux. C'était exactement l'effet recherché.

En effet, l'objectif du *Living Theater* est un but cathartique profond autant pour l'acteur que le spectateur. Pour J. Malina, « *il est nécessaire que chaque acteur éprouve ce qu'il doit faire éprouver au public, si l'on veut avoir une chance de changer acteurs et spectateurs* »⁸¹.

Certes, pour offrir un jeu de qualité l'acteur se doit d'être sincère et par conséquent d'éprouver les sentiments de son personnage, mais ici la notion de jeu est au bord du vacillement. L'identification au personnage est extrême et s'insinue même dans les temps de travail hors-jeu. La question de la pertinence de ce type de théâtre se pose alors. D'ailleurs, notons que la pièce fut interdite, ce qui incita le *Living Theater* à émigrer en Europe.

En effet, la pièce servait à faire passer un message politique fort dans un contexte troublé, et il ne s'agissait plus de jeu. La notion de jeu n'était plus évidente et les « excès » du *Living Theater*, en mélangeant des « vrais toxicomanes » aux comédiens, ne sont certainement pas anodins dans les répressions que subissait le living régulièrement, selon P. Biner⁸².

Quoiqu'il en soit, et quel que soit l'avis de chacun sur ce type de théâtre, il apparaît qu'avec le *Living Theater* naît une volonté de changer l'acteur lui-même.

- **Le Théâtre Laboratoire**

J. Grotowski, co-directeur avec L. Flaszen du *Théâtre des 13 rangs*, plus connu sous le nom du *Théâtre Laboratoire*, poursuit encore plus nettement le même objectif que J. Beck et J. Malina, mais il l'ouvre d'une façon encore plus globale.

Il ne s'agit pas seulement d'offrir une catharsis au spectateur à travers celle du comédien. « *Le théâtre, pour lui, se veut avant tout catharsis de l'auteur, du comédien et du*

⁸⁰ BARRUCAND D., *La catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychothérapie de groupe*, op. cit. p. 130

⁸¹ Ibid. p. 131

⁸² BINER P., *Le Living Theater. Histoire sans légende*, Lausanne, La cité, 1968, 259p.

spectateur. »⁸³. Pour Grotowski, le théâtre est un moyen de rédemption. Selon J. Grotowski lui-même, le théâtre doit « *briser les barrières qui nous entourent, nous sortir de nos propres limites, remplir notre vide, ou surmonter nos infirmités, bref nous réaliser ou plutôt nous accomplir* »⁸⁴.

J. Grotowski est au service du spectateur, comme grand nombre de comédiens et de metteurs en scène. Mais à l'instar de B. Brecht, pas n'importe quels spectateurs : ceux qui sont prêts, qui ont une réelle volonté au changement interne, pas ceux qui ne cherchent qu'un divertissement sans capacité de se remettre en cause. Comme il le précise : « *Ce qui nous concerne c'est le spectateur qui souhaite réellement par la confrontation avec le spectacle s'analyser lui-même* »⁸⁵. Et c'est justement parce qu'il est avant tout au service de ce genre de spectateurs, que son enseignement du théâtre demande un profond changement de l'acteur.

En effet, à l'instar de J. Beck et J. Malina ou A. Artaud, il exige du comédien un réel sacrifice de soi pour produire un art qui viendra toucher le spectateur au plus profond de lui-même. Pour lui, la question n'est pas de savoir ce que fait le comédien pour le spectateur, mais ce qu'il peut faire à sa place : « *L'a-t-il fait pour le spectateur ? L'expression "pour le spectateur" implique une certaine coquetterie, une certaine fausseté, un marchandage avec quelqu'un. On devrait plutôt dire, "par rapport au spectateur" ou peut être "à sa place"* »⁸⁶. L'objectif réside dans le fait que le spectateur puisse, à travers l'abnégation de l'acteur, éprouver lui aussi les sentiments et conflits internes des personnages afin d'être ébranlé dans son intériorité.

R. Temkine, qui a assisté à des représentations mise en scène par J. Grotowski, reconnaît ainsi la particularité du jeu d'acteur. Dans ses propos, la notion de jeu laisse place à celle de vie, de naissance de soi-même grâce à la rencontre entre le spectateur et le comédien. « *L'acteur naît de nouveau – pas seulement en tant qu'acteur, en tant qu'homme – et avec lui j'accède à une nouvelle naissance. [...] c'est l'acceptation totale d'un être humain par un autre être humain.* »⁸⁷.

⁸³ BARRUCAND D., *La catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychothérapie de groupe*, op. cit., p. 131.

⁸⁴ GROTOWSKY J., *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'âge d'homme, 1971, p. 214

⁸⁵ Ibid. p. 39

⁸⁶ Ibid. p. 100

⁸⁷ TEMKINE R., *Grotowski*, Lausanne, La cité, 1968, p. 136

Ainsi, que ce soit selon A. Artaud, J. Beck et J. Malina ou encore J. Grotowski, la notion de catharsis chez le comédien se pose comme un incontournable du théâtre au même titre que pour le spectateur.

À travers ce chapitre, nous avons présenté l'évolution de la prise en compte de l'impact du théâtre sur le psychisme. Si depuis son origine, la focale était sur le spectateur, l'évolution de la société en a fait un art également reconnu pour les effets sur le comédien lui-même. Toutefois, il reste au service du spectateur.

La prise en compte des effets thérapeutiques dans une approche centrée essentiellement sur le comédien est introduite avec la naissance du psychodrame comme nous allons le voir maintenant.

Chapitre 3

Les thérapies par le théâtre

Bien que les vertus thérapeutiques du théâtre soient reconnues depuis toujours, c'est avec le psychodrame que le théâtre devient réellement thérapeutique. D'autres suivront le mouvement, mais préféreront garder la forme originare de l'art dramatique en créant des troupes de théâtre constituées de patients au sein des hôpitaux psychiatriques. Notre pratique de l'improvisation dramatique étant à la croisée de ces deux formes de thérapies, il nous semble particulièrement intéressant de les présenter ici.

Ainsi, dans un premier temps, nous revenons sur la création du psychodrame. Puis dans un second temps, nous présentons la place du théâtre dans le mouvement de l'art thérapie et donnons deux exemples de troupes thérapeutiques.

1-3-1. Le Psychodrame

Depuis sa création par J.-L. Moreno, le psychodrame a beaucoup évolué et il est difficile de donner une définition précise du psychodrame sans trahir la pensée des uns ou des autres auteurs sur le sujet. Si l'on cherche une définition qui ferait consensus, retenons celle du *Larousse* : « *Représentation théâtrale, sous la direction d'un thérapeute, d'une scène vécue ou imaginaire, destinée à extérioriser les ressorts d'un conflit que le sujet réactualise dans sa relation avec les autres acteurs de la scène* »⁸⁸. Pourtant, cette définition ne reflète pas les différents types de psychodrames qu'il existe aujourd'hui.

Pour avoir étudié avec intérêt et également pratiqué le psychodrame, nous reconnaissons les vertus de chaque type de psychodrame, mais c'est la définition du psychiatre belge D. Hirsch qui représente le mieux le psychodrame tel qu'il nous inspire. « *Le psychodrame psychanalytique est une forme de psychothérapie qui, par sa "dramatisation" (en grec, drama, fait référence au théâtre), son utilisation du jeu d'improvisation, sa mise en mouvement du corps – en contraste avec les thérapies analytiques strictement verbales, où l'on est assis en face à face ou sur le divan – permettent l'élucidation et le traitement de certains processus psychiques, difficilement accessibles autrement.* »⁸⁹.

Le lecteur l'aura noté, le terme psychanalytique est ici accolé à celui de psychodrame, ce qui n'était pas le cas à son origine. En effet, cette nouvelle technique thérapeutique est reprise par bon nombre de psychologues et psychanalystes. Le psychodrame est alors adapté par l'approche clinique de chacun et s'adresse à différents types de population, c'est pourquoi nous retrouvons le *psychodrame de groupe*, le *psychodrame individuel* et le *psychodrame individuel en groupe*.

Ainsi, en France, à partir des années 1960, se développe le courant du *psychodrame psychanalytique*. Ce courant fut porté par des psychanalystes d'enfants et d'adolescents tels que S. Lebovici, D. Anzieu, R. Kaës, J.-B. Pontalis ou encore D. Widlöcher pour ne citer que les plus connus. Les Lemoine ont axé leur pratique auprès d'adultes, notamment des patients névrosés. Tous ces praticiens ont apporté une contribution majeure au développement du psychodrame en France, mais c'est A. Ancelin Schützenberger qui resta la plus fidèle à J.-L. Moreno.

⁸⁸ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/psychodrame>

⁸⁹ HIRSCH D., Le psychodrame psychanalytique, non publié mais consultable en ligne, <http://www.gercpea.lu/textes-et-livres>.

Nous ne développerons pas ici l'histoire du psychodrame de façon exhaustive car, même si elle est intéressante d'un point de vue dynamique au niveau de l'évolution de la psychiatrie et de la psychanalyse au cours du siècle dernier, elle n'apporterait qu'un intérêt limité pour notre étude⁹⁰.

Dans le cadre de notre recherche, nous nous sommes intéressée plus particulièrement à trois styles différents de psychodrame qui sont pour nous source d'inspiration, dans leurs ressemblances comme leurs différences. Ainsi, nous présentons d'abord le psychodrame de J.-L. Moreno en tant que précurseur de cette discipline. Ensuite, nous allons à la rencontre des Lemoine qui ont su relier le psychodrame aux apports lacaniens. Enfin, nous évoquons le psychodrame tel que l'a développé D. Widlöcher, sa manière de l'associer à ce qu'il nomme également improvisation dramatique nous intéressant particulièrement.

- **Le psychodrame morenien**

J.-L. Moreno suit la mouvance d'un théâtre intime décrite plus avant, mais va plus loin que ses contemporains en insufflant une orientation clairement thérapeutique au théâtre. Ce parti pris clair pour la thérapie le ramène à renouer avec un théâtre plus classique en définissant strictement les moments de jeu et les moments de non-jeu. Il marque donc la charnière entre théâtre et thérapie.

Si pour les auteurs cités précédemment l'impact du théâtre sur le comédien lui-même est primordial, ils restent dans une logique de théâtre au sens artistique du terme. À l'opposé, en créant le psychodrame, J.-L. Moreno, met la valeur artistique du théâtre de côté. Il ne s'intéresse plus aux spectateurs, mais recherche les effets curatifs du théâtre uniquement pour les comédiens, qui ne sont d'ailleurs plus comédiens mais patients. Il marque ainsi également un tournant dans l'histoire des psychothérapies.

Une citation de 1965 illustre très bien sa façon d'envisager le théâtre et les raisons qui l'ont poussé à en créer une thérapie à part entière : « *Pourquoi trouvons-nous de l'intérêt à représenter sur scène le meurtre et la folie, alors que, dans la vie réelle, nous jugeons et nous enfermons les meurtriers et les fous ? Pourquoi, surtout, employons-nous des acteurs*

⁹⁰ Les ouvrages de B. Robinson ou E. Kestemberg et P. Jeammet reprennent cette histoire de façon précise et pertinente.

ROBINSON B., *Psychodrame et psychanalyse : jeux et théâtre de l'âme*, Bruxelles, De Boeck, 1998, 448p.
KESTEMBERG E., JEAMMET P., *Le Psychodrame psychanalytique*, Paris, Puf, 1987, 127p.

professionnels, et les payons-nous de cachets élevés, au lieu de permettre au protagoniste de se représenter lui-même ? C'est sans doute parce que nous ne supporterions pas de nous trouver en face de véritables éclats de violence. Nous avons donc inventé une forme supportable d'expression, le théâtre, dans laquelle le même processus, qui nous effraie normalement, nous donne maintenant du plaisir. Nous avons maîtrisé les liens, dompté les bêtes sauvages et nous nous sommes délivrés de notre faute. C'est pour cela qu'il est permis à l'acteur d'apparaître sur scène, libéré de ses chaînes, et de nous libérer par là-même. »⁹¹.

En 1921, J.-L. Moreno fonde donc le *Théâtre d'Improvisation (Das Stegreitheater)*. Cette étape marque un tournant décisif dans ses pratiques thérapeutiques : « *C'est là que je pris conscience des possibilités thérapeutiques qui existent dans la représentation, dans l'expression vécue active et structurée de situations psychiques conflictuelles* »⁹².

○ ***La catharsis d'action***

J.-L. Moreno développe ensuite le psychodrame comme méthode thérapeutique. Il le définit comme « *la méthode qui donne par l'action son authenticité à l'âme* »⁹³. A l'instar de ses prédécesseurs en matière de théâtre, J.-L. Moreno observe un effet cathartique du psychodrame qu'il nomme *Catharsis d'action*⁹⁴. Par ce terme il reprend le concept d'Aristote en inversant son mouvement. La *Catharsis du protagoniste*⁹⁵ devient le centre d'intérêt de J.-L. Moreno, alors qu'Aristote s'intéressait aux effets sur le spectateur. L'effet bénéfique du théâtre n'est plus recherché pour le public, mais pour le comédien lui-même.

J.-L. Moreno voit dans sa méthode une évolution face à la psychanalyse freudienne qui reste, selon lui, centrée sur l'individu. Avec le psychodrame, son objectif est de soigner l'individu et le groupe : il agit sur l'individu par le groupe et sur le groupe par l'individu. Rappelons qu'à l'origine le psychodrame est une psychothérapie de groupe, bien qu'elle fut par la suite développée en thérapie individuelle, avec le psychodrame psychanalytique notamment.

Avec l'expérience, J.-L. Moreno développe différentes techniques psychodramatiques. Cependant, les *instruments* du psychodrame restent les mêmes : *la scène, les protagonistes, le*

⁹¹ MORENO J.-L., (1965), *Psychothérapie de groupe et psychodrame* Paris, Puf, 2007, p. 391.

⁹² Ibid. p19

⁹³ Ibid. p158

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Ibid. p161

*directeur thérapeutique, les thérapeutes auxiliaires et le public*⁹⁶. L'importance de ces outils se comprend au travers de la description d'une séance de psychodrame : le but est de rejouer un événement particulier de la vie d'un individu. Un protagoniste principal est choisi. Il relate alors une expérience personnelle source de souffrance pour la rejouer et ainsi tenter de s'en libérer sur la scène (espace de liberté qui favorise la créativité). Les différents personnages de l'action sont alors distribués entre les membres du groupe. Les thérapeutes auxiliaires vont avoir un rôle de *Moi auxiliaire*. Ils peuvent incarner une facette du personnage principal par exemple. Ainsi, par le jeu, le protagoniste principal peut prendre du recul sur ce qu'il est en train de vivre. Le directeur thérapeutique veille au bon déroulement de la séance. Il favorise l'expression et peut donner des indications de jeu. Les membres du groupe ne jouant pas restent présents afin d'accueillir ce qui est exprimé.

Ainsi, le protagoniste principal se libère en rejouant une situation vécue, ce qui n'est pas sans produire des effets chez les autres protagonistes et le public. La catharsis du psychodrame opère pour les protagonistes comme pour le public.

Le psychodrame est donc une thérapie qui utilise la théâtralisation. J.-L. Moreno voyait dans le psychodrame une alternative à la psychanalyse, une évolution. Le psychodrame viendrait comme un au-delà de la psychanalyse. Il ne s'y oppose pas, bien au contraire, mais pointe des manquements que le psychodrame pourrait combler. « *Le but ultime de la psychothérapie psychanalytique est l'analyse totale. Elle vise à donner au patient plus de discernement analytique que le cours de son existence n'a pu en susciter spontanément en lui. Le but de la thérapie psychodramatique est par contre la production totale de vie. Elle essaie de pourvoir le patient de plus de réalité que la lutte pour la vie ne lui en a donné jusqu'alors.* »⁹⁷.

○ ***La catharsis d'intégration***

En collaborant avec J.-L. Moreno, A. Ancelin Schützenberger ouvre la réflexion sur la catharsis du psychodrame. À la différence de son mentor, elle ne voit pas le psychodrame comme une thérapie en soi, mais comme un passage dans la cure. Elle constate que celle-ci peut être partielle ou temporaire. Elle l'envisage plus comme un soulagement que comme une thérapie.

⁹⁶ Ibid. p. 159

⁹⁷ Ibid. p. 179

Selon ses propos, pour qu'il y ait de vrais effets thérapeutiques en profondeur, il faut qu'il y ait un travail de continuité. La catharsis ne peut être entière qu'en envisageant un suivi psychothérapeutique consécutif au psychodrame : « *Cette catharsis est une guérison, surtout si elle est suivie de psychothérapie, d'un travail sur soi qui la suit, d'une "perlaboration" – c'est-à-dire du fait de retravailler ce qui s'est passé par le biais de l'analyse des rêves, des actes manqués, des associations de pensées – ou d'une rééducation des rôles* »⁹⁸.

Ainsi, elle développe le concept de *catharsis d'intégration* de J.-L. Moreno, en précisant que c'est particulièrement en ce point que réside la valeur thérapeutique du psychodrame. Par là-même, elle souligne l'importance de garder un éclairage psychanalytique du psychodrame : pour qu'il soit thérapeutique, il ne suffit pas de vivre le jeu, il faut également analyser ce qui a été vécu.

- **Le psychodrame selon les Lemoine**

La théorie du psychodrame développée par les Lemoine recentre le psychodrame sur l'écoute de l'inconscient, ou du moins sur l'écoute psychanalytique de l'inconscient⁹⁹. En effet, selon eux, J.-L. Moreno avait surtout développé une pratique en négligeant une dimension plus psychanalytique de sa nouvelle thérapeutique. Ainsi, comme il est indiqué dès la couverture de leur ouvrage, les Lemoine apportent un nouvel éclairage thérapeutique du psychodrame : « *La théorie que depuis Moreno, on attendait et qui montre à quel point le psychodrame répond aux exigences de notre monde.* ». Un tel énoncé pousse à ouvrir le livre pour découvrir quelle est cette théorie, sur quoi elle se fonde.

Dès les premières pages, on note la teinte fortement psychanalytique à travers les références freudiennes certes mais surtout, avec cet au-delà de la psychanalyse originelle, les couleurs lacaniennes se diffusant entre lignes. Ainsi, les Lemoine explicitent sans ambages leurs références : « *Notre travail se caractérise tout d'abord sur le plan théorique par un retour à Freud et par un recours à Lacan. [...] nous distinguerons d'abord les catégories de l'imaginaire, du symbolique et du réel, établies par J. Lacan et pressenties par Freud.* »¹⁰⁰. C'est en ce dernier point que la théorie des Lemoine nous intéresse particulièrement dans leur conception du psychodrame car, comme nous le verrons, notre pratique du jeu théâtral nous a

⁹⁸ ANCELIN SCHUTZENBERGER A., *Le psychodrame, Nouvelle édition*, Paris, Payot, 2008, p 19.

⁹⁹ LEMOINE G. et P., *Le psychodrame*, Paris, Robert Lafond, 1972, p11

¹⁰⁰ Ibid. p. 12

conduits également à travailler en nous basant sur l'articulation de ces trois instances fondamentales.

D'autre part, les Lemoine mettent en avant le jeu des miroirs qu'ils lient évidemment à la théorie du stade du miroir de J. Lacan. Selon eux, le psychodrame rétablit une « *fonction de représentation indispensable qui est une fonction de digestion du réel par la puissance créatrice de l'imagination... La fonction de représentation ainsi entendue sert de clivage entre l'imaginaire et le réel. Elle sauve littéralement l'homme du délire ou de la destruction en lui ouvrant le champ du symbolique.* »¹⁰¹. Dans cette perspective, les Lemoine insistent sur la nécessité de ne pas "plaquer" des interprétations qui donneraient le sens de ce qui a été joué. Ceci marque une profonde différence avec D. Anzieu¹⁰² ou S. Lebovici¹⁰³ pour qui l'interprétation qui donne sens était centrale.

Enfin, soulignons un point qui marque notre différence avec le psychodrame des Lemoine. Dans leur pratique, ils évitaient autant que possible les scènes fabulées, mais privilégiaient le jeu de scènes vécues qui doivent rester fidèles au souvenir et non pas à la réalité¹⁰⁴. Selon eux, les scènes inventées de toutes pièces n'ont pas d'intérêt thérapeutique particulier. À noter que d'autres psychodramatistes peuvent mélanger les deux types de scènes, comme le faisait d'ailleurs les Lemoine à leur début. À notre sens, un mélange des scènes vécues ou inventées risque d'entraîner une confusion des repères thérapeutiques et il nous semble plus cohérent de choisir un parti.

Au contraire des Lemoine, nous travaillons uniquement sur des saynètes imaginées, ce qui nous rapprocherait, du moins en ce point, du psychodrame de D. Widlöcher.

- **Le psychodrame selon D. Widlöcher**

Bien que D. Widlöcher ait développé son psychodrame exclusivement pour les enfants, nous reconnaissons des similitudes entre sa pratique et la nôtre.

D'abord, il fait correspondre dans ses écrits les termes de psychodrame, d'improvisation dramatique, ou jeu dramatique, comme des synonymes. Ainsi, il reprend les origines du

¹⁰¹ Ibid. p. 68

¹⁰² ANZIEU D., *Le psychodrame analytique chez l'enfant et l'adolescent*, Paris, PUF, 1979, 255p.

¹⁰³ LEOVICI S., DIATKINE R., KESTEMBERG E., (1970), « Bilan de dix ans de thérapie par le psychodrame chez l'enfant et l'adolescent », in *Bulletin de psychologie*, tome 23 (13-16), n°285, 1970, p. 839-888

¹⁰⁴ LEMOINE G. et P., *Le psychodrame*, op. cit., p. 14

psychodrame de J.-L. Moreno qui, avant de formaliser son psychodrame, fonda le *théâtre d'improvisation*.

Ensuite, D. Widlöcher voit dans sa thérapie une alternative aux thérapies classiques. Ainsi, il exprime qu'il s'agit d'un excellent moyen d'entrer en relation soignante avec les enfants et les adolescents, pour qui les psychothérapies par la parole restent compliquées. Le psychodrame permettrait ainsi de travailler avec les jeunes sur les difficultés psycho-affectives, et permettrait même une approche psycho-diagnostique. De notre côté, nous reconnaissons également la force de l'art dramatique avec des patients dont l'accès à la parole et les capacités d'élaboration sont limités du fait de la psychose.

Enfin, il insiste sur la nécessité que « *le thérapeute ne doit pas seulement être un bon psychodramatiste, il doit se doubler d'un clinicien averti* »¹⁰⁵. Ainsi, il préconise que, selon les pathologies, un spécialiste participe au psychodrame. Nous partageons cette remarque. Comme nous le développons par la suite, la place du thérapeute et son positionnement sont primordiaux dans le processus thérapeutique. La participation d'un clinicien averti est donc à notre sens indispensable.

Toutefois, ces similitudes présentées, des différences importantes, notamment sur la mise en œuvre de ces principes fondamentaux, nous amène à nous distancier de la pratique du psychodrame.

Selon le modèle de D. Widlöcher les psychodramatistes jouent avec les patients, ce que nous nous refusons de pratiquer. Même s'il prône un jeu, « *sobre, discret, prêt à s'adapter à ce que l'enfant par son propre jeu induira* »¹⁰⁶, nous tenons à maintenir une distance, le meneur de jeu restant à la place de spectateur. De plus, à l'instar des autres psychodramatistes, il inscrit le psychodrame comme une thérapie à part entière, or comme nous le développons par la suite, notre positionnement à ce sujet est bien différent.

Nos références en matière de psychodrame ayant été ici présentées, procédons à l'étude des autres manières d'utiliser le théâtre comme un outil thérapeutique. Ainsi nous pourrions mieux définir notre pratique à la fois similaire et différente.

¹⁰⁵ WIDLÖCHER D., *Le psychodrame chez l'enfant*, Paris, Puf, 2003, p.165

¹⁰⁶ Ibid.

1-3-2. Théâtre et art thérapie

Dans la continuité du psychodrame, de nouvelles méthodes thérapeutiques utilisant le théâtre pour médiation se sont créées au sein des institutions de soin. Présentons ici le mouvement de l'art thérapie pour ensuite illustrer nos propos avec deux exemples de troupes de théâtre de patients qui nous ont particulièrement inspiré dans notre pratique.

- **Théâtre et art-thérapie**

Si l'on résume J.-P. Klein¹⁰⁷, l'objectif de l'art-thérapie est d'améliorer la qualité de vie des participants et leur compréhension de soi. Le principe est de décomposer les mécanismes en jeu dans l'activité artistique dans le but de les utiliser pour le soin de la personne. Dans ce contexte le théâtre trouve sa place auprès de la peinture, de la musique et de la danse vers les années 1970.

Par les subtils déplacements qu'elle permet, l'expression théâtrale est considérée comme un des supports des non-dits et de la force de création de chacun. Le théâtre permet à la fois la libération des « énergies » trop longtemps contenues et leur valorisation dans un ici et maintenant.

Pour la formatrice en art-thérapie et professeure de théâtre N. Redlus, « *L'expression théâtrale en art-thérapie concerne l'être dans sa globalité – et ce qui lui échappe ; elle met en jeu le corps, le langage et ses résonances, ainsi que d'authentiques émotions dans une dynamique de groupe. Ces techniques entraînent une structuration de la pensée dans une dimension ludique. Ma référence est donc le théâtre ; le projet, la construction d'un personnage en relation aux autres dans un souci esthétique car l'esthétique donne du sens ; ma référence n'est pas l'histoire personnelle des participants* »¹⁰⁸.

Dans sa pratique elle constate que les effets thérapeutiques induits par la pratique théâtrale consistent essentiellement en une mobilisation psychique suscitée par le jeu. Les effets thérapeutiques qu'elle observe sont les suivants : débloquer l'imaginaire, découvrir une partie de soi-même méconnue en jouant des personnages, vaincre sa timidité et développer sa capacité à s'exprimer en public, s'épanouir par le plaisir du jeu théâtral, tisser des liens.

¹⁰⁷ KLEIN J.-P., (1997), *L'art thérapie*, Paris, Puf, 2010, 128p.

¹⁰⁸ REDLUS N., « Le théâtre dans le courant de l'art-thérapie : spécificité de cette forme d'expression, intérêt thérapeutique », in *Revue Française de Psychiatrie et de Psychologie Médicale*, nov. 2001, tome V, n° 50, pp 7-28.

L'art-thérapie ne définit pas une forme de théâtre qui serait plus particulièrement thérapeutique. Quel que soit le style, classique, moderne ou d'avant-garde, les objectifs de la mobilisation thérapeutique du théâtre sont intimes et sociaux.

Selon les écoles d'art-thérapie, à partir de l'instant où le théâtre est utilisé dans un but thérapeutique, que ce soit du psychodrame, de l'improvisation ou de l'interprétation de pièces, il est considéré comme une médiation faisant partie intégrante du courant de l'art-thérapie¹⁰⁹.

- **Troupes thérapeutiques**

L'utilisation du théâtre dans un objectif de création de spectacle présente un grand intérêt thérapeutique, comme nous avons pu en faire l'expérience en hôpital psychiatrique. Cependant cette expérience nous a permis de confirmer notre préférence à privilégier l'improvisation dramatique dans notre pratique de psychologue, même si nous reconnaissons les vertus de ce type de troupe de théâtre.

C'est pourquoi, il nous semble nécessaire de faire un point d'arrêt ici sur l'existence des troupes de patients en citant deux exemples : La troupe T, auprès de laquelle nous sommes intervenus, et l'expérience de P. Attigui qu'elle relate notamment dans son ouvrage de 1993¹¹⁰.

- ***La troupe T.***

Notre intérêt pour le théâtre comme outil thérapeutique nous a conduit à participer à la création de spectacles auprès de patients présentant des troubles psychotiques.

Afin d'appréhender les effets thérapeutiques de la médiation théâtre avec production théâtrale, il est nécessaire de comprendre le contexte de notre intervention : durant une année nous avons travaillé en hôpital psychiatrique. Notre mission consistait à accompagner et suivre la troupe de théâtre de l'hôpital.

Créée à la fin des années 1980, sous l'impulsion d'un infirmier psychiatrique convaincu des effets thérapeutiques du théâtre, la troupe est encore très active aujourd'hui. L'idée initiatrice du projet consistait à laisser parler la folie, l'écouter et éprouver l'angoisse de l'autre dans ce qu'elle a d'insupportable. Le projet thérapeutique originel se résume par le propos de

¹⁰⁹ KLEIN J.-P., (1997), *L'art thérapie*, op. cit.

¹¹⁰ ATTIGUI P., *De l'illusion théâtral à l'espace thérapeutique, jeu transfert et psychose*, op. cit.
ATTIGUI P., et al., *L'art et le soin*, Bruxelles, de Boeck, 2011, 182 p.

J.-P. Bouteau, « *le théâtre interviendrait pour désaliéner l'imaginaire de l'acteur psychotique c'est-à-dire pour lui permettre de reconquérir un imaginaire qui trouve sa place, assumant un nouvel ordre de relation symbolique au monde.* »¹¹¹.

L'originalité de la troupe, constituée d'une quinzaine de patients, est de considérer les membres comme des comédiens et non pas comme des malades. La troupe se produit plusieurs fois par an, avec un nouveau spectacle tous les deux ans environ.

Cependant, la notion de soin reste très présente dans son fonctionnement. Il est primordial que cet espace de soin ne soit pas uniquement centré sur la production théâtrale afin de ne pas perdre son objectif thérapeutique. Des entretiens psychologiques, des temps d'échanges formels et informels ponctuent les moments de production théâtrale. Le bilan de fin de journée est un temps particulièrement important. Ce moment permet à chaque patient de faire le point sur sa journée et de s'exprimer. Ainsi, les soignants peuvent mieux appréhender la position de chacun dans le groupe, pour mieux mener la troupe dans un souci thérapeutique. Aussi, nous avons pu observer que le théâtre n'opère qu'avec des patients stabilisés. Il nous paraît donc primordial dans ce travail artistique de ne pas oublier que les maladies évoluent et qu'à certains moments il est préférable de ne pas utiliser cette médiation.

Or le risque dans une troupe de théâtre constituée est de perdre une certaine ouverture, un certain mouvement, et de s'enfermer dans son fonctionnement sans continuer d'observer là où c'est opérant et là où ça ne l'est plus. À l'époque où nous sommes intervenus, il nous semblait en effet que certains patients de la troupe n'y avaient plus leur place, ou du moins plus au niveau du jeu dramatique.

Néanmoins, le théâtre porte en lui-même des effets thérapeutiques et a prouvé grâce à la pratique qu'il peut être très opérant. Il est à noter que le théâtre n'agit pas seul dans le processus de guérison, ou du moins de mieux-être, mais qu'il fait partie d'une prise en charge globale. Il est primordial de rester vigilant, car les patients psychotiques, même pris en charge, restent des personnes fragiles. Il ne s'agit pas de travailler avec le théâtre comme avec un outil magique, mais d'en mesurer à chaque fois les risques.

¹¹¹ BOUTEAU J.-P., *Création théâtrales, dans le district de l'Agglomération Angevine*, mémoire de DESS de sociologie appliquée au développement local, 1996

○ *L'illusion théâtrale*

P. Attigui a mené pendant plusieurs années une expérience similaire. Auprès de patients psychotiques, sa pratique se base sur un mode d'utilisation du théâtre dans sa forme classique c'est-à-dire avec la création d'un spectacle. Il s'agit d'offrir à des patients la possibilité de jouer du théâtre comme tout comédien. Le travail thérapeutique se base sur la création d'un spectacle à partir d'un texte d'auteur. Les choix de la pièce et des personnages par les patients participent à la dimension thérapeutique de la troupe.

Ainsi, l'étude de P. Attigui est basée sur les effets thérapeutiques du théâtre chez les psychotiques réunis dans une troupe composée de patients hospitalisés en psychiatrie et de quelques soignants. À partir de l'étude d'une pièce, ils montent un spectacle et jouent plusieurs représentations publiques. Les effets thérapeutiques sont décrits ainsi : « *En permettant une identification salvatrice, le théâtre aide en effet le sujet qui s'y livre :*

- à *changer en s'identifiant au personnage*
- à *avoir le droit, par ce biais, de dire et du même coup d'être aussi un substitut, un porte-parole*
- à *remodeler sa constitution consciente et inconsciente*
- à *changer de rêve* »¹¹².

Plus loin, elle précise que « *c'est l'impact lié à la dédramatisation face à la saisie du sens du discours qui provoquerait, dans un mouvement de plaisir, un changement profond de la personnalité psychotique.* »¹¹³.

Toutefois, elle souligne que le théâtre n'est pas toujours une bonne indication thérapeutique. Selon elle, le théâtre présente des effets bénéfiques pour les patients borderline ou souffrant de psychoses schizophréniques stabilisées, de psychoses périodiques maniaco-dépressives hors état de crise. Elle insiste sur le fait qu'il est primordial que le patient qui incarne un personnage soit stabilisé.

¹¹² ATTIGUI P, *De l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, op. cit., p. 19

¹¹³ Ibid. p. 129

Les thérapies par le théâtre prennent ainsi des formes différentes et multiples en fonction des patients à qui elles sont proposées, du cadre d'intervention et surtout du thérapeute qui les pratique. Toutefois, elles ont toutes pour point commun d'avoir comme objectif premier, un objectif thérapeutique qui passe, soit par une expression brute comme en psychodrame, soit par une expression où l'accent est mis sur l'esthétique à l'instar de la création de spectacles.

En définissant les pratiques psychodramatiques ainsi que les troupes thérapeutiques de patients, nous pouvons mieux préciser notre propre pratique. Elle leur ressemble dans le sens où il s'agit d'un groupe réuni dans un milieu de soin pour jouer du théâtre. Pourtant, nous ne pouvons parler de troupes car nous ne sommes pas dans la logique de spectacle, ni de psychodrame car notre objectif premier n'est pas la thérapie.

En définitive, nos ateliers théâtre se placent dans la lignée de l'art-thérapie, au croisement du psychodrame et du théâtre.

Découvrons donc plus précisément notre pratique.

Chapitre 4

L'improvisation dramatique

Ni psychodrame, ni troupe thérapeutique, mais tellement proches : les ateliers théâtre que nous animons se basent sur des scènes imaginées qui prennent source dans l'expression des fantasmes et désirs sans pour autant les relier directement à la vie réelle du patient. Afin de permettre au lecteur de bien comprendre ce qu'est l'improvisation dramatique, ce chapitre est consacré à la présentation de nos ateliers. Dans un premier temps, découvrons le concept d'improvisation dramatique. Ensuite, nous décrivons précisément le déroulement d'une séance. Enfin, nous dévoilons les cas cliniques qui illustrent nos réflexions tout au long de ce travail de recherche.

1-4-1. Le concept d'improvisation dramatique

Improvisation dramatique est l'expression que nous avons choisie pour nommer les techniques théâtrales que nous utilisons dans nos ateliers théâtre. Avant de préciser les objectifs de ces ateliers menés dans des structures de soin, nous présentons un point lexical et sémantique qui explique ce choix. Ensuite, afin de bien comprendre ce qu'est l'improvisation dramatique et ce qu'elle n'est pas, nous en proposons une comparaison avec les autres formes thérapeutiques s'appuyant sur le théâtre.

- **Définitions**

"Improvisation" est le substantif du verbe d'action "improviser", emprunté à l'italien *improvvisare*, lui-même dérivé de *improvviso* qui signifie « *qui arrive de manière imprévue* ». Son origine étymologique serait le mot latin *imprōvīsus* composé de *in* (forme marquant le négatif) et de *prōvīsus*, participe passé de *prōvidēre* qui signifie « *prévoir* »¹¹⁴. Le terme d'improvisation est fréquemment rencontré en art, notamment en musique ou en théâtre.

- ***L'improvisation théâtrale***

Au théâtre, l'improvisation est une technique de jeu qui permet de développer la créativité, l'écoute et l'échange. Lorsqu'il improvise, le comédien joue sans prédéfinir ni le texte, ni la mise en scène. Son guide principal est son inspiration. Elle est depuis toujours la base du travail théâtral. Aristote déjà s'y référait : « *Au début la tragédie fut toute d'improvisation – aussi bien que la comédie* »¹¹⁵. Au XVI^e siècle, l'improvisation théâtrale avait une place importante. Dans son ouvrage consacré à l'histoire du théâtre, A. Degaine souligne que la *Comédie des Masques*, source vive de la *Commedia dell'Arte*, tout comme le *Théâtre Elisabéthain*, maniaient l'art de l'improvisation afin d'adapter leur jeu au public¹¹⁶. En se référant à cette période, il donne une définition intéressante de l'improvisation : « *Improvisation : Pour la comédie des masques, on "fait son texte", face au public, sur un thème réglé d'avance : le scénario. Il s'agit donc de la création collective de comédiens habitués à jouer ensemble. [...] Les improvisateurs sont cultivés : ils possèdent en tête de multiples tirades, répliques-chocs, sentences à succès... qu'ils "serviront", ou non, selon les réactions du public.*

¹¹⁴ <http://www.cnrtl.fr/etymologie/improvisation>

¹¹⁵ ARISTOTE, *Poétique*, op. cit., p.21

¹¹⁶ DEGAINE A., *Histoire du Théâtre dessinée*, St Genouph, Nizet, 1992, p. 228

[...] *De même, dans une pièce élisabéthaine (œuvre, ô combien, écrite), toutes les tirades, toutes les scènes n'étaient pas "données" à chaque représentation... mais en fonction du public.* »¹¹⁷.

Le théâtre de B. Brecht est également friand de cette technique, puisque les comédiens peuvent – et doivent – modifier leurs interventions en fonction des réactions du public. Au début du XX^e siècle, C. Dullin fait de l'improvisation une spécialité de son enseignement¹¹⁸. Plus tard, C. Tournier définit neuf principes de l'improvisation : « *accepter, écouter, percuter, animer, jouer le jeu, se préparer au jeu, innover, s'amuser et oser* »¹¹⁹.

En définitive, l'improvisation est utilisée par les comédiens pour les aider dans la construction psychologique de leur personnage. Elle trouve naturellement sa place dans les répétitions d'une pièce de théâtre. Elle peut également constituer l'objet central d'un spectacle théâtral comme pour les *matches d'improvisations* ou le *théâtre forum*. L'improvisation est ainsi au cœur de plusieurs formes d'art dramatique à l'instar du *Théâtre de l'opprimé* initié par A. Boal¹²⁰. L'improvisation théâtrale s'affiche aujourd'hui comme une forme moderne du théâtre. De plus en plus de troupes, amateurs ou professionnelles, se créent autour de cette technique.

Le lecteur l'aura compris, l'improvisation est pure création, certains diront du cœur, d'autres de l'esprit, nous préférons dire de l'inconscient. Et c'est en cela que la technique de l'improvisation nous intéresse particulièrement, mais qu'il nous paraît important d'y ajouter le terme dramatique.

○ ***Le drame***

Le terme drame, du latin *drama* emprunté au grec ancien *δρᾶμα*, *action* (pièce de théâtre), signifie étymologiquement « *toute action scénique* »¹²¹. Aujourd'hui, deux sens lui sont conférés. Le premier définit un genre théâtral, et le second fait référence à un événement grave de la vie quotidienne¹²².

¹¹⁷ Ibid. p. 228

¹¹⁸ Aujourd'hui encore, l'école de Théâtre Charles Dullin poursuit l'enseignement de son fondateur : enseignement centré sur le corps et l'improvisation.

¹¹⁹ TOURNIER C., *Manuel d'improvisation théâtrale*, Paris, Cerf, 2003, 260 p.

¹²⁰ BOAL A., *Le théâtre de l'opprimé*, Paris, La découverte, 1996, 207 p.

¹²¹ <http://www.cnrtl.fr/etymologie/drame>

¹²² <http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/drame>

Le genre théâtral dramatique renvoie en effet à la réalité de la vie avec la force des affects qu'elle implique. Ainsi, ce genre est caractérisé par le mélange des tons. Le drame introduit des éléments réalistes ou comiques dans un contexte tragique ou pathétique. En résumé le drame est l'artifice qui permet de révéler la réalité elle-même. Ce type de théâtre est à la fois tragédie et comédie. Il est le reflet de l'expression de la psyché : les sentiments et sensations se mélangent, entrent en confrontation et se renversent ; c'est pourquoi il nous intéresse autant.

○ *L'improvisation dramatique*

Au regard de cet éclairage étymologique, « *improvisation dramatique* » est l'expression la plus adéquate pour définir notre discipline. Dans sa formule même, il est annoncé qu'il s'agit d'une discipline faisant appel aux techniques théâtrales. Cependant, l'adjectif "dramatique" la distingue de l'improvisation théâtrale pure, et vient signifier qu'il s'agit de l'expression dramatique d'une histoire.

Par le jeu, le comédien se laisse lui-même surprendre par l'histoire qu'il crée en même temps qu'il la joue. Son moteur sur la scène est son inspiration. Il exprime ce qui lui vient à l'esprit tout en essayant de garder une certaine cohérence dans l'histoire. Cela ne l'empêche pas de changer brusquement de sentiment dès la survenue d'un nouvel événement. Ainsi, au cours d'un même jeu, il peut explorer une large palette de sentiments. À travers son personnage, le comédien exprime alors sa propre histoire, son drame intime.

Notons que l'expression "improvisation dramatique" n'est pas nouvelle. D. Widlöcher l'utilise comme synonyme du terme "psychodrame" ou de l'expression "jeu dramatique". Pour P. Adrien, l'ajout du terme "dramatique" à celui d'"improvisation" a pour objectif de préciser la force intime, presque viscérale, du jeu d'improvisation¹²³. Son point de vue nous amène à préciser notre propre définition de l'expression "improvisation dramatique".

Dans son étude sur l'improvisation, P. Adrien différencie en effet plusieurs façons de pratiquer l'improvisation, selon les rapports originels du théâtre, du metteur en scène, et du comédien. Il reconnaît alors l'improvisation dramatique comme étant la plus juste dans le sens où elle est l'expression brute de l'inconscient : ce serait le "jeu vrai". Il précise : « *dans l'improvisation dramatique, seul compte le temps du jeu, et tout se passe au fond [...] comme si les acteurs avaient en charge, dans l'urgence de l'improvisation, de tirer de l'inconscient,*

¹²³ ADRIEN P., « L'improvisation », in *Chimères*, 1989, n°7
http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/07chi05.pdf

*de cette matière brute, le meilleur parti, de le rentabiliser. Ce qui se produit de temps à autre de manière aussi éblouissante qu'imprévisible... »*¹²⁴. Il fait également une différence entre "improvisation dramatique" et "psychodrame", dans le sens où il reconnaît un effet thérapeutique de l'improvisation dramatique, mais ne la considère nullement comme une thérapie. Nous nous accordons avec lui sur cette dichotomie bien que nous ayons fait le choix de pratiquer l'improvisation dramatique dans un dispositif de soin.

- **Espace ludique pour renouer avec le soin**

L'improvisation dramatique utilise les techniques de jeu théâtral afin de permettre au patient de jouer avec sa propre histoire. À travers son personnage, le patient devenu comédien, la découvre, la modifie, en explore toutes les facettes.

- **Objectifs de soin**

La dimension ludique est particulièrement appropriée pour des patients accoutumés à des dispositifs thérapeutiques. Il n'est pas rare de rencontrer des patients essouffés par les successions de suivis psychologiques ou rééducatifs. L'objectif est de leur offrir, dans leurs structures de soin habituelles, non pas une thérapie supplémentaire, mais un espace ludique leur permettant de renouer avec le soin.

Pour certains enfants, adolescents ou adultes, il peut en effet apparaître nécessaire d'introduire une pause dans le suivi. Toutefois, les professionnels peuvent émettre des réserves justifiées face à l'arrêt d'une prise en charge. Même si le patient a besoin de retrouver son souffle dans la course au soin psychique, il peut être contre-indiqué de mettre fin à tout suivi. L'improvisation dramatique, grâce à sa dimension ludique, offre une alternative de soin intéressante.

Chez d'autres patients, il arrive que les symptômes s'expriment de façon tellement massive qu'ils peuvent engendrer une position négative, un certain rejet des patients de la part des professionnels. Ces derniers, débordés et à court d'idée, font alors souvent appel aux "instances psy" sans pour autant qu'une thérapie psychologique classique soit appropriée. Il peut alors naître une incompréhension entre les professionnels, ce qui éloigne encore plus le patient du soin psychique. L'improvisation dramatique peut alors s'inscrire comme une

¹²⁴ Ibid. p. 14

alternative à une thérapie psychologique classique. À la fois dynamique et ludique, elle offre un nouvel espace d'expression. En effet, comme le souligne É. Allouch, le lien corps/psyché se trouve « *enrichi, voir émerge à partir d'un usage thérapeutique des techniques du corps.* »¹²⁵.

Il est important de préciser que, pour les cas les plus préoccupants, nous utilisons souvent l'improvisation dramatique en soutien aux psychothérapies classiques, et non pas à leur place. Les consultations psychologiques ou psychiatriques sont alors maintenues et des temps d'échanges et de synthèses entre les différents intervenants de soin sont mis en place. Il ne s'agit en effet pas de mettre en concurrence les différents professionnels de soin, mais au contraire de travailler main dans la main avec les autres intervenants afin de garantir une prise en charge globale et cohérente du patient.

○ *L'atelier théâtre*

Dans ce contexte, il est nécessaire d'être particulièrement vigilant quant aux vocables employés. Il n'est pas pertinent d'indiquer à un patient en rupture de soin qu'on lui offre une nouvelle forme de thérapie. Il sait pertinemment qu'il est accueilli dans une structure de soin. Mieux vaut l'ouvrir à d'autres perspectives et lui proposer quelque chose d'autre, quelque chose d'agréable et de ludique. Au sein des institutions dans lesquelles nous intervenons, nous nommons donc notre pratique de l'improvisation dramatique tout simplement : "atelier théâtre". Chacun sait que le meneur de jeu, en l'occurrence la meneuse de jeu, est psychologue, mais tout le monde sait aussi qu'elle est comédienne. Et c'est justement à cette dernière fonction qu'elle est attendue, tout en rassurant le patient et son entourage – que ce soit l'entourage familial ou soignant – sur le fait qu'en tant que psychologue la notion de soin est préservée.

Suite aux différentes questions et remarques de la part de collègues chercheurs face à notre pratique, il est nécessaire de préciser notre positionnement face à la valeur thérapeutique de nos ateliers. Pour certains, il est évident et nécessaire que nous affichions notre pratique dans le champ de médiations thérapeutiques. Pour d'autres au contraire, la valeur thérapeutique du théâtre tient du fait qu'il est art et non thérapie. Nous nous reconnaissons dans cette deuxième approche.

¹²⁵ ALLOUCH É., « Psychothérapie et médiations corporelles : vers une poétique du corps », in *Le Carnet PSY*, 2010/2, n°142, p. 27

S'il est indéniable que nous retrouvons dans notre pratique les caractéristiques des médiations thérapeutiques, le terme "atelier théâtre" nous permet de nous différencier de ce courant. La médiation thérapeutique cherche avant tout, comme son nom l'indique, un effet thérapeutique. En effet, la médiation est une pratique qui a pour objectif de faciliter la circulation d'informations via l'intervention d'un tiers. Les contextes d'intervention peuvent ainsi être divers et variés : religieux, idéologiques, juridiques, professionnels, sociaux, psychologiques ou philosophiques. Le terme "médiation" est souvent employé dans le champ de la résolution des conflits, mais elle peut aussi être envisagée comme une aide à la compréhension d'une situation. Or nous n'avons ni la prétention de venir résoudre un quelconque conflit, ni de venir aider à comprendre la pathologie. Notre objectif est simplement de laisser émerger une parole, un discours, et de les accueillir sans autre forme de jugement.

Toutefois, si on s'intéresse à la médiation thérapeutique telle que l'envisage R. Kaës notre pratique de l'improvisation dramatique s'en rapproche. Selon lui, la médiation thérapeutique est la recherche d'un « *effet de langage, et plus précisément de parole, là où elle fait défaut, là où elle est en souffrance.* »¹²⁶. Il considère la médiation comme un « *embrayeur de processus associatifs* qui favoriserait la *mise en marche de l'activité de liaison et de symbolisation* »¹²⁷. Il expose six constantes de la médiation : le rétablissement du lien entre la force et le sens, l'implication d'une représentation de l'origine, l'inscription dans une problématique des limites, l'opposition à l'immédiat – au sens où la médiation est une sortie de la confusion des origines –, l'appel au cadre spatio-temporel et l'inscription dans une oscillation entre créativité et destructivité¹²⁸. Or, le dispositif d'*improvisation dramatique rétablit un lien entre la force et le sens*, puisque le jeu, et de surcroît le jeu théâtral, favorise l'expression des pulsions de façon figurée. Il se produit ainsi un effet de sens sur la force des émotions exprimées. Les improvisations théâtrales impliquent aussi *une représentation de l'origine*, du fait qu'elles laissent libre cours à l'expression de l'inconscient. L'improvisation dramatique qui est structurée selon un cadre clairement défini s'inscrit dans une *problématique des limites*. Elle implique un jeu des figurations et ainsi *s'oppose à l'immédiat* et suscite *un cadre spatio-temporel* puisqu'elle génère, par le jeu scénique, un espace tiers entre plusieurs espaces et par conséquent des limites et des passages. Enfin, le jeu théâtral se situe au cœur d'une *oscillation*

¹²⁶ KAÏES R., (2002), « Médiation, analyse transitionnelle et formations intermédiaires », in *Les processus psychique de la médiation*, Paris, Dunod, 2004, p. 15.

¹²⁷ Ibid. p. 16

¹²⁸ Ibid. p. 13

entre créativité et destructivité. L'incarnation d'un personnage permet en effet d'explorer les espaces internes et externes sans s'y perdre.

Pourtant, nous insistons sur le fait que nous ne voulons pas considérer notre pratique comme une médiation thérapeutique, mais bien comme un atelier artistique, un atelier de création. R. Kaës précise que le soignant doit rester dans une position de psychologue et de là accompagner le patient dans l'expérience de la médiation¹²⁹. Ce n'est pas ainsi que nous nous positionnons. Nous avons en effet observé que l'effet thérapeutique de l'improvisation dramatique surgit si, et seulement si, on ne le recherche pas. Même si le meneur de jeu est psychologue, il doit plutôt prendre une place de "comédien-intervenant" et avant tout viser à transmettre le plaisir du jeu dramatique. Si l'objectif thérapeutique est central, nous passons en effet à côté du processus créatif d'improvisation. Le meneur de jeu est alors contraint de rester à l'écoute du patient, et ne peut ainsi plus être à l'écoute du comédien et ce qu'il exprime de l'inconscient du patient. Nous n'arrivons donc plus à nous laisser surprendre par le jeu, comme le préconise B. Brecht, mais nous essayons de contrôler le jeu pour en faire une thérapie.

Ce point sémantique essentiel exposé, il est nécessaire de préciser que nous ne nions pas l'effet thérapeutique de l'improvisation dramatique, bien au contraire. Dans une institution de soin, les ateliers théâtre peuvent constituer ce "pas de côté" qui permet de faire avancer sinon l'analyse du moins le soin psychique, comme nous le développons dans la suite de ce travail de recherche.

- **Comparaison avec les autres formes de thérapie par le théâtre**

Afin de bien définir ce qu'est l'improvisation dramatique, il nous semble nécessaire de comparer nos ateliers théâtre au psychodrame ainsi qu'à la pratique du théâtre thérapeutique¹³⁰. Nous utiliserons pour ce faire la déclinaison des caractéristiques du psychodrame proposée par A. Ancelin Schützenberger : le groupe, le jeu versus la vérité, la spontanéité, les trois temps-clés et le thérapeute¹³¹. Nous présentons ensuite les spécificités de l'improvisation dramatique, en particulier en termes d'effets sur le comédien.

¹²⁹ Ibid. p. 17.

¹³⁰ Nous faisons référence ici aux troupes de patients participants à des spectacles.

¹³¹ ANCELIN SCHÜTZENBERGER A., *Le psychodrame Nouvelle édition*, op. cit.

Ce choix s'explique par la pertinence de cette déclinaison que l'on retrouve dès lors que l'on fait appel au jeu dramatique.

○ *La place du groupe*

Selon J.-L. Moreno, le psychodrame est avant tout une psychothérapie de groupe. Plus précisément, le psychodrame serait une thérapie de groupe où l'un des protagonistes devient central, où il se met en scène sous le regard bienveillant des autres. Pour lui, la transformation d'une séance de groupe en psychodrame est une conséquence naturelle et spontanée. Il précise que si tout psychodrame est une thérapie de groupe, toute psychothérapie de groupe n'est pas psychodrame.

En effet, la présence du groupe est indispensable dans le psychodrame tel que l'a créé J.-L. Moreno. L'effet thérapeutique repose essentiellement sur ce qu'il nomme *la catharsis de groupe*. Ainsi, il insiste sur le fait que c'est justement la présence du groupe qui permet au patient d'entrer dans une autre dynamique thérapeutique : « *Les patients atteignent une nouvelle forme de catharsis, une catharsis de groupe. Le protagoniste a donné son amour et il reçoit maintenant l'amour en retour... la catharsis atteint tous ceux qui sont présents.* »¹³². La force thérapeutique du psychodrame réside donc dans la force du groupe. Chacun peut bénéficier des effets cathartiques de l'événement mis en scène par le protagoniste, et ce dernier bénéficie de l'écho du groupe pour intégrer ce qu'il vient de jouer.

Le groupe a également une place importante dans le théâtre thérapeutique. Une pièce n'a d'existence que dans l'interrelation entre les personnages, interrelation qui ne peut exister que grâce à la présence des autres. Les participants sont fédérés par un projet commun qui leur donne une raison d'être présents. La force thérapeutique des troupes de théâtre réside dans leur valeur sociale. Le patient retrouve une place dans la microsociété qu'est le groupe et, grâce aux représentations publiques, plus largement dans la société.

En improvisation dramatique, le groupe n'a pas la même importance. Il est plus restreint, avec de trois à quatre participants. Chacun des participants est au centre du groupe à tour de rôle. Contrairement au psychodrame, les séances ne sont pas consacrées à l'histoire d'un individu en particulier, mais chacun vient exprimer son histoire au travers de son personnage. Contrairement au théâtre (thérapeutique ou non) où chacun laisse sa propre histoire pour se consacrer à celle de la pièce choisie, les histoires des participants à l'improvisation dramatique

¹³² MORENO J.-L., (1965), *Psychothérapie de groupe et psychodrame*, op. cit., p. 167

se rencontrent et évoluent ensemble vers une histoire commune. Le groupe est porteur par sa dynamique, mais chacun trouve sa place sur un pied d'égalité de séances en séances.

○ *De la vérité au jeu, du jeu à la vérité*

Bien qu'il existe des formes de psychodrame où il est possible de jouer des scènes imaginaires, il s'agit souvent de rejouer une scène vécue. Avec l'aide des autres participants, qui incarnent les personnages présents lors de l'évènement, le protagoniste exprime ses véritables sentiments. Il s'agit donc de contacter des émotions sincères en jouant, et non pas de feindre l'émotion. Pour J.-L. Moreno, le psychodrame est une science qui explore la vérité en la représentant par des méthodes dramatiques (méthodes d'action, de remise en question et de mise en situation). La recherche de la vérité intérieure est la priorité du psychodrame. Dans sa pratique, J.-L. Moreno exige du protagoniste qu'il se représente lui-même sur scène, qu'il y esquisse son propre univers : « *On lui recommande d'être lui-même et non un comédien, alors que l'on exige du comédien qu'il sacrifie son Moi au rôle assigné par le dramaturge* »¹³³.

Au théâtre, en effet, il s'agit de s'oublier soi-même pour interpréter le personnage. Toutefois, le choix des personnages et de la pièce n'est jamais anodin. Il est souvent en prise directe avec l'histoire personnelle du comédien, que ce soit un choix fait par le comédien lui-même ou que le rôle ait été assigné par le metteur en scène. En incarnant un personnage, le comédien met en scène les sentiments du personnage. Il doit puiser dans ses ressources intimes pour trouver la justesse nécessaire à son jeu, ce qui n'est pas sans l'ébranler. L'effet cathartique du théâtre opère alors également.

L'improvisation dramatique est à la frontière de ces deux modes opératoires. Il n'est pas demandé au participant de jouer son histoire, ni d'interpréter le personnage d'une pièce. Il s'agit de jouer un personnage de sa propre création. Ainsi, il peut dévoiler sa vérité intime avec toute la distance nécessaire. Ce n'est pas lui, mais son personnage. En mobilisant sa créativité, le participant exprime ce qu'il a besoin d'exprimer au moment du jeu. Ce qui fait conflit est exposé sur scène tout en respectant l'intimité de chacun face au groupe. À partir du jeu, le participant découvre sa vérité.

¹³³ Ibid. p. 159

○ ***La spontanéité***

La spontanéité est un concept essentiel dans le psychodrame originaire. J.-L. Moreno avait même développé le "théâtre de la spontanéité", entre son "théâtre de l'improvisation" et ce qu'il nomma par la suite le "psychodrame". Comme si la spontanéité était un fil rouge qu'il avait suivi pour créer sa nouvelle forme de psychothérapie, il précise que lors des séances : « *les spectateurs sont jetés dans une situation nouvelle, parce qu'ils sont conscients du caractère accidentel de l'action qui se déroule sur la scène. Tout comme la vie elle-même, elle a le frémissement de l'excitation et de l'imprévu.* »¹³⁴. La présence du thérapeute et du groupe se doit d'être un facteur facilitateur de l'expression spontanée du participant. Sa spontanéité garantit son authenticité, et par conséquent l'expression de sa vérité intime, même déguisée.

La spontanéité pourrait sembler moins présente au théâtre. Le jeu est en effet dicté par la mise en scène, par le texte et les didascalies. Pourtant, c'est encore la spontanéité du comédien qui guide son jeu. Il ressent spontanément la force du personnage, son caractère et ses intentions. Un même personnage, avec un même texte et une même mise en scène, peut apparaître totalement différent selon le jeu du comédien, selon ses intentions et sa sincérité.

De plus, les représentations théâtrales sont toutes faites d'imprévus, c'est ce qui différencie le jeu de comédien du jeu d'acteur au cinéma. Il est alors primordial que le comédien soit capable d'intégrer les imprévus à son jeu. Sa force pour interpréter son personnage de façon toujours juste lors de la représentation viendra de sa force de spontanéité.

L'improvisation dramatique, comme son nom l'indique, est basée sur l'impromptu. Nous l'avons détaillé, improviser signifie faire quelque chose sans l'avoir préparé, imaginé, sans avoir inventé une action par avance. L'improvisation est de ce fait une activité au cœur même de la spontanéité. En improvisation dramatique, le patient exprime sur scène son vécu intime. Son inconscient s'exprime alors dans la plus originale des spontanités.

○ ***Les trois temps-clés***

J.-L. Moreno définit trois temps principaux lors d'une séance de psychodrame. En premier lieu se déroule le *warming-up* ou échauffement qui vise à préparer le corps. En second lieu, les patients entrent dans la phase de jeu à proprement parler, qui tire sa force de la *catharsis*

¹³⁴ MORENO J.-L., (1924), *Le théâtre de la spontanéité*, Blois, Édition de l'Épi, 1984, p. 140

d'action. En troisième lieu, le groupe procède au *sharing*, moment de partage où *l'écho du groupe* est entendu. J.-L. Moreno insiste sur les effets du groupe sur le protagoniste, mais aussi sur les effets du protagoniste sur le groupe, et sur l'importance du positionnement du thérapeute : « *Le processus de purification ne se poursuit pas sans conflit. Le groupe entier est en effervescence ; il faut toute l'habilité du médecin pour trouver une solution.* »¹³⁵.

De façon générale, dans les groupes de théâtre - qu'ils soient thérapeutiques ou non -, les séances se déroulent sur le même schéma. D'abord les comédiens s'échauffent par des mouvements corporels et de petits jeux théâtraux. Ensuite, ils entrent dans le travail de répétition, souvent scène par scène ou sous la forme de filage lorsque l'avancée de la pièce est suffisante. Enfin, ils procèdent à un "débriefing" afin d'analyser le jeu tant dans ses aspects techniques qu'émotionnels.

Bien que nous définissions cinq phases en improvisation dramatique, elles s'articulent autour de ces mêmes trois temps-clés : la préparation, le jeu, et le temps d'échange post-improvisation. Les deux phases que nous ajoutons à ces trois temps-clés et sur lesquels nous reviendrons sont : une étape préliminaire à l'échauffement lors de la préparation, et un temps rituel de sortie du jeu et de clôture de séance.

○ *L'animateur*

Selon la forme de thérapie par le théâtre retenue, la fonction d'animateur sera nommée différemment, reflétant un positionnement différent. En psychodrame, l'animateur sera appelé "thérapeute". Dans le cadre d'une troupe de patients, il sera appelé "metteur en scène" ou "directeur de jeu". En improvisation dramatique, nous préférons utiliser le terme de "meneur de jeu". Toutefois, pour la bonne marche du groupe quel qu'il soit, les mêmes qualités seront nécessaires.

A. Ancelin Schützenberger rappelle ainsi les qualités indispensables au thérapeute qui veut utiliser les techniques de psychodrame : « *pour faire du psychodrame, il faut quatre conditions : de la compétence technique, une certaine simplicité cordiale et ouverte à autrui, beaucoup de courage (pour se lancer), et d'imagination créatrice.* »¹³⁶.

¹³⁵ MORENO J.-L., (1965), *Psychothérapie de groupe et psychodrame*, op. cit., p. 167

¹³⁶ ANCELIN SCHUTZENBERGER A., *Le psychodrame Nouvelle édition*, op. cit., p.47

Au sein de nos ateliers, comme pour tout travail auprès de patients, à l'instar de D. Widlöcher, nous pensons nécessaire d'ajouter une qualité indispensable supplémentaire : de solides connaissances en psychologie clinique et en psychopathologie. De plus, un intérêt important pour la psychanalyse est à notre sens un atout non négligeable. En effet, à l'instar de l'analyste qui est à l'écoute de son analysant, le meneur de jeu a pour mission d'être à l'écoute de ce qui se joue. Il doit savoir intervenir au bon moment et s'abstenir à bon escient.

De plus, les apports de B. Brecht sur la qualité du spectateur prennent tout leur sens ici. Pour rappel, B. Brecht cherche à provoquer l'étonnement du spectateur plutôt que l'identification de ce dernier au personnage. Ce point précis nous intéresse particulièrement pour le meneur de jeu en tant que spectateur des saynètes qui se déroulent devant lui. Afin de rester dans une position thérapeutique, le meneur de jeu doit en effet garder une juste distance et ne pas s'identifier au jeu qui se déroule sous ses yeux, au risque d'avoir recours à des projections qui l'éloigneraient de sa position neutre et bienveillante. Effectivement, s'il se place dans une position de savoir, le clinicien passe à côté du savoir de l'inconscient. Comme le souligne L. Ottavi : « *Si la clinique en effet se fonde d'un savoir, c'est celui dévidé par le sujet, et il faut alors préciser ce qui répond à ce savoir de l'Inconscient, et qui est apte à le mobiliser et le relancer. Ce ne peut être ni la compréhension, ni aucune réactivité du clinicien, mais bien plutôt ce qu'invoquait la notion freudienne de "neutralité" : ni une supposition, ni une exposition, c'est précisément ce qui constitue le cadre même de ce savoir inconscient.* »¹³⁷.

En conséquence, le meneur de jeu ne doit pas diriger le jeu comme un metteur en scène qui forge le scénario à son image. Il ne doit pas non plus contrôler le jeu, à l'instar d'un directeur de conscience ou d'un rééducateur de l'esprit qui souhaiterait emmener le patient là où il juge de façon arbitraire que cela est le mieux. Non, le meneur de jeu doit s'autoriser à se laisser surprendre par le comédien, ce qui favorise la surprise de ce dernier, et préserve ainsi la valeur thérapeutique des ateliers d'improvisation dramatique. Toutefois, à l'instar d'un psychanalyste qui provoque une cassure dans le "ronronnement" d'un analysant pour relancer un travail stagnant, le meneur de jeu peut, s'il le juge nécessaire, s'autoriser à ouvrir une autre voie d'accès aux émotions refoulées, en incitant par exemple le comédien à changer ses habitudes de jeu. Ainsi, lorsqu'il n'y a plus de surprise justement, le meneur de jeu peut aider le comédien à sortir du cercle vicieux de la répétition des rôles d'échecs ou de toute puissance par exemple.

¹³⁷ OTTAVI L., « Le savoir sans sujet et la clinique analytique », in *Cliniques et communication : psychothérapie, psychanalyse et modernité*, Rennes, Presse Universitaires de Rennes, 1996, p. 120

○ *Spécificités de l'improvisation dramatique*

De même que la fonction d'animateur est nommée différemment selon la forme de thérapie par le théâtre retenue, le participant pourra être nommé "comédien" dans le cadre des improvisations théâtrales, alors que "protagoniste" est souvent utilisé en psychodrame et que c'est le terme "patient" qui est utilisé en psychothérapie. Le choix du terme "comédien" dans le cadre des improvisations dramatiques permet en effet de rapprocher cette pratique de celle du théâtre.

Pour compléter notre comparaison des pratiques basées sur le théâtre, les effets sur le participant sont une caractéristique supplémentaire importante à décliner. En jouant, en interprétant des personnages, le participant peut revivre symboliquement une scène et ainsi libérer les passions et dénouer les conflits. La catharsis opère quelle que soit la médiation théâtrale employée. Le psychodrame et l'improvisation dramatique permettent aux participants de découvrir un panel important de personnages différents et de jouer ainsi avec les éprouvés. L'engagement dans une production théâtrale ne permet par contre pas toujours au comédien d'explorer tous les possibles émotionnels puisqu'il choisit souvent un personnage qu'il gardera tout le temps du projet. En contrepartie, il peut alors travailler un personnage en profondeur et aller jusqu'au bout de ses sentiments.

Les spécificités de l'improvisation dramatique résident dans son centrage sur le patient-comédien plus que sur le groupe, et l'importance accordée aux phases progressives d'implication et de distanciation. Ainsi, l'improvisation dramatique est plus apte à favoriser l'expression du drame intime du sujet que la création d'un spectacle de théâtre, puisqu'elle laisse plus de place à l'expression de l'inconscient. En outre, adapter certaines des particularités de la création théâtrale à l'improvisation dramatique peut permettre d'élargir la portée thérapeutique de cet outil, comme nous le développerons par la suite.

La définition de l'improvisation dramatique achevée, poursuivons notre découverte de cette pratique singulière en décrivant maintenant le déroulement d'une séance.

1-4-2. Description d'une séance

Afin d'offrir un cadre rassurant et de favoriser la disponibilité psychique indispensable à l'expression, les séances d'improvisation dramatique sont organisées selon un protocole précis. Comme pour les trois temps-clés du psychodrame, une importance toute particulière est donnée à chaque temps de l'improvisation dramatique.

Au fil des séances et grâce à différentes expériences, nous avons appris à adapter notre cadre d'intervention. Aujourd'hui, notre dispositif correspond aux besoins de notre pratique tout en répondant à notre orientation psychanalytique. Chaque séance est divisée en cinq temps bien distincts : la relaxation initiale, l'échauffement, le jeu, le temps d'échange et la relaxation finale. La durée de ces différents moments est variable en fonction des besoins des comédiens et de leurs possibilités, mais nous nous attachons à ne pas supprimer un temps au profit d'un autre. L'expérience nous a montré que lorsque le dispositif n'est pas respecté, la valeur thérapeutique de la séance peut en être amoindrie.

- **La relaxation initiale**

Chaque séance commence par une courte pause relaxation. Les patients se répartissent dans l'espace et restent immobiles, en position neutre, les yeux clos, à écouter une musique calme et reposante. Ainsi, ils peuvent lâcher les tensions de la journée pour entrer dans le jeu sans être parasités par leurs problèmes personnels.

De façon générale, dans les premiers temps, les participants n'apprécient pas forcément ce moment. Le face-à-face avec soi-même, matérialisé par le fait de garder les yeux clos, les met mal à l'aise. Et pourtant, au fur et à mesure des séances, ce temps devient important pour tous. Chacun s'y investit et apprend à se centrer ou à se recentrer sur lui-même. Il s'agit d'une mise en disposition psychique indispensable au bon déroulement de la séance.

Nous ne nous intéressons pas ici à la relaxation psychanalytique telle que l'a défini M. Sapir¹³⁸, bien que nous en reconnaissons l'intérêt thérapeutique. Ce qui retient notre intérêt dans la relaxation psychanalytique est la mise en disposition psychique qu'elle permet. En effet, la relaxation en favorisant un état de régression, prépare tant le corps que le psychisme au jeu. M. Sapir souligne que ce qui est essentiel en relaxation est que le langage issu du corps permette

¹³⁸ SAPIR M., *Soignants soignés, le corps à corps*, Paris, Payot, 1985, 216p.
SAPIR M. et al., *La relaxation : son approche psychanalytique*, Paris, Dunod, 1979, 206 p.

l'élaboration de la régression ; et il précise : « *la régression... saute d'un état à l'autre... À tout moment, il y a variation de niveau, d'intensité et d'historicité.* »¹³⁹. C'est cet état que nous recherchons pour préparer le comédien à entrer sur scène et qu'il puisse, à travers le jeu, passer *d'un état à l'autre* et ainsi laisser s'exprimer son inconscient librement.

La relaxation telle que nous la pratiquons fait ainsi partie intégrante du dispositif de soin mais ne doit pas être considérée comme thérapeutique en elle-même.

○ *Un espace de détente*

L'improvisation dramatique est une pratique dynamique qui convoque le corps et l'esprit. Le jeu théâtral nécessite une certaine concentration et un investissement personnel intense. Il est dès lors indispensable de se sentir calme et détendu avant de commencer à jouer. Afin de favoriser cet état de détente du corps et de l'esprit, nous proposons donc systématiquement un moment de relaxation. Notre méthode présente deux exigences : la musique et la "position neutre".

○ *La musique*

À l'origine, c'est de façon intuitive que nous avons décidé d'utiliser une musique particulière pour provoquer chez le patient les états de détente et d'ouverture recherchés.

Nous avons observé que le prologue de l'album *The Book of Secrets* de L. McKennitt¹⁴⁰ suscite chez bon nombre de personnes un état de détente particulier qui permet d'accueillir son état psychique interne jusque-là inconscient. Sans en prendre conscience dans un premier temps, à l'écoute de cette musique, les auditeurs expriment ressentir une sensation état de bien être ou au contraire un état de mélancolie. Ce qui est remarquable réside dans le fait que la même musique ne provoque pas chez la même personne les mêmes sentiments selon les moments. La seule constante tient dans l'état de calme et de détente dans lequel ce morceau de musique plonge les auditeurs.

A l'IME, la journée d'activité des jeunes commence à 9h et se termine à 16h. Le groupe d'*improvisation dramatique* est proposé pour les jeunes accueillis à l'internat et se déroule à 16h15 pour le premier groupe et à 17h15 pour le second. Par conséquent, les jeunes présentent

¹³⁹ SAPIR M., *Soignants soignés, le corps à corps*, op. cit., p. 197

¹⁴⁰ McKENNITT L., (1997), "Prologue" (plage 1) in album *The Book of Secrets*, label, Quinlan Road / Keltia Musique 2003.

une certaine excitation liée à la fatigue et aux tensions de la journée. Le temps de relaxation s'impose afin de les aider à se calmer et à écouter ce qu'ils ressentent.

Dès les premières séances, nous proposons le prologue de l'album *The Book of Secret* de L. McKennitt. Aux premières notes, les jeunes s'immobilisent et se laissent envahir par la musique, avec une attention étonnante.

À la fin de la relaxation, nous leur demandons de nous dire ce qu'ils ressentent. Du fait de leur déficience, il leur est difficile d'exprimer leurs émotions, pourtant nous obtenons pour tous des réponses claires. Selon leur personnalité et leur humeur du jour, certains répondent : « bien », d'autres : « fatigué » ou « pas bien », « triste », ou encore « énervé », ...

Par exemple, Abib et Yannick n'expriment pas toujours la même émotion selon les séances. Cependant, les émotions qu'ils expriment nous semblent authentiques car elles correspondent à leur langage non-verbal. Même Abib, qui a une tendance être dans l'imitation, à toujours faire comme l'autre, s'autorise à fournir sa propre réponse, sans tenir compte de ce que Yannick a dit avant lui.

Toutes nos observations cliniques nous permettent de constater que la même musique ne provoque pas la même émotion chez chacun selon les séances, mais qu'elle provoque pour tous un climat calme et apaisé, et favorise la verbalisation des émotions.

De plus, l'expérience du changement de musique témoigne de la portée particulière du morceau choisi.

Au bout de quelques séances, par crainte que les jeunes ne se lassent d'écouter toujours la même musique, nous décidons de changer de morceau. Pourtant, nous n'en étions nous-mêmes pas lassés alors que nous l'écoutions pourtant quatre fois plus souvent que les patients de chaque groupe (du fait de l'animation de quatre groupes).

Nous choisissons un autre morceau calme pouvant s'adapter à la relaxation. Nous constatons alors que la nouvelle mélodie n'a pas du tout le même impact. Les jeunes sont moins attentifs, moins calmes, et répondent tous « ça va » lorsque nous leur demandons comment ils se sentent à la fin de la relaxation. Nous observons aussi que les jeunes patients sont moins concentrés lors de l'échauffement et des improvisations.

Ce constat nous interpelle particulièrement puisqu'il se répète dans les quatre groupes. Pensant qu'il s'agit d'une réaction au changement, nous décidons de prolonger l'expérience. Aux deuxième et troisième séances, le constat reste identique.

Nous actons cette difficulté à intégrer le nouveau morceau et décidons de réutiliser le morceau initial. Nous retrouvons alors les effets habituels du temps de relaxation.

Nos observations nous conduisent à penser que les jeunes de l'IME ont un besoin de permanence. Qu'il est nécessaire de garder un cadre identique pour qu'il fonctionne. Pourtant, nous changeons régulièrement la musique du temps d'échauffement, et nous ne proposons pas toujours les mêmes jeux d'improvisation, et ces changements n'ont pas d'incidence négative sur le fonctionnement du dispositif, bien au contraire. Nous nous questionnons alors sur l'importance du choix et du maintien de la même musique, avec sa mélodie spécifique, pour le temps de relaxation. Notre expérience en maison de retraite nous apporte une réponse.

Au sein du foyer accueillant des travailleurs handicapés retraités, nous animons deux groupes d'improvisation dramatique.

Avec le premier, nous proposons le dispositif habituel, c'est-à-dire avec la même musique qu'avec les jeunes de l'IME pour la relaxation initiale. Nous constatons que chacun se saisit bien de cet espace de détente.

Avec le second groupe, nous introduisons une autre musique de relaxation initiale. Force est de constater que nous n'observons pas les effets escomptés. À la séance suivante, nous décidons alors d'utiliser même musique que pour le premier groupe, celle de L. McKennitt. Dès

la première utilisation de ce morceau, nous observons qu'il provoque dans le deuxième groupe les mêmes effets que dans le premier groupe et qu'avec les jeunes de l'IME auprès desquels il est utilisé.

Ces observations nous permettent de déduire que c'est bien le choix du morceau de musique de relaxation qui est déterminant pour la poursuite de l'atelier. Il est nécessaire de trouver une musique qui suscite chez celui qui l'écoute un état de calme, mais aussi et surtout d'ouverture psychique. Ainsi le patient est prêt à laisser émerger ses émotions, son vécu intime. S'il existe bien vraisemblablement d'autres musiques appropriées pour les temps de relaxation, il nous semble avoir trouvé la nôtre, et décidons donc pour le moment de la conserver. Peut-être le temps viendra-t-il de penser à une autre musique, lorsque celle-ci ne nous mettra plus nous-mêmes dans un état d'accueil psychique pour recevoir ce qui est ensuite joué ? Le choix de la musique doit en effet aussi correspondre au meneur de jeu, puisqu'il est le garant du bon déroulement de la séance.

○ *La position neutre*

Dans le même objectif de calme et de détente, nous préconisons l'adoption d'une "position neutre" par les participants aux ateliers théâtre lors du temps de relaxation.

Au théâtre, une "position neutre" consiste à maintenir une posture du corps qui n'exprime pas d'émotion particulière. Le comédien se tient debout, les genoux légèrement fléchis, il a la tête et le buste droit, ses bras sont le long du corps, les épaules droites. Son visage n'exprime aucune émotion. Bouche close ou légèrement entrouverte, il regarde face à la ligne d'horizon.

Lors des séances d'improvisation dramatique, pour le temps de relaxation, nous demandons aux comédiens de prendre une posture qui se rapproche de la position neutre. Afin qu'ils puissent se laisser pénétrer par la musique, nous leur demandons de fermer les yeux. Nous les invitons ensuite à essayer de ressentir ce qui se passe dans leur corps lorsqu'ils écoutent la musique. Une fois la musique écoulée, pour les sortir de leur torpeur en douceur, nous les convions à prendre une grande inspiration et à ouvrir les yeux. Nous leur demandons ensuite de décrire l'état dans lequel ils se sentent en un mot qu'ils disent à voix haute.

Quels que soient les groupes ou les pathologies, les effets corporels chez les enfants ou les adultes participants sont sensiblement les mêmes. Au départ, une certaine tension se fait ressentir dans leur corps du fait de leurs efforts pour maintenir la position neutre. Puis, au fur et à mesure qu'ils se laissent pénétrer par la musique, le corps se détend et laisse échapper les ressentis internes. Chez certains participants, les épaules se décontractent ; chez d'autres, elles se raidissent. Les bras peuvent se croiser sur le ventre, ou s'accrocher à l'arrière du dos. Les mains se détendent ou au contraire se replient et forment un poing plus ou moins serré.

Une fois revenus à la réalité, les mots qu'ils expriment correspondent à leur posture corporelle. De façon générale, les patients qui affirment se sentir bien, sont ceux qui sont restés en position neutre sans tension particulière tout au long de la relaxation. Pour les autres, les mots viennent traduire avec précision ce qu'a exprimé leur corps, comme l'illustre l'exemple de Brigitte.

Lors d'une séance, l'observation du corps de Brigitte nous donne l'impression qu'il s'est liquéfié pendant la relaxation. Sa tête s'est penchée en avant, ses épaules se sont abaissées et ses genoux pliés. Lorsque nous la sollicitons sur son état interne, elle répond simplement « abattue ». Paradoxalement, elle se tient désormais prête et est motivée à entamer le temps d'échauffement.

L'expérience nous montre que les enfants ont plus de mal à tenir la "position neutre" que les adultes. Ils ont une tendance naturelle à s'agiter qui les empêche alors d'entrer dans le processus de la relaxation. Ils expriment une certaine impatience à se mettre en action pendant la relaxation et ne sont pas plus calmes après.

Afin d'offrir un moyen aux enfants d'éprouver la "position neutre" et de leur permettre de s'ouvrir à l'écoute de leur ressentis internes, nous les invitons à s'allonger sur un tapis. Nous leur demandons de s'installer sur le dos, de fermer les yeux, de garder les bras le long du corps, les mains dépliées, et les jambes tendues légèrement écartées. Certains se tournent et se mettent sur le ventre, d'autres croisent les jambes ou les bras. Il n'est pas rare d'observer les plus jeunes se recroqueviller en position fœtale dans un mouvement régressif.

Une fois la musique écoutée, nous les invitons à prendre une grande inspiration et à ouvrir les yeux. Ensuite, nous les convions à se mettre debout le plus lentement possible, puis

d'exprimer en un mot comment ils se sentent. Une fois de plus, les mots correspondent aux dires du corps.

Lors d'une séance, Sonia s'installe confortablement pendant la relaxation. Sur le ventre, les bras et les jambes écartés à l'instar d'une étoile de mer, elle semble épanouie. Une fois levée, nous lui demandons comment elle se sent. Elle répond : « Cool ! » avec un large sourire.

Cette observation est particulièrement remarquable du fait que Sonia présente une inhibition massive face aux adultes et se tient souvent renfermée sur elle-même.

La correspondance entre les mots choisis par les patients et les observations des mouvements corporels pendant le temps de relaxation est saisissante. La prise de la "position neutre" permet au comédien de laisser transiter son vécu intime. Qu'il ressente des émotions positives ou négatives, il est dans un état de calme qui lui permet de les accueillir, et de se préparer à les mettre en jeu sur scène.

○ *Un espace de transition indispensable*

L'objectif de la relaxation en début et en fin de séance d'improvisation dramatique est d'offrir un espace de transition entre le quotidien du comédien et le temps de soin, même si le soin est basé sur une activité ludique.

Nous l'avons détaillé, la musique choisie ainsi que la "position neutre" permettent au participant de laisser émerger ses émotions, son vécu intime. La relaxation suscite un état proche de l'*attention flottante* pour reprendre l'expression freudienne¹⁴¹. En pénétrant le comédien qui se tient dans une "position neutre", la musique fait émerger l'humeur dans laquelle il se trouve. De ce fait, il est à l'écoute de ses ressentis internes. Que ce soit un état de bien être, d'angoisse ou de mélancolie, il est nécessaire que ce ressenti puisse émerger. Ainsi le comédien peut accéder à une certaine disponibilité psychique.

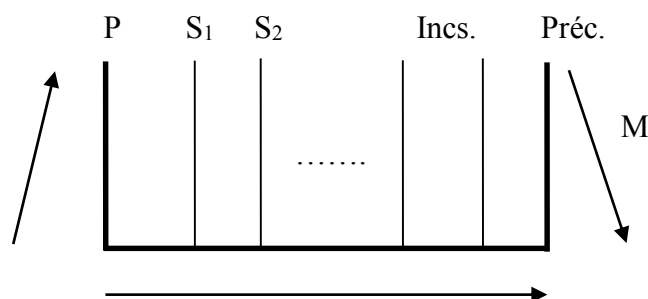
La théorie de l'*appareil psychique*¹⁴² développée par S. Freud en 1900 permet de comprendre le mécanisme alors en jeu. Dans sa *première topique*, il présente la notion

¹⁴¹ FREUD S., (1900), *L'interprétation des rêves*, Paris, Puf, 1967, 344p.

¹⁴² Ibid.

d'*Inconscient*, de *Préconscient* et de *Conscient*. Il élabore ainsi un schéma de l'appareil psychique.

Schéma de l'appareil psychique¹⁴³



Légende :

- P : Perceptions
- S : Traces mnésiques laissées par les perceptions
- Incs. : Inconscient
- Préc. : Préconscient
- M : Motricité

S. Freud représente l'appareil psychique avec un sens. Il part de l'extrémité sensorielle et va vers l'extrémité motrice. L'appareil psychique perçoit des stimuli internes et externes qui laissent des traces mnésiques. Comme l'illustre ce schéma, l'*Inconscient* passe par le *Préconscient* pour émerger dans le *Conscient*, à l'extrémité motrice. « *Nous appellerons préconscient le dernier des systèmes à l'extrémité motrice, pour indiquer que de là les phénomènes d'excitation peuvent parvenir à la conscience sans autre délai, si certaines conditions sont remplies, par exemple un certain degré d'intensité, une certaine distribution de la fonction que nous appelons attention. [...] Nous donnerons le nom d'inconscient au système placé plus en arrière : il ne saurait accéder à la conscience, si ce n'est en passant par le préconscient* »¹⁴⁴.

Les exemples cliniques cités ci-dessus illustrent l'utilité de la relaxation pour permettre au langage du corps et de l'esprit de se réunir, de ne plus être en contradiction. La musique apporte au patient l'intensité requise pour faciliter l'émergence du vécu intime de l'*Inconscient* jusqu'au *Préconscient*. De même, la "position neutre" répond à l'exigence d'attention

¹⁴³ cf. figure 3 extraite de *L'interprétation des rêves*
FREUD S., (1900), *L'interprétation des rêves*, op. cit., p.459

¹⁴⁴ Ibid. p.459-460

nécessaire à ce mouvement psychique. Ainsi, par le choix d'une mélodie spécifique et d'une position favorisant l'attention, la relaxation initiale prépare le patient à entrer dans le jeu. En favorisant le passage par le *Préconscient*, elle amorce le travail d'expression de l'*Inconscient*.

Notre expérience clinique a montré que lorsque le temps de relaxation n'est pas *ad hoc*, par exemple lorsque la musique n'est pas parfaitement adaptée, la séance s'en trouve troublée. Qu'en est-il lorsque le temps de relaxation est complètement supprimé ?

Lors d'une séance au CMPP, Corentin et Félix arrivent avec une idée de jeu. Ils l'ont préparée dans la salle d'attente. Ils sont impatients de nous la présenter, et nous demandent de ne pas faire la relaxation ni l'échauffement. Nous insistons sur le temps d'échauffement pour préparer le corps, mais nous cédon sur le temps de relaxation.

Corentin entre le premier sur scène, il est particulièrement excité et rit de façon incontrôlée. Il nous est difficile de voir un personnage se dessiner. Nous avons davantage l'impression de voir Corentin faire le clown que de découvrir un personnage.

Félix entre à son tour. Il est alors pris d'un rire nerveux. Il n'arrive pas à se concentrer et bafouille ses premiers mots.

Nous décidons alors d'arrêter le jeu en expliquant que ce n'est pas possible de jouer dans ces conditions car ils ne sont pas concentrés. Vexés, ils se ressaisissent. Ils insistent pour recommencer leur improvisation.

Au second passage, nous observons les efforts de Corentin et Félix pour garder leur sérieux, mais il est évident qu'ils ne sont pas plus concentrés. Leur jeu est pauvre et les personnages ont du mal à se dessiner.

Afin d'étayer nos observations, prenons un autre exemple.

Lors de notre intervention en IME, suite à un imprévu professionnel, la séance commence avec quinze minutes de retard. Ne pouvant pas répercuter ce retard en fin de séance du fait des exigences

organisationnelles de l'internat, nous décidons de supprimer la relaxation. Nous nous lançons alors directement dans l'échauffement puis dans le jeu.

Sonia, Anne, Abib et Yannick participent à cette séance. Après l'échauffement, nous leur proposons un petit jeu pour les aider à trouver leur personnage. Sur une musique dynamique, ils se mettent en mouvement dans la salle. Ils doivent s'arrêter et garder leur position lorsque la musique est arrêtée. Nous leur demandons alors à quoi leur position les fait penser.

Sonia, qui d'ordinaire est pleine d'imagination, n'arrive pas à laisser parler sa créativité. Elle se réfugie alors derrière les fictions qu'elle affectionne et déclare que sa posture lui fait penser à Hermione, personnage de la célèbre saga *Harry Potter*¹⁴⁵.

Anne reste inhibée plus qu'à son habitude et ne dit rien.

Yannick reste dans une description de sa position sans l'associer à un personnage. « Ça me fait penser à un personnage qui se penche en avant ». Quand nous le sollicitons pour qu'il nous en dise plus, il déclare alors : « il se penche pour ramasser un truc ». Nous insistons encore : « il ramasse, ... euh..., il ramasse son portefeuille. ».

Abib quant à lui nous dit qu'il est un directeur d'école. Non pas parce que sa posture corporelle lui évoque ce personnage, mais parce qu'il a envie de jouer ce personnage.

Au final, à force de questions, nous arriverons à faire émerger l'imagination des jeunes, mais ce ne fut pas sans difficulté lors de cette séance.

Enfin, observons ce qu'il en est avec les adultes.

Au sein du SAS, les temps de relaxation ont été difficiles à instituer. Lors d'une séance particulière, Brigitte, Bruno et Jaouen manifestaient vivement leur désintérêt pour ce temps. Ne voulant pas

¹⁴⁵ ROWLING J.K., *Harry Potter*, Gallimard.

les contraindre de façon autoritaire, nous accédons à leur demande. Nous commençons donc directement par l'échauffement.

La suite de la séance est laborieuse. Brigitte, Bruno et Jaouen ont du mal à se concentrer et à mobiliser leur imagination.

Lors du temps d'échange, ils verbalisent leur malaise et s'étonnent de ne pas trouver la séance aussi "sympa" que d'habitude. Nous leur faisons remarquer qu'aujourd'hui nous n'avions pas fait de relaxation et que nous supposons que c'est pour cette raison qu'ils sont plus en difficulté pour se concentrer.

Aux séances suivantes, tous trois ne remirent plus les temps de relaxation en cause et s'y adonnèrent avec enthousiasme, ayant intégré leur bien fondé.

Les illustrations cliniques montrent qu'il est possible pour les comédiens de jouer sans être passés par un temps de relaxation initiale. Toutefois, nous observons que l'imaginaire est alors plus difficile à convoquer et que la concentration est instable.

En permettant d'amener le vécu intime inconscient jusqu'au préconscient, la relaxation initiale amorce le travail thérapeutique. Les patients entrent plus facilement dans le dispositif de soin, les jeux s'en trouvent alors enrichis. Les séances d'improvisation dramatique sont ainsi plus opérantes.

De plus, il est également nécessaire que le meneur de jeu se prépare à accueillir le jeu. Le temps de relaxation est donc nécessaire aussi pour lui, bien qu'il se tienne en observateur pendant ce moment.

- **L'échauffement**

Le théâtre est un art qui convoque le corps tout entier. Contrairement au musicien qui utilise un instrument, ou au peintre qui utilise une toile pour s'exprimer, le comédien n'a pour instrument principal que son propre corps. Son corps lui permet de mettre en jeu une histoire, qu'elle soit écrite par un autre ou issue de son vécu intime comme en improvisation dramatique.

Une fois la préparation psychique achevée, il est donc essentiel de préparer le corps. L'échauffement a pour but de retrouver son intégrité corporelle avant "d'entrer dans la peau d'un autre". Sur une musique dynamique, le comédien se met en mouvement. L'échauffement est l'occasion de prendre conscience de chaque partie de son corps, de jouer avec et d'en sentir les possibilités et les limites. L'échauffement permet de passer de l'intériorité à l'extériorité. Ce temps nous semble d'autant plus important avec des comédiens psychotiques sujets à l'angoisse de morcellement, la perte de contact avec la réalité et les troubles de l'identité. Grâce au travail d'échauffement, ils prennent conscience de leur corps à leur rythme.

○ *De l'extériorisation à l'intériorisation*

L'échauffement est un moment important dans toute préparation d'un comédien avant son entrée sur scène. Il est essentiel dans notre pratique de l'improvisation dramatique.

Après plusieurs mois de travail, nous proposons au groupe du SAS d'improviser à partir d'un texte écrit. Jaouen, Bruno et Brigitte sont assis en cercle. Nous procédons à la lecture de quelques fables de La Fontaine (*Le corbeau et le renard, Le lion et le rat, La cigale et la fourmi et Le lièvre et la tortue.*)¹⁴⁶. Une fois la lecture terminée, les comédiens expriment leur envie de jouer. L'heure de fin de séance étant proche, nous accédons à leur demande en supprimant le temps d'échauffement.

Nous observons alors Jaouen, Bruno et Brigitte perdus sur scène. Ils ne s'écoutent pas, se coupent la parole, ne font preuve d'aucune créativité ni dans leur démarche, ni dans leur posture corporelle. Il nous est impossible de comprendre qui est qui et qui joue quoi.

Lors du temps d'échange, nous leur demandons de nous raconter leur jeu. Chacun intervient sans écouter l'autre. Jaouen nous explique qu'il jouait le lion, Brigitte la tortue et Bruno le lièvre et le renard. Nous leur faisons remarquer que leur discours tout comme leur jeu d'ailleurs n'avait "ni queue, ni tête". Qu'il était impossible pour le public de

¹⁴⁶ LA FONTAINE J., (1668), *Fables*, Paris, Librairie générale française, 2002, 542 p.

comprendre la scène jouée car eux-mêmes étaient perdus dans le jeu. Jaouen, Bruno et Brigitte confirment notre sentiment. À notre question de savoir comment ils expliquent ce phénomène, ils nous répondent qu'ils se sont lancés trop vite dans le jeu, qu'ils n'étaient pas prêts.

Nous soulignons que l'échauffement n'a en effet pas eu lieu. Jaouen, Bruno et Brigitte prennent alors conscience de l'importance du temps de préparation du corps. Ils confirment leur intérêt pour ce moment et précisent que la relaxation du début et l'échauffement leur font du bien, que "ça les met en condition !". Voyant l'heure tardive, nous leur expliquons qu'il est temps de conclure la séance, mais que, même si nous sommes en retard, il nous semble important de ne pas faire l'impasse sur la relaxation finale. Tous les trois confirment, et se mettent en position. Malgré le retard sur l'horaire habituel, la séance se termine en respectant notre protocole. Chacun repart serein et apaisé.

Sur scène, le corps du comédien est en action dans sa globalité. Il ne s'agit pas d'utiliser uniquement sa voix pour déclamer un texte, mais de jouer avec tout son être. Le personnage vit entièrement à travers le comédien. Comme l'énonce P. Attigui, « *c'est au niveau d'un registre d'émotion venant irriguer l'ensemble du corps qu'il nous est donné de travailler* »¹⁴⁷.

Afin d'extérioriser son personnage, le comédien doit passer par un travail d'intériorisation, un recentrage sur son corps, d'où l'importance des échauffements. Ils sont un préambule indispensable à l'activité du jeu. Avant "d'entrer dans la peau d'un autre" il faut au préalable éprouver une certaine intégrité dans sa propre enveloppe corporelle. Les temps d'échauffement sont l'occasion de prendre conscience de chaque partie de son corps, de jouer avec et d'en ressentir les limites. Le patient passe de l'extériorisation à l'intériorisation et, ainsi, il peut intégrer son corps dans sa globalité.

○ ***Du morcellement à l'unification***

Avant d'entrer dans le jeu, la préparation du corps est très importante, d'autant plus avec des personnes psychotiques. Leur conscience du corps et de ses limites fait défaut, ou du moins

¹⁴⁷ ATTIGUI P, *De l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, op. cit., p. 89.

est mise à mal. Ce phénomène est en lien direct avec l'angoisse de morcellement, la perte de contact avec la réalité et les troubles de l'identité, caractéristiques des psychotiques.

L'observation clinique illustre l'intérêt de l'échauffement chez les psychotiques présentant des gestes stéréotypés. Prenons l'exemple de Mathieu et Danièle, deux résidents de la maison de retraite.

Lors de cette séance, nous proposons le "jeu du miroir". Cela consiste à reproduire en même temps que la personne qui est en face de soi, les gestes qu'elle fait. D'abord il y a un meneur et un mené, puis les rôles s'inversent.

Mathieu et Danièle forment un binôme. Tous deux présentent des gestes stéréotypés. Mathieu effectue des haussements d'épaules incontrôlés tandis que Danièle se "tord" les mains en permanence si elles ne sont pas occupées à tenir un objet.

Face à face, Mathieu et Danièle se concentrent. Mathieu est désigné comme le meneur. Il effectue des mouvements de bras, de tête, de jambes avec lenteur, et Danièle y répond en miroir. Mis à part un petit temps de latence, il est intéressant d'observer que Danièle exécute les mouvements avec une certaine rigueur.

Lorsqu'un mouvement stéréotypé se glisse dans les déplacements de Mathieu, Danièle l'exécute en miroir. Mathieu prend alors conscience que son corps a eu un mouvement qu'il ne souhaitait pas. Il accentue alors son haussement d'épaule, puis passe à une autre partie de son corps. Quant à Danièle, nous remarquons l'absence chez elle de tout geste stéréotypé lorsqu'elle "incarne" le miroir.

Nous inversons les rôles et l'exercice fonctionne de la même façon.

Dans cet exercice, nous observons que les gestes stéréotypés disparaissent quasiment totalement et que, lorsqu'ils surgissent, ils sont immédiatement assumés puis réprimés. Nous expliquons ce phénomène par les contraintes qu'implique la consigne de l'exercice. Pour le

réussir, les gestes doivent être fait très lentement. Ainsi, le comédien meneur décompose ses gestes et en prend plus facilement conscience. En observant que son partenaire exécute un mouvement dont il ne s'était pas rendu compte, le meneur prend conscience qu'il a lui-même réalisé ce geste.

Dans ce type d'exercice, les patients semblent être dans un "discours" commun avec leur partenaire. Ils font preuve d'une grande présence. Il naît alors une rencontre réelle avec l'autre. La consigne de l'exercice, la "loi" imposée, oblige le patient à s'y soumettre et ainsi à s'ouvrir à l'autre.

La théorie lacanienne nous apprend que pour le psychotique il est difficile d'avoir accès au discours commun : « *Le sujet dispose de tout un matériel signifiant [...] et il s'en sert pour faire passer dans le réel des significations. Ce n'est pas la même chose d'être captivé, capturé par une signification, et d'exprimer cette signification dans un discours destiné à la communication, à la mettre en accord avec les autres significations diversement reçues* »¹⁴⁸. Cette deuxième façon d'exprimer les significations fait d'un discours qu'il est commun. Selon P. Attigui, le psychotique « *est envahi par un imaginaire proliférant où les significations renvoient à d'autres significations, tout comme s'il s'agissait d'un jeu de miroir dont l'image renverrait à une autre image – toujours la même et pourtant toujours différente. En cette quête infinie, l'imaginaire s'enchaîne à lui-même.* »¹⁴⁹.

Avec le jeu du miroir, il s'agit exactement du même phénomène. Par ce jeu avec l'autre, les comédiens se renvoient mutuellement une image qui est à la fois identique et différenciée. Le travail d'échauffement est un temps nécessaire pour que le patient prenne conscience de son corps, de ses gestes. Cette prise de conscience lui permet de ne plus se laisser parasiter pendant le jeu. En "morcelant le corps" lors du temps d'échauffement, le patient intègre que chaque partie de son corps constitue un tout.

- **Le jeu**

Lorsque les participants sont disponibles psychiquement et physiquement, le jeu peut commencer. Afin de préserver la différence entre jeu et réalité, le cadre est strict et les règles sont claires. L'espace de jeu doit être respecté : le personnage n'existe que sur scène. Il naît à l'entrée des coulisses et disparaît à la sortie.

¹⁴⁸ LACAN J., (1955-56), *Les psychoses*, op. cit., p.76

¹⁴⁹ ATTIGUI P., *De l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, op. cit., p 51

Souvent, nous commençons par de petits jeux individuels ou collectifs qui ont pour but d'aider le participant à trouver un personnage : à partir d'une posture du corps, le comédien trouve une démarche. De cette démarche, il trouve un personnage. Le corps du comédien sert de *medium* à l'expression de son psychisme. Une fois que chacun a trouvé son personnage, les improvisations individuelles débutent. Chaque participant passe individuellement devant le groupe pour présenter le personnage qu'il a choisi d'incarner. Ensuite, les participants jouent en binôme la rencontre entre leurs personnages. De cette improvisation, des histoires peuvent naître. Elles sont alors retravaillées et rejouées, parfois à la séance suivante.

Qu'il s'agisse de jeux individuels ou en binôme, le protocole est toujours la même. Il y a d'abord une phase de jeu muet, basé uniquement sur le corps. L'objectif est de permettre au comédien de s'imprégner physiquement de son personnage. Ensuite, et seulement lorsque le personnage a une consistance, le comédien est autorisé à parler.

Lors des premières séances, le meneur de jeu indique chaque étape par des mots ou courtes phrases stéréotypées. L'objectif est que le comédien s'en imprègne et qu'il puisse par la suite respecter le protocole de jeu de lui-même.

Afin de permettre au lecteur de mieux se représenter le moment du jeu, présentons les différentes séquences de jeu :

- *Premièrement* : « *quand tu es prêt, tu entres. Quand tu veux...* ».

Par ces mots, le meneur de jeu indique au comédien qu'il doit se préparer à entrer sur scène. Le comédien sait, qu'une fois entré sur scène, il doit présenter son personnage et se déplacer dans l'espace de jeu dans la démarche de son personnage.

- *Deuxièmement* : « *action* »

Lorsqu'il juge que le comédien habite suffisamment son personnage, en disant simplement « *action* », le meneur de jeu indique au comédien qu'il peut arrêter de marcher à travers la scène et commencer à présenter la situation, l'histoire de son personnage. Si l'improvisation est un jeu à deux, le meneur de jeu reprend l'étape une et deux avec le second comédien (sauf dans les cas précis où il a été préalablement décidé que les personnages devaient entrer ensemble.)

- *Troisièmement* : « *voix* »

Cette indication signifie que le comédien peut, s'il le souhaite, sortir du jeu muet et faire parler son personnage.

- *Quatrièmement : « Trouve(z) une fin et sortie »*

Lorsque le meneur de jeu sent qu'il est temps d'arrêter le jeu, il invite le ou les comédiens à trouver une fin à leur improvisation.

Au bout de quelques séances, c'est cette quatrième étape qui est la première à ne plus avoir besoin d'être indiquée. Les comédiens comprennent en effet très vite la nécessité de finir le jeu non pas en s'échappant dans les coulisses mais en offrant une fin à leur improvisation. Et ils trouvent rapidement d'eux-mêmes le juste moment pour finir le jeu.

- *Cinquièmement : « Salut »*

Le ou les comédiens sont invités, comme au théâtre, à venir saluer le public.

Notons que les jeux à plus de deux sont extrêmement rares. D'abord parce que les groupes sont le plus souvent constitués de trois à quatre personnes, et jouer sans un minimum de public serait un non-sens au sein d'un atelier théâtre. Ensuite, étant donné qu'il s'agit d'improvisation, la gestion des interventions de chacun n'est pas dirigée par une quelconque mise en scène. Et ne pas jouer à plus de deux permet de favoriser une bonne écoute entre les comédiens.

- **Le temps d'échange post-improvisation**

Après chaque improvisation le ou les participants viennent s'asseoir devant la scène et nous échangeons sur ce qui vient d'être joué. Le patient commence d'abord par nous en dire plus sur son personnage : qui il est, pourquoi il agit ainsi, quelle est son histoire... Puis il décrit ce qu'il a ressenti pendant le jeu. Enfin, les spectateurs ont la parole. Ils décrivent ce qu'ils ont vu, imaginé et ressenti.

Le jeu prend ainsi du sens : au moyen des mots, le participant repère progressivement que ce qu'il joue parle de lui. Ces temps, même s'ils peuvent être très courts, sont essentiels dans notre dispositif et ne doivent sous aucun prétexte être supprimés. Ils garantissent en effet le retour à la réalité et permettent au comédien de garder la "juste distance" d'avec son personnage. Comme le souligne S. Minet, ce temps d'échange est nécessaire dans le sens où *« par la verbalisation, le thérapeute évalue et vérifie avec le comédien ce chemin de métamorphose. Il veille à prévoir, et à sécuriser l'acteur contre les risques de dépersonnalisation ou du développement d'une névrose histrionique auxquels le jeu théâtral*

peut conduire les sujets les plus fragiles, à défaut d'une préparation et d'un accompagnement vigilant. »¹⁵⁰. La verbalisation est ainsi un moment essentiel dans notre pratique et le temps d'échange post-improvisation occupe une place centrale dans nos ateliers théâtre. Nous aurons l'occasion d'y revenir avec plus de précisions dans la suite de nos recherches.

- **La relaxation finale**

La relaxation finale est identique à la relaxation initiale. Elle a lieu sur la même musique et dans la même posture, la plus neutre possible. Ainsi, les participants débutent et terminent les séances d'improvisation dramatique par le même rituel

Les observations cliniques montrent que les patients investissent bien ce temps. De façon générale, ils sont plus détendus qu'en début de séance. Les retours des éducateurs s'occupant des jeunes de l'IME attestent de la nécessité de ce temps de relaxation finale, qui s'avère tout aussi important que le temps de relaxation initiale.

Ce jour-là, Abib et Yannick, se montrent particulièrement créatifs. Ils exécutent plusieurs passages individuels. Au vu du temps qu'il nous reste, nous devons choisir entre un passage en binôme ou le temps de relaxation finale. Ne voulant pas faire obstacle à leur élan créateur, nous décidons de les laisser jouer encore. Nous clôturons donc la séance par le temps d'échange post-improvisation. Les jeunes retournent ensuite dans leur groupe de vie pour le dîner.

Le lendemain, plusieurs éducateurs nous questionnent sur la séance d'improvisation dramatique de la veille. Ils souhaitent savoir s'il s'est passé quelque chose de particulier. Alors que les jeunes reviennent habituellement calmes et apaisés, ils ont montré une excitation intense qu'ils ont eu du mal à canaliser.

Nous nous interrogeons sur ce qui aurait pu entraîner cette excitation particulière et peu commune suite aux séances d'improvisation dramatique. Il nous apparaît alors que le rituel habituel n'avait pas été respecté. Nous avons laissé repartir les jeunes sans avoir réellement clôturé la séance.

¹⁵⁰ MINET S., *Du divan à la scène*, op.cit., p. 85

Le temps de relaxation finale est primordial dans le dispositif de soin. Ce rituel permet au comédien de prendre le temps de reposer son corps et son psychisme des événements qui viennent de se dérouler. Il peut ainsi prendre le temps d'intégrer ce qui a été dit lors du temps d'échange. Ce nouveau face-à-face avec lui-même prépare chaque participant à quitter l'aire de jeu, à se réapproprier son corps et son psychisme avant de retourner à sa réalité et à son quotidien. Les participants apprécient particulièrement ce temps qui fait transition. Ils quittent ainsi le groupe apaisés et riches des échanges tant ludiques que thérapeutiques.

Au contraire de la psychanalyse, il n'est pas question en improvisation dramatique d'arrêter la séance lorsque le patient aborde un élément charnière de son vécu intime. Il est nécessaire d'accompagner le comédien à quitter son personnage et à réintégrer la réalité. Chez les personnes psychotiques, l'omission de ce temps important risque de provoquer une forte angoisse ou de favoriser un glissement dans le délire.

Comme au théâtre, la règle en séance d'improvisation dramatique est de quitter son personnage lorsque l'on quitte la scène. Le temps d'échange post-improvisation favorise le retour à la réalité. Afin de renforcer ce retour à la réalité, nous nous attachons désormais à aussi toujours respecter le temps de relaxation finale. En effet, le jeu provoque une certaine excitation qu'il est nécessaire d'apaiser en fin de séance. Si la séance se termine sans ce moment de transition offert par la relaxation, le comédien "emmène avec lui", dans son quotidien, cette excitation qui peut alors provoquer un sentiment de malaise. Le temps de relaxation finale remplit ainsi une fonction apaisante indispensable pour clore une séance d'improvisation dramatique.

Maintenant que nous avons présenté en détails le déroulement d'une séance, allons à la rencontre des patients devenus comédiens sur lesquels s'appuient nos réflexions et notre recherche.

1-4-3. Études cliniques

Le travail de recherche ici présenté se fonde notamment sur l'observation clinique de neuf groupes d'improvisation dramatique impliquant au total une trentaine de participants. Tous ces groupes ont été menés pendant plusieurs mois voire plusieurs années au sein de structures de soin : un en CMPP, Centre Médico-Psycho-Pédagogique (10 mois) ; quatre en IME, Institut Médico-Educatif (20 mois) ; un au sein d'un SAS, Service d'Accompagnement et de Soutien (20 mois) ; et deux en maison de retraite pour travailleurs handicapés (5 mois).

Les quelques vignettes cliniques qui ont illustré notre présentation du déroulement d'une séance ont déjà donné un aperçu des cas rencontrés. Toutefois, la suite de notre travail de recherche sur les effets psychiques de l'improvisation dramatique nécessite une lecture plus poussée des cas cliniques. Nous proposons donc d'aller à la rencontre de certains des comédiens des ateliers théâtre. Afin de rester fidèle à la pluralité de nos rencontres sans pour autant "noyer" le lecteur dans une multitude de cas, nous en avons retenus neuf répartis dans quatre institutions différentes.

Pour respecter la confidentialité des patients, les prénoms ont été changés et la description des lieux d'intervention quelque peu transformée.

- **Le CMPP**

Au sein d'un Centre Médico-Psycho-Pédagogique, à la demande de son directeur, médecin psychiatre et psychanalyste, nous fîmes pour la première fois l'expérience de la mise en place d'un atelier théâtre au sein de la structure. L'objectif était d'accrocher ou de réaccrocher à une dynamique de soin des adolescents pour qui les entretiens individuels n'étaient pas ou plus envisageables. Les séances d'une heure trente étaient hebdomadaires. Nous avons, en collaboration avec une psychomotricienne, suivi un groupe de trois adolescents durant une année. Par la suite, les ateliers théâtre ont continué avec la psychomotricienne.

- **Corentin**¹⁵¹

Âgé de 14 ans, Corentin est suivi au CMPP depuis l'âge de 10 ans. À l'époque, le symptôme ayant justifié la demande de consultation émanait de grandes difficultés d'insertion

¹⁵¹ Ce cas a fait l'objet d'une étude spécifique dans un article de 2010
VANDEVELDE B., « Corentin », in *Adolescence*, 2010, Tome 38, n°2, le Bouscat, l'esprit du temps, p. 421- 432.

à l'école. Cette problématique subsiste encore lorsque nous le rencontrons : toujours en retrait, il n'a pas d'ami.

Scolarisé en classe de 4^{ème}, ses résultats scolaires sont plutôt bons. Toutefois, sa participation reste limitée. Selon ses professeurs, son isolement se sent même pendant les temps en classe. Il est le souffre-douleur de ses camarades de classe, et les temps de récréation dans la cour du collège sont pour lui un véritable cauchemar. Pour fuir la cour, il se réfugie souvent dans les couloirs, bien qu'il n'y soit pas autorisé.

Les moqueries de ses pairs viendraient de sa « *toute petite voix de souris* » qui est somme toute son symptôme principal. Il la déteste autant qu'il y tient. Il ne sait parler autrement qu'avec cette petite voix. Il dit vouloir avoir une grosse voix pour faire peur aux autres, mais aime sa petite voix pour mieux se cacher. Toutefois, force est de constater que c'est la particularité de cette voix qui attire l'attention sur lui, sur un versant plus que négatif. Une grande inquiétude du corps enseignant se cristallise sur ses capacités d'adaptation au lycée. Malgré ses résultats qui permettraient de pronostiquer une orientation en lycée général sans difficulté, les professeurs sont perplexes sur ses capacités d'adaptation sociale.

À la maison, il ne trouve réconfort qu'auprès de sa mère qui le protège beaucoup.

Son père est très dur, froid et méprisant. Il le traite de fillette et ne le reconnaît pas en tant que futur jeune homme. Il se montre très exigeant ; pour lui, les résultats scolaires pourraient toujours être mieux. Il répète sans cesse à son fils qu'il n'arrivera à rien s'il reste une fillette. Malgré ses grandes responsabilités professionnelles, c'est toujours lui qui vient chercher son fils à la fin des séances. Toutefois, il ne s'intéresse pas à la façon dont cela se passe, et se montre froid et hautain y compris à l'égard des animatrices de l'atelier. Corentin dit redouter son père.

Il exprime également une rancœur envers son frère aîné. Ce dernier se moquerait constamment de lui et le rabaisserait à cause de sa petite voix. Mis à part le ressentiment envers son aîné, Corentin semble le tenir à distance, au point qu'on aurait tendance à croire Corentin fils unique dans ses propos.

Au CMPP, Corentin inquiète par une tendance paranoïaque. Les professionnels craignent une cristallisation de sa psyché sur un versant psychotique. D'après sa psychothérapeute, son suivi psychologique s'essouffle : il n'est plus impliqué dans son discours et fait preuve d'une distanciation trop importante. Corentin n'est plus dans une dynamique de

soin. Il est urgent de proposer à Corentin une nouvelle impulsion dans sa prise en charge. L'atelier théâtre lui a ainsi été proposé en complément de son suivi thérapeutique.

Très vite, Corentin s'inscrit dans une dynamique constructive et investit réellement le groupe comme un lieu d'expression et d'élaboration.

○ **Félix**

Âgé de 13 ans, il est orienté au CMPP suite à des accès de violence au collège : il aurait menacé un camarade avec un cutter. Malgré ses soucis de comportement, le discours des parents concernant leur fils reste très positif, comme s'ils n'avaient tout problème bien qu'ils aient consenti à l'amener en consultation.

Avant ses récents accès de violence, Félix ne se faisait pas particulièrement remarquer au collège. Élève moyen, "dans la norme", il n'est ni populaire, ni souffre-douleur. Scolarisé en classe de 5^{ème}, il avait tendance à se faire oublier par ses professeurs.

Une orientation en 4^{ème} générale est envisagée. Sa place au collège est néanmoins remise en cause du fait de l'agression qui semble avoir apeuré le corps enseignant. Il a été exclu une semaine. Lors de son passage en conseil de discipline, il a été décidé qu'il pouvait réintégrer le collège, mais il reste en sursis : au moindre comportement socialement inadapté, il sera définitivement exclu.

Félix est un enfant adopté. Il a un frère aîné, adopté aussi.

Le discours des parents sur leur fils est très idéalisé. À les entendre, Félix fut un bébé puis un petit garçon parfait. Même maintenant qu'il entre à l'adolescence, il resterait un "gentil petit garçon". Si les violences n'étaient pas érigées comme un symptôme à abattre, on se demanderait même pourquoi ce jeune adolescent aurait besoin des services du CMPP. Les relations avec son grand frère seraient très bonnes. Félix grandirait dans une famille heureuse et unie, sans le moindre problème.

L'agression au cutter semble incompréhensible pour tous. Elle est cependant suffisamment prise au sérieux pour nécessiter une consultation : il faut soigner Félix pour être certain qu'il ne recommence pas.

Lorsque nous rencontrons Félix, il nous apparaît très calme. Il reconnaît les faits qui lui sont reprochés, mais ne les comprend pas. Face à ce jeune qui n'exprime pas de sentiments et

se retranche derrière le discours idéalisé de ses parents, une psychothérapie classique ne semble pas envisageable dans un premier temps. Nous lui proposons alors d'intégrer l'atelier théâtre pour commencer sa prise en charge au CMPP.

Sa participation est enthousiaste. Il se montre toujours de bonne humeur et respecte très bien le cadre et les consignes. Nous ne voyons jamais ses parents à la fin des séances. Ces derniers préfèrent l'attendre à l'extérieur du CMPP.

La nécessité de mettre en place des entretiens individuels fut réévaluée en cours d'année et proposée neuf mois après la première séance d'improvisation dramatique.

○ *Le binôme Corentin – Félix*

Au début de l'année scolaire, Corentin participait à l'atelier avec deux autres jeunes. Ils ont cependant quitté le groupe relativement rapidement ; l'un du fait de la volonté de sa mère qui, voyant que son fils commençait à aller mieux, a décidé qu'il n'en avait plus besoin ; l'autre à sa demande car il ne pouvait pas jouer à ce qu'il voulait et disait préférer rester à la maison jouer aux *lego*.

Félix est donc arrivé dans le groupe dans un second temps. Son arrivée semblait appropriée pour lui et permettait à Corentin de poursuivre l'aventure théâtrale, car sans l'existence d'un groupe, ne serait-ce que de deux, il n'était pas question de maintenir l'atelier théâtre. Ainsi Corentin avait bénéficié de quelques séances individuelles consacrées à la création d'un masque.

La rencontre entre Corentin et Félix s'est passée calmement. À notre grande surprise, Corentin a pris l'ascendant sur Félix. Comme il était là le premier, il s'est senti légitime à prendre une place de *leader*, ce que Félix a totalement accepté, en se fondant à la perfection à la place de suiveur. Chacun semblait satisfait de cette dynamique et une complicité a commencé à naître entre les deux jeunes. Vers la fin de l'année, ils avaient plaisir à se retrouver dans la salle d'attente et à échafauder des plans sur le déroulement de la séance. De bonne composition, ils acceptaient cependant facilement de faire autre chose que ce qu'ils avaient envisagé avant le début de l'atelier.

- **L'IME**

L'Institut Médico-Educatif a pour mission d'accueillir des enfants présentant une déficience mentale moyenne à profonde, avec ou sans troubles associés. Les troubles rencontrés vont de la déficience légère à la schizophrénie, en passant par la trisomie 21 ou l'autisme. Pour créer des dynamiques de groupe constructives au sein de l'atelier théâtre, il a donc fallu "accorder" des patients atteints de pathologies différentes. Nous avons ainsi accompagné onze jeunes (adolescents et jeunes adultes) répartis en quatre groupes de trois à quatre participants.

D'une durée de 45 minutes, les séances étaient structurées selon le dispositif présenté précédemment. Les cinq temps étaient respectés et investis par tous. Le but était d'offrir aux jeunes un espace de communication authentique. La pratique de l'improvisation leur a permis de développer des compétences verbales mais également non verbales. Pour ces jeunes, en souffrance face au handicap, nos objectifs étaient pluriels : leur permettre de favoriser leur estime d'eux-mêmes, leur apprendre à gérer et canaliser leurs émotions et leur apprendre à vivre en groupe en gardant leur intégrité tout en respectant l'autre. Ces objectifs s'inscrivaient dans la préparation de leur orientation en structures pour adultes.

Dans le cadre de la présentation de nos recherches, nous détaillerons seulement les cas d'Abib et Yannick qui formèrent un duo particulièrement intéressant¹⁵².

- ***Abib***

Âgé de 16 ans, il présente une déficience moyenne associée à des troubles de la personnalité. Il est accueilli dans l'institution depuis l'âge de 8 ans. Le psychiatre évoque des troubles psychotiques mais aucun diagnostic formel n'est posé. Abib a accès au langage. Ses phrases sont compréhensibles, bien que le vocabulaire et ses structures de phrases soient simples.

Au niveau familial, il a une sœur aînée et un petit frère pour lesquels un diagnostic psychopathologique n'a pas été posé ; ils sont peu présents dans le discours quotidien d'Abib. Abib parle souvent de son père, décédé un an plus tôt dans un incendie. Cet événement, qui l'a

¹⁵² Ces deux cas ont d'ailleurs fait l'objet d'une étude spécifique que l'on retrouve dans l'article : VANDEVELDE B., MORHAIN Y., « Le groupe théâtre comme médiation thérapeutique auprès d'adolescents au processus de subjectivation entravé » in *Psychothérapies*, 2012/2, Vol. 32, Chêne-Bourg, Médecine et Hygiène, p. 125-135

traumatisé un temps, est moins présent dans son discours, mais suscite une vive émotion lorsque que le sujet est abordé. Abib s'agite et bégaye alors, ce qui traduit une forte anxiété. Il retrouve cependant son calme assez rapidement, lorsqu'on verbalise la perte, la souffrance et la légitimité des émotions ressenties.

Abib est accueilli en internat de quinzaine ; il ne rentre chez lui qu'un week-end sur deux. Toutefois, lors du ramadan, il retourne chez lui chaque soir pour participer à la tradition de rupture du jeûne à la tombée de la nuit.

Ce sont les transports de l'institution qui le raccompagnent et reviennent le chercher chez lui, si bien qu'aucune communication directe régulière entre sa mère et les équipes éducatives et soignantes n'a lieu, si ce n'est par le cahier de liaison. Toutefois, lorsque cela s'avère nécessaire, il est toujours possible de lui téléphoner ou de convenir d'une rencontre. Elle se montre aussi coopérative que possible dans le suivi, et ce bien que ses capacités sociales semblent limitées, la barrière de la langue étant un frein à une communication fluide. Le cahier de liaison est très peu investi, il ne semble pas toujours lu, mais les professionnels y trouvent parfois des demandes spécifiques, notamment dans le temps du ramadan.

Au sein de l'IME, Abib demande à être suivi par le médecin psychiatre, ce qui signifie pour lui « venir parler dans son bureau ! ». Le psychiatre ayant prescrit à Abib un traitement médicamenteux afin de le maintenir dans un état stable, il ne lui propose pas d'espace de parole régulier. La psychothérapeute refuse également de le recevoir invoquant une demande trop floue de la part d'Abib. Elle explique que lorsqu'il sera en mesure de préciser ses besoins, elle réévaluera sa demande.

Les équipes éducatives alertent cependant les thérapeutes quant à l'expression d'une souffrance psychique qu'il leur paraît indispensable de traiter : Abib ne semble pas épanoui et a tendance à se renfermer sur lui-même. Il est souvent dans l'imitation et présente des difficultés à prendre des initiatives. Les éducateurs s'inquiètent également au sujet de son orientation. Il aurait les capacités cognitives et les habiletés motrices lui permettant de travailler en établissement d'aide par le travail, mais son anxiété massive et ses troubles psychotiques risquent de faire échouer ce projet.

Dans l'établissement, son comportement laisse deviner son besoin d'écoute. Depuis notre arrivée, il "rôde" régulièrement autour du bureau sans pour autant être en mesure de formuler une quelconque demande. C'est dans ce contexte que nous lui avons proposé de participer à l'atelier théâtre.

○ *Yannick*

Âgé de 18 ans, il présente une déficience moyenne associée à des troubles de la personnalité s'exprimant sur un versant paranoïaque. Il est accueilli à l'IME depuis l'âge de 8 ans. Yannick a un langage relativement bien structuré, et il est capable de s'exprimer de façon intelligible. Toutefois, son discours est parfois incohérent, laissant paraître une frontière poreuse entre son monde fantasmatique voir hallucinatoire et la réalité commune.

Les parents de Yannick ont une situation stable et sont bien intégrés dans la région. Yannick a une sœur de 6 ans sa cadette. Très présente dans son discours, elle est l'objet de ses préoccupations. Il a le souci de prendre soin d'elle, de la protéger, mais paradoxalement son ton peut être menaçant à son encontre.

Depuis son accueil à l'IME, Yannick est hébergé en internat de quinzaine. Les parents se chargent des transports de leur fils, mais ils restent sur le parking et sont très difficiles à rencontrer. Le chef de service responsable de l'internat est le seul qui est plus en lien avec cette famille. Les communications passent donc principalement par lui. Dans le cas contraire, les parents peuvent ignorer les tentatives de communication et de lien. Le cahier de liaison semble lu, mais est très peu investi en retour.

Au sein de l'IME, Yannick peut, lorsqu'il est relativement stabilisé, être un élément moteur dans les groupes. L'équipe éducative travaille fort en vue d'une orientation en centre d'aide par le travail. En atelier professionnel, il se montre en effet performant que ce soit dans le travail du bois, du fer ou des espaces verts. Toutefois, son comportement, de plus en plus stéréotypé et fixé sur des idées délirantes au sujet de la police, inquiète de plus en plus les équipes éducatives, et risque de mettre son orientation en péril. À plusieurs reprises, des épisodes violents ont contraint les équipes à exclure Yannick des ateliers pour des raisons de sécurité.

Suite à ces manifestations de violence associées à des accès hallucinatoires, Yannick est suivi médicalement par le médecin psychiatre. Le traitement le stabilise mais Yannick réclame un espace de parole. Le médecin psychiatre le reçoit de temps à autres, mais ne propose pas de suivi régulier. La pathologie psychiatrique étant prédominante chez Yannick, la psychothérapeute refuse de le prendre en charge.

Tout comme Abib, Yannick profite de notre arrivée dans l'établissement pour solliciter un suivi psychologique. Sa demande est claire : il souhaite aborder sa problématique de

violence pour ne pas y succomber de nouveau. Il semble alarmé par l'idée de faire du mal à sa sœur.

○ *Le duo Abib-Yannick*

Abib et Yannick ont en commun leur demande claire d'un espace de parole, espace qu'ils semblent en mesure d'investir grâce à leurs relativement bonnes capacités d'élocution. De plus, au-delà d'une simple déficience intellectuelle, il est clair que leurs symptômes psychotiques deviennent de plus en plus prégnants l'âge avançant. L'impossibilité de répondre à leur besoin d'espace de parole révélant des difficultés institutionnelles, il s'agissait d'innover pour offrir à ces jeunes ce dont ils semblaient avoir besoin : un espace de parole serein, loin des enjeux institutionnels indépendants de leurs problématiques. Afin de ne pas envenimer les conflits existants, il a fallu prendre en compte les inquiétudes des éducateurs, mais sans désavouer les thérapeutes. C'est dans ce contexte que nous avons proposé à ces deux jeunes de participer aux ateliers théâtre qui étaient en train de se mettre en place suite à l'initiative d'un stagiaire. Du fait de notre expérience dans le domaine et de notre fonction de psychologue rassurant tout un chacun en terme de prévention de risques potentiels de débordement, la mise en œuvre et l'animation de ces ateliers nous furent confiées.

Au sein de l'IME, les groupes d'improvisation dramatique ont été composés de trois à quatre jeunes répartis en fonction de leur âge, auxquels nous avons proposé de participer à quatre séances avant de s'engager sur le reste de l'année scolaire. Abib, Yannick et un troisième adolescent se sont retrouvés ensemble. Au terme de la "séquence découverte", le troisième jeune a décidé de quitter le groupe. Les autres groupes ayant trouvé leur équilibre et une complicité s'étant déjà tissée entre Abib et Yannick, il est décidé de maintenir ce groupe à deux. Il est toutefois spécifié qu'en cas d'absence de l'un ou de l'autre, la séance serait suspendue. Lors de la seconde année d'atelier théâtre, deux autres jeunes ont intégré le groupe. Le passage d'un duo à un groupe de quatre a insufflé une dynamique nouvelle au groupe et a augmenté le potentiel créatif de chacun des participants. Une complicité particulière s'est toutefois maintenue entre Abib et Yannick, sans pour autant créer une dépendance à l'autre. Abib et Yannick étaient particulièrement contents de jouer ensemble, mais acceptaient volontiers de jouer avec un autre membre du groupe.

Pendant les deux années d'existence des ateliers théâtre à l'IME, Abib et Yannick se sont investis avec enthousiasme et bonne humeur. Si pour une raison ou une autre il leur arrivait d'être absents, ils venaient toujours nous en avertir à l'avance.

- **Le SAS**

Les ateliers théâtre au sein du Service d'Accompagnement et de Soutien furent animés en partenariat avec une animatrice socio-culturelle durant deux années. Le début de notre intervention fut particulier. Le SAS, qui se veut un service d'accompagnement post-soin, n'a pas pour habitude de travailler avec des psychologues ou d'autres types de thérapeutes. Les usagers du SAS sont pour la plupart des travailleurs dans un service d'aide par le travail spécialisé dans le handicap psychique. Il s'agit de personnes qui ont connu des hospitalisations longues, qui sont stabilisées, et dont plupart sont encore suivies en CMP. Le SAS n'a donc pas vocation à offrir du soin, mais se centre sur sa mission d'accompagnement social.

Dans ce contexte, l'animatrice socio-culturelle offrait diverses activités artistiques, dont une activité théâtre avec pour objectif la présentation d'un spectacle annuel. Toutefois, face aux problématiques psychotiques de certains participants et aux exigences du travail théâtral, elle se sentait parfois démunie dans l'animation de cette troupe. La direction du SAS a donc fait appel à nos services pour co-animer le groupe théâtre. Bien que notre fonction de psychologue soit recherchée et attendue, il n'était toutefois pas question pour l'équipe de direction qu'elle soit assumée. La crainte de la direction était que les usagers refusent de participer si c'était pour de la thérapie. Les usagers ont cependant très vite su qu'il avait certes affaire à une comédienne, mais qu'elle était aussi psychologue. La nouvelle fut bien accueillie. Indépendamment de la fonction de psychologue, le lien était tissé, et l'objectif principal ne changeait pas : il s'agissait de faire du théâtre. Certains usagers ont dit qu'ils ne seraient pas venus s'ils avaient su avant qu'ils avaient affaire à une psychologue, alors que finalement ils étaient contents, car ils se sentaient accueillis comme ils étaient.

Lors de notre deuxième année d'intervention, nous avons proposé de créer un second groupe centré sur le jeu d'improvisation et où l'objectif de spectacle ne serait pas présent. Il s'agissait de répondre à la demande de certains usagers qui souhaitaient faire du théâtre, mais sans spectacle. De plus, cela permettait d'ouvrir l'activité à une nouvelle population de personnes dont les capacités psychiques ne permettaient pas un investissement dans le champ professionnel, mais qui travaillaient à leur autonomie sociale en intégrant des appartements thérapeutiques post-psychiatrie grâce à leur accueil par le nouveau service d'accompagnement au logement du SAS.

Ce travail de recherche s'intéresse plus particulièrement au premier groupe, constitué de trois adultes en insertion sociale suite à différents séjours en psychiatrie. Tous stabilisés, ils

sont accompagnés pour la gestion de leur quotidien (tenue du logement, gestion des courses et des repas) et dans leur intégration sociale.

Le contexte d'intervention se situant hors du soin psychiatrique, nous n'avons que peu d'information concernant les participants. L'objectif n'étant pas tant le soin que l'insertion sociale, nous n'avons pas cherché à en savoir davantage ni à poser de diagnostics, mais nous avons au contraire veillé à rester dans une ouverture maximale à la parole de chacun. Chacun des participants a trouvé sa place dans le groupe à sa façon et s'y investit avec intérêt et motivation.

○ *Jaouen*

Il a 35 ans lorsqu'il intègre le groupe. Après plusieurs hospitalisations pour dépressions sévères avec éléments psychotiques, il se sent prêt à s'engager dans une démarche d'autonomisation sociale. Il s'investit avec intérêt dans le groupe d'improvisation dramatique. Il souhaite par ce biais apprendre à gérer ses émotions et surtout prendre confiance en lui afin d'être en mesure d'affronter la vie.

Jaouen n'a pas de famille sur qui il peut compter. Ses parents et ses frères et sœurs n'ont pas de contact avec lui et ne vivent pas dans la région. Il vit actuellement en appartement thérapeutique avec un colocataire. Son objectif est de pouvoir prendre un logement autonome assez rapidement.

Jaouen fait preuve d'une force de caractère étonnante et se montre persévérant face aux difficultés du quotidien. Il est capable d'un certain recul sur lui-même, faisant la part des choses entre sa pathologie et la façon qu'il a de la gérer.

Il explique qu'il est content de savoir qu'une psychologue est présente pour l'animation du groupe, car il dit avoir besoin de soin, mais ne plus vouloir parler de ses problèmes. Il veut aller de l'avant et prendre confiance en lui, avec quelqu'un capable de le freiner s'il retombait dans ses symptômes délirants.

Ainsi, Jaouen s'investit au sein du groupe théâtre avec plaisir et avec beaucoup d'intérêt et d'attentes quant à une aide sur sa façon d'envisager son quotidien.

○ **Bruno**

Âgé de 30 ans, il présente une personnalité schizoïde, mais le diagnostic de schizophrénie n'aurait toutefois pas été posé par les psychiatres. Après plusieurs épisodes de dissociation en lien avec une pratique excessive de jeux en réseaux, il a été hospitalisé à plusieurs reprises à la demande de ses parents.

Aujourd'hui, il est dans un processus d'intégration d'un appartement thérapeutique en colocation. La cohabitation avec son colocataire est difficile car il a encore du mal à vivre en faisant attention à l'autre. Il ne comprend pas pourquoi il ne peut pas faire ce qu'il veut la nuit sous prétexte qu'il fait du bruit. Il affirme même que lui préfère vivre la nuit et dormir le jour.

Il ne comprend pas non plus pourquoi ses parents ne souhaitent plus qu'il vive chez eux. Malgré ses 30 ans, son comportement s'apparente à celui d'un adolescent hyper exigeant vis-à-vis de son entourage et qui refuse l'autonomie et les responsabilités qui vont avec.

Lorsqu'il intègre le groupe, il est stabilisé et dans une phase de réapprentissage de la vie sociale. Il s'investit avec plaisir dans le travail d'improvisation. Comme Jaouen, il souhaite prendre d'avantage confiance en lui.

○ **Brigitte**

Après une vie entrecoupée d'hospitalisations à répétition, à 60 ans, Brigitte habite dans un appartement thérapeutique. Il semble que les équipes ont trouvé le juste équilibre entre autonomie et aide constante pour le quotidien. Elle est capable de gérer seule un week-end sans visite du service, si cela a bien été préparé. Elle est ensuite toute fière de voir qu'elle a atteint son objectif.

En raison de sa personnalité psychotique, Brigitte est reconnue handicapée psychique à plus de 80 %. Elle a eu un fils dont elle parle souvent, mais qu'elle ne voit pas. Il lui a été retiré à la naissance du fait de sa pathologie. Dans sa jeunesse, ses nombreuses hospitalisations pour perte de repères et de lien avec la réalité ne lui ont pas permis d'élever son fils.

Brigitte est bien stabilisée et est très satisfaite de faire partie du groupe théâtre, car cela lui fait des activités. Si elle est très investie dans tous les ateliers proposés par le SAS, elle reste en effet incapable de socialiser à l'extérieur de cet espace sécurisé et sécurisant pour elle.

Elle exprime qu'elle refuse tout travail psychothérapeutique qu'elle ne « connaît que trop bien », mais se dit toutefois contente de savoir qu'une psychologue est présente pour animer le groupe théâtre. Elle s'y investit avec plaisir et n'a jamais manqué une séance.

○ *Le trio Jaouen-Bruno-Brigitte*

Une ambiance particulière, très aérienne, émane du trio Jaouen-Bruno-Brigitte. Au début, chacun semblait rester dans sa "bulle". L'image qui représente bien ce groupe est celle de trois bulles qui se meuvent dans l'espace, rebondissent tout en douceur lorsqu'elles se rencontrent, mais sans jamais se déformer ni éclater. Même Bruno, qui a pourtant des difficultés à faire attention aux autres, respectait l'espace de ces partenaires de jeu.

Puis - nous le verrons plus en détails par la suite -, c'est comme si, au fil des séances, la paroi des bulles de chacun s'était affinée, pour finir par n'être plus qu'un voile de protection poreux et permettant dès lors les interactions entre chacun mais sans mise en danger.

• **La maison de retraite**

L'objectif de la mise en place d'ateliers théâtre au sein de la maison de retraite était d'offrir aux résidents un espace d'expression de leurs émotions et d'apprentissage de leur gestion. À un moment de transition dans leur vie, il s'agissait, par le jeu, de les accompagner dans leur recherche d'un nouvel équilibre entre corps et psychisme. De plus, placés dans un processus interactif de communication, les résidents ont pu développer des compétences verbales ainsi que non verbales. Enfin, la participation au groupe d'improvisation a permis de créer une dynamique relationnelle au sein de la maison de retraite, dans un climat de confiance.

Même si tous – participants, soignants ou encore chefs de services – se sont accordés à dire que l'expérience fut une réussite, elle ne put se poursuivre plus de cinq mois pour des raisons budgétaires. Les séances n'ayant lieu qu'une fois par quinzaine, l'expérience a été relativement courte pour chaque participant. Nous tenions cependant à la présenter pour signifier que le champ d'intervention est vaste et les possibles nombreux. De plus, les cas de Danièle et de Mathieu nous ont particulièrement intéressés en tant qu'illustration du mouvement

psychique amené par le jeu théâtral, même auprès de personnes très enracinées dans leurs habitudes de vie et leurs stéréotypies.

○ *Danièle*

À 58 ans, elle présente une déficience intellectuelle moyenne sans trouble associé majeur. Toutefois, sa grande propension à vivre son quotidien dans un monde imaginaire riche - pour ne pas dire hallucinatoire - laisse suspecter des traits psychotiques. Du fait de la nature joyeuse de son monde intérieur, la sphère psychopathologique a été peu explorée au profit de l'accompagnement par le travail dans sa déficience intellectuelle.

Danièle a travaillé pendant 38 ans dans un établissement d'aide par le travail. Aujourd'hui, plus fatiguée et moins productive, elle a laissé sa place à des plus jeunes et a été accueillie dans la maison de retraite dès son ouverture.

Le travail était pour elle source d'épanouissement. Sa vie était très ritualisée dans son organisation. Après une phase de dépression suite à la perte de son emploi, elle a trouvé une nouvelle routine à laquelle il ne faut pas déroger.

De nature très puérile, elle s'ennuie si elle n'a pas d'occupation. Elle va alors chercher le contact auprès des autres, à l'instar des enfants qui cherchent des camarades de jeu dans une cour d'école. D'après l'équipe éducative, son comportement agace autant qu'il la rend attachante.

Sa bonne humeur communicative est un atout dans le groupe. Il reste par contre important de l'aider à canaliser sa personnalité très amicale avec les autres résidents, afin qu'ils ne se sentent pas envahis et qu'ils ne prennent pas une attitude rejetante. Danièle s'est investie avec enthousiasme dans l'atelier théâtre. Elle y trouve un formidable espace de jeu. Toutefois, son imagination proliférante étant difficile à exprimer du fait de ses difficultés d'élaboration, elle nécessite un accompagnement attentif.

○ *Mathieu*

À 59 ans, il présente également une déficience moyenne sans trouble associé. À l'instar de Danièle, son comportement reste enfantin. Il se comporte comme un jeune garçon et se trouve en difficulté pour prendre des distances avec sa mère très âgée. Cette dernière continue

de l'accueillir un week-end par quinzaine, comme lorsqu'il était petit. Il est donc le seul à quitter la maison de retraite régulièrement.

Sa vie est très ordonnée et ritualisée. Si un week-end de visite est annulé, Mathieu peut alors se mettre en colère, taper du pied, pleurer puis bouder. Les équipes observent également un phénomène plus inquiétant qui évoque des traits psychotiques : dans les moments de frustration, il semble se réfugier dans un monde imaginaire, où il entre en communication avec des autres difficilement identifiables.

Mathieu a travaillé dans le même centre d'aide par le travail que Danièle pendant 37 ans. Les postes répétitifs lui convenaient particulièrement. Il pouvait entrer en panique à la moindre contrariété, au moindre incident, à tout événement non prévu.

Il s'investit dans le groupe d'improvisation dramatique avec le même enthousiasme que Danièle. Il manifeste un intérêt particulier pour le jeu et l'improvisation, bien que cela soit justement basé sur l'imprévu.

Du fait de son handicap il présente de réelles difficultés de compréhension des consignes. Il s'est donc installé dans une logique d'imitation qui peut faire illusion, mais qui ne tient pas lorsqu'on l'incite à prendre des initiatives. Du fait d'un imaginaire pauvre et d'une capacité d'élaboration restreinte, il semble enfermé dans une réalité immédiate. Toutefois, il prend plaisir au jeu, et attend chaque séance avec impatience.

○ *Le duo Mathieu-Danièle*

Contrairement aux cas présentés plus avant, Mathieu et Danièle ne font pas parti d'un groupe restreint de deux ou trois participants. En effet, les ateliers de la maison de retraite étaient constitués de dix participants. Tout un chacun avait donc le loisir de changer de partenaire de jeu lors des improvisations à deux. Pourtant, que ce soit par hasard ou par choix individuel, Danièle et Mathieu ont quasiment toujours joué ensemble. Alors qu'ils ne se côtoyaient que très peu car ils ne résident pas au même étage, ils ont noué une complicité à travers l'expérience du jeu.

Cette complicité s'est par la suite développée dans un au-delà des ateliers, avec des visites dans leur étages respectifs, des invitations pour un thé, un repas, ou une sortie.

Sept années de pratique de l'improvisation dramatique nous ont permis de constater que notre dispositif s'adapte aussi bien auprès d'enfants, d'adolescents que d'adultes. Le seul impératif est que le patient/comédien ne soit pas dans une crise aiguë de l'expression de ses troubles.

Les pathologies rencontrées ont été diverses, pouvant aller de la simple structure névrotique à la psychose chronique, en passant par la déficience intellectuelle. La plupart des comédiens auprès desquels nous sommes intervenus présentaient toutefois des troubles psychotiques. Il nous semble particulièrement intéressant d'étudier les effets de l'improvisation dramatique avec ce type de pathologies. En effet, afin d'éviter de renforcer la maladie mais au contraire rester dans une dynamique de soin, il s'agit de manier l'art dramatique avec une vigilance particulière chez les patients présentant des troubles psychotiques.

Dans ce chapitre, nous avons déterminé ce que nous désignons par "improvisation dramatique". Nous avons aussi présenté en détails le déroulement d'une séance et la pluralité des patients auxquels elle s'adresse. Retenons l'importance de l'aspect ludique des ateliers théâtre et la nécessité des temps d'échange post-improvisation pour poser un cadre de soin structurant : il s'agit pour les patients de devenir des comédiens le temps des ateliers théâtre.

Conclusion de la première partie

Dans cette première partie, nous avons défini notre pratique de l'improvisation et posé son référentiel théorique. En nous appuyant sur le développement des cas cliniques ici présentés et sur les apports d'A. Artaud au regard de son histoire personnelle, tentons désormais de comprendre comment un art qui fraye avec la folie peut être thérapeutique.

Pour ce faire, commençons par étudier notre pratique avec l'éclairage de la psychanalyse.

Deuxième Partie :

Une mise en acte psychanalytique

« Le Théâtre qui n'est dans rien mais se sert de tous les langages : gestes, sons, paroles, feu, cris, se retrouve exactement au point où l'esprit a besoin d'un langage pour produire ces manifestations. »

A. Artaud¹⁵³

Dès la présentation de nos ateliers théâtre, le lecteur aura certainement observé le lien étroit qui existe entre l'improvisation dramatique et la psychanalyse. Dans son étude freudienne de la théâtralité, Y. Thoret développe avec justesse cette correspondance entre théâtre et psychanalyse, ou plus exactement entre la scène et la fantasmé, la mise en scène et la construction, le coup de théâtre et les scènes primitives¹⁵⁴.

Dans cette seconde partie, proposons à notre tour et selon nos observations, une présentation de la valeur intrinsèquement psychanalytique de notre pratique.

Dans un premier temps nous mettons à jour la place prédominante de l'inconscient en improvisation dramatique. Le second temps est consacré au développement de la place de la parole en improvisation dramatique. Là aussi, les analogies avec la psychanalyse paraissent évidentes. Enfin, dans un troisième temps, nous distinguons l'improvisation dramatique comme un acte de création tel qu'on l'entend en psychanalyse.

¹⁵³ ARTAUD A., *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 18

¹⁵⁴ THORET Y., *La théâtralité. Étude freudienne*, Paris, Dunod, 1993, 208p.

Chapitre 1

Improvisation dramatique et Inconscient

Nous l'aurons compris, l'improvisation dramatique dans sa dimension d'activité ludique est intimement liée au soin psychique puisqu'elle mobilise l'inconscient. Tentons dans ce chapitre d'observer les mécanismes psychiques permettant la mise en acte de l'inconscient tout en restant dans une position de neutralité bienveillante.

Le père de la psychanalyse, dès ses premiers écrits sur celle-ci, précise qu'il est nécessaire de passer par le rêve pour comprendre l'inconscient. « *L'interprétation des rêves est la voie royale qui mène à la connaissance de l'inconscient.* »¹⁵⁵. De même, très vite, le lien entre répétition et inconscient apparaît et s'impose comme un incontournable dans les pratiques cliniques en général et dans notre pratique de l'improvisation dramatique en particulier.

De fait, observons dans ce chapitre l'articulation entre l'improvisation, le travail du rêve et l'inconscient.

¹⁵⁵ FREUD S., *L'interprétation des rêves*, op. cit., p 663

Voir aussi les textes regroupés dans sa *Métapsychologie*,

FREUD S., (1915), *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, 185p.

notamment : « L'Inconscient », p. 65-123 ; « Le refoulement », p. 45-65 ; « Pulsions et destins des pulsions », p.11-43.

2-1-1. Improvisation dramatique et travail du rêve

S. Freud voit dans le rêve l'expression des mécanismes psychiques de l'inconscient. Ces mécanismes se retrouvent dans la formation de maladies psychiques ou même dans la vie quotidienne de tout un chacun au travers des oublis ou lapsus par exemple. S. Freud remarque une particularité dans le travail du rêve : « *le remaniement dans le sens de la visualisation reste en revanche particulier au travail du rêve.* »¹⁵⁶. L'expression de *remaniement dans le sens de la visualisation* décrit la particularité du rêve de représenter des pensées, des événements, comme si le rêveur les vivait. L'improvisation dramatique fonctionne sur le même principe. Cependant, à la place de remanier les pensées et de les visualiser en rêve, l'improvisation dramatique offre la possibilité de les vivre, de les éprouver, sur la scène de théâtre.

L'étude des similitudes entre travail du rêve et travail d'improvisation dramatique s'impose. S. Freud affirme que « *l'existence des pensées du rêve, en tant qu'elles constituent un matériel très abondant de formations psychiques de l'ordre le plus élevé et pourvues de toutes les caractéristiques d'une opération intellectuelle normale, matériel qui se soustrait cependant à la conscience jusqu'à ce qu'il lui en ait donné une formation déformée par le contenu du rêve.* »¹⁵⁷. Les observations cliniques réalisées dans notre pratique de l'improvisation dramatique permettent d'affirmer qu'elle partage avec le rêve les mêmes caractéristiques.

- **Les différents types d'improvisations**

Nos observations cliniques nous permettent de définir trois types d'improvisations : les *compréhensibles*, les *déconcertantes* et les *incompréhensibles*. La classification des jeux de scène en ces trois catégories rappelle les différents types de rêves énoncés par S. Freud¹⁵⁸.

- ***Les improvisations compréhensibles***

Nous repérons en premier lieu les improvisations compréhensibles. Elles sont simples et souvent exécutées avec légèreté.

Brigitte est friande de ce type de jeu.

¹⁵⁶ FREUD S., *Sur le Rêve*, Paris, Gallimard, 1988, p 53

¹⁵⁷ Ibid. p. 73-74

¹⁵⁸ Ibid.

La séance se déroule au printemps. Les beaux jours commencent à arriver et le soleil à réchauffer les corps et les esprits. La consigne de l'improvisation est en lien avec la météo qui influe tant sur le comportement de chacun. Il s'agit de mimer le retour du soleil.

Brigitte entre sur scène et marche tranquillement : en flânant, la tête en l'air, elle regarde de gauche à droite, le bras droit tendu se balançant d'avant en arrière. Elle s'arrête finalement et s'assoit sur une chaise posée sur le devant de la scène. Là, elle pose le panier imaginaire qu'elle balançait joyeusement de sa main droite et dit : « que c'est agréable cette petite promenade au parc sous le soleil. Ah ! Et mes fleurs sentent si bon. Il faut que je rentre vite pour les mettre dans l'eau ! ». Elle se lève et d'un pas pressé sort de scène.

Lors du temps d'échange, Brigitte nous présente son personnage : « elle s'appelle Bernadette, elle est jeune et belle. Elle a acheté des fleurs au marché et en rentrant elle s'arrête au parc, mais il faut qu'elle se dépêche sinon les fleurs vont être fanées. ».

L'improvisation ici présentée est tout à fait compréhensible. Les paroles viennent éclairer des gestes clairs, exposés et exécutés de façon à ce que le spectateur comprenne ce qui se joue.

S. Freud dissocie les rêves en trois catégories, la première étant les « *rêves sensés et en même temps compréhensibles, c'est-à-dire qui sont susceptibles de se laisser intégrer à notre vie psychique sans nous heurter.* »¹⁵⁹. Les rêves d'enfants sont souvent de ce type. Ils évoquent l'expression d'un désir non accompli. En discutant avec Brigitte, lors du temps d'échange post-improvisation, nous comprenons que son improvisation répond à cette particularité des rêves compréhensibles. Son récit correspond à ce que le spectateur a pu observer, si ce n'est quelques petites précisions. La coïncidence entre contenu latent et contenu manifeste de l'improvisation est explicite. Pour reprendre les propos de S. Freud il s'agit d'« *accomplissements de désirs simples et sans voiles* »¹⁶⁰. Certaines improvisations peuvent s'exprimer ainsi, sans que la censure oblige à de grandes transformations psychiques, puisque leur contenu exprime des pensées conscientes et aisément exprimables aux autres.

¹⁵⁹ Ibid. p. 19

¹⁶⁰ Ibid. p. 22

○ *Les improvisations déconcertantes*

Tout comme les rêves, certaines improvisations s'expriment de façon compréhensible, mais produisent un effet déconcertant.

Le premier exercice que Félix fit avec nous le déconcerta de la sorte.

La consigne était la suivante : Les enfants devaient choisir un chapeau dans les coulisses puis avec cet élément s'inventer un personnage. Ensuite ils venaient nous le présenter sur la scène en disant la phrase suivante : « Bonjour je m'appelle... et ce que j'aime le plus est... ! »

Félix nous demanda alors s'il fallait dire ce que lui aimait le plus, ou ce que le personnage aimait le plus. Ce fut l'occasion de reposer le principe théâtral : il s'agit de jouer un personnage, donc d'imaginer ce que son personnage aime le plus.

Il choisit alors un chapeau de cow-boy et entre sur scène en galopant comme s'il était un cheval. Puis il s'arrête, descend de sa monture, pousse une porte imaginaire et s'installe au bar. Il crie alors : « Salut, je m'appelle Tony et je déteste le whisky ! ».

Il s'arrête alors et nous regarde l'air paniqué. Un petit « c'est bien, ce n'est pas grave, continue ! » le rassure et il reprend son jeu.

« C'est dégueulasse, après t'es bourré et tu sais plus ce que tu fais, tu vomis dans ton lit. Allez, je me casse... ». Il se relève, reprend sa monture et sort de scène à cheval.

Lors du temps d'échange, Félix semble perturbé. Il s'explique : « Je voulais dire, j'adore le whisky. Tony c'est un gars super fort... mais je me suis trompé ! ». Nous lui demandons s'il a déjà goûté du whisky, s'il connaît ? Il nous répond que non, il n'a jamais goûté, « ça sent pas bon ». « Mais mon frère, l'autre nuit, il a bu trop de whisky coca, et il a vomi... c'était dégueulasse... »

L'histoire de cette improvisation est compréhensible car elle est cohérente. Pourtant le glissement du personnage de Félix lui laisse une impression étrange, comme un malaise. Il avait

choisi d'interpréter un cow-boy qui aime le whisky et le voilà qui dit exactement le contraire de ce qu'il avait prévu. Lors du temps d'échange, Félix témoigne de l'effet déconcertant de cette improvisation en disant qu'il est surpris de voir qu'elle ne s'est pas déroulée comme prévue.

Au sujet des rêves, S. Freud explique la sensation étrange alors ressentie par une difficulté à les traiter psychiquement. « *Les rêves qui, tout en étant cohérents et de sens clair, produisent un effet déconcertant, parce que nous ne savons où loger ce sens dans notre vie psychique* »¹⁶¹. Dans le cas de l'improvisation de Félix, il semblerait que ce soit la résurgence de ses propres préoccupations qui le laisse perplexe. Il en découle une improvisation cohérente mais dérangeante, car elle ne répond pas à la consigne, ce qui est le souci premier de Félix au sein du groupe : il tient absolument à tout bien faire. De plus, son jeu laisse émerger une part de sa vie intime, ce à quoi il n'était pas forcément préparé.

Dans ce type d'improvisation, la coïncidence entre le contenu manifeste et le contenu latent n'est plus aussi évidente que dans les rêves compréhensibles. Le contenu latent est caché derrière un contenu manifeste compréhensible. Ainsi l'histoire racontée n'invite pas toujours à une réflexion plus profonde de la fiction exprimée. Nous retrouvons ici le même mécanisme que dans les contes et les mythes. Ils présentent une histoire cohérente qui laisse un sentiment de malaise. A chacun de choisir s'il balaye ce sentiment sans y porter plus d'attention ou s'il tente de découvrir le message caché.

○ *Les improvisations incompréhensibles*

Les improvisations incompréhensibles au premier abord masquent de façon plus efficace le contenu latent en présentant un contenu manifeste incohérent.

Le jeu suivant se déroule également à l'IME, entre Abib et Yannick.

Suite au jeu d'échauffement, Yannick décide de jouer *le bossu de Notre Dame* et Abib un footballeur professionnel. Après le traditionnel passage individuel où chacun présente son personnage, Yannick et Abib se préparent pour le jeu à deux : la rencontre entre Quasimodo et Karim le footballeur. Les deux jeunes ont quelques secondes de concertation.

¹⁶¹ Ibid. p. 20

Une fois sur scène, Abib se présente comme étant Akim, un soldat qui surveille Jean-Luc, le prisonnier incarné par Yannick. Malgré le non-respect de la consigne et le changement de personnage d'Abib, nous décidons de les laisser poursuivre leur improvisation.

Akim, le soldat, ordonne à Jean-Luc d'avancer, puis contre toute attente lui propose d'aller boire un verre. Tous deux s'installent au centre de la scène, autour d'une table imaginaire. Akim commande deux bières. Il commence à poser des questions à Jean-Luc sur sa famille et lui parle de sa vie, comme s'ils traitaient d'égal à égal.

Lors du temps d'échange, les jeunes ne remarquent pas d'eux-mêmes l'incohérence de leur histoire. Nous le leur faisons remarquer, ce qui provoque chez eux l'hilarité. Ensuite, ils expriment le souhait qu'une bonne entente entre représentants de l'ordre et prisonniers puisse exister.

Ce jeu n'a *a priori* aucun sens logique. Un soldat ne sympathise pas ainsi avec un prisonnier. De surcroît, si l'un est prisonnier, il ne semble pas cohérent qu'il soit libre pour sortir boire un verre. L'improvisation est absurde, le spectateur ne peut pas saisir le sens du jeu. Face à ce contenu manifeste incohérent, le spectateur, comme le comédien, tente de donner du sens et ne s'ouvre pas la voie vers la compréhension du contenu latent. Dans le cadre de nos ateliers théâtre, il appartient au meneur de jeu d'amener le sujet à s'ouvrir à cette voie tout en respectant le chemin de la censure. Si les mécanismes psychiques ont ainsi maquillé le sens profond du jeu c'est que cela était nécessaire. Il convient donc de ne pas imposer une interprétation qui pourrait être violente et, qui plus est, pas forcément juste. En effet, comme le souligne avec pertinence Y. Thoret, il est nécessaire pour le thérapeute de renoncer à toute interprétation¹⁶². Il s'agit plutôt d'être au service de son rôle, c'est-à-dire un rôle d'accueil de la parole.

S. Freud présente la troisième catégorie de rêves en précisant qu'il s'agit de ceux auxquels « *manquent et le sens et l'intelligibilité, qui apparaissent comme incohérents, confus*

¹⁶² THORET Y, *La théâtralité. Étude freudienne*, op. cit., p. 5-6

et absurdes. »¹⁶³. Il précise l'opposition entre le contenu manifeste et le contenu latent pour ces rêves. La censure psychique est particulièrement opérante dans ce type de rêve et S. Freud explore les mécanismes psychiques qui entrent en jeu afin d'y répondre.

En les étudiant nous observons qu'il existe également à ce niveau une forte correspondance entre le rêve et l'improvisation dramatique.

- **Processus du rêve versus processus de l'improvisation dramatique**

Quelle que soit la population participant aux ateliers théâtre, nous observons la mise en action des mécanismes psychiques que l'on retrouve dans le travail du rêve : la *censure psychique*, la *dramatisation*, la *condensation*, le *déplacement*, les *procédés de figurations*, la pacification des *affects* et l'*élaboration secondaire*. L'étude approfondie de S. Freud nous apporte un éclairage quant à ces mécanismes psychiques.

- ***La censure psychique***

Les différents mécanismes psychiques observés en improvisation comme dans le travail du rêve répondent à l'exigence privilégiée de l'inconscient : la censure psychique. Nous l'avons déjà souligné, l'utilisation de jeu et d'un personnage facilite l'expression de son intimité car il ne s'agit pas directement de soi, mais d'un autre : le personnage. Le fait d'être protégé par son personnage permet au comédien de diminuer sa propre censure psychique pour s'autoriser à prendre la parole, à parler de lui en tant que personnage. La pratique du jeu diminue la censure en facilitant l'*association libre* et libère par là-même l'expression de l'inconscient, comme nous aurons l'occasion d'y revenir.

Nous pouvons observer le même phénomène lors du sommeil. En dormant, les résistances psychiques s'affaiblissent. S. Freud affirme dans *l'interprétation des rêves* que « *le sommeil permet la formation des rêves parce qu'il diminue la censure endopsychique* »¹⁶⁴. Cependant, si la *censure psychique* est diminuée, elle reste présente. Le rêve utilise des processus qui lui permettent de répondre à ses exigences : « *Comme la censure n'est jamais complètement supprimée mais seulement rabaisée, le refoulé devra subir du même coup des*

¹⁶³ FREUD S., *Sur le Rêve*, op. cit., p. 20

¹⁶⁴ FREUD S., *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 447

modifications qui atténueront ses aspects choquants. Ce qui devient conscient dans un tel cas, c'est un compromis entre les intentions d'une des instances et les exigences de l'autre. »¹⁶⁵.

En improvisation dramatique, la première modification que subit le refoulé du comédien réside dans la distance qu'il met entre lui-même et son personnage. Ainsi, une fois la censure psychique diminuée, l'inconscient modifie les événements refoulés au travers de différents mécanismes pour les faire émerger.

○ **La dramatisation**

Le premier mécanisme qu'évoque S. Freud dans le travail du rêve est la *dramatisation*. Il s'agit de la transformation d'une pensée en une situation¹⁶⁶. Rappelons-le, nous qualifions notre pratique de l'improvisation de *dramatique* pour signifier que le jeu théâtral permet de transformer une pensée de l'histoire du sujet en une situation présentée sur scène à travers un personnage.

Selon S. Freud, deux composantes sont présentes dans le mécanisme de *dramatisation*. Premièrement, le rêve est toujours vécu au présent, la *dramatisation* représente les événements dans l'actualité. Tout comme le rêve, les improvisations ne se jouent qu'au présent. Une scène ne peut se dérouler ni au passé ni au futur, bien qu'elle puisse se situer dans le passé ou dans le futur. Comme nous le remarquons dans chaque jeu, les scènes ne peuvent se dérouler que dans le présent. Deuxièmement, la dramatisation fait participer le sujet à une expérience : il vit l'événement dans le présent, il peut donc y jouer un rôle actif. Le sujet y adhère par le biais du rêve comme par celui de l'improvisation.

Dans ses écrits de 1900 sur le travail du rêve, S. Freud insiste sur le fait que le rêve est un accomplissement du désir. Du fait de son expression au présent, le rêve « *montre le désir comme déjà accompli, il figure cet accomplissement comme réel et présent* »¹⁶⁷. L'observation clinique nous permet d'affirmer qu'il en est de même en improvisation dramatique. Selon les propos de S. Freud « *à une pensée vécue à l'optatif est substituée une vision au présent* »¹⁶⁸.

¹⁶⁵ FREUD S. *Sur le Rêve.*, op. cit., p. 61

¹⁶⁶ FREUD S., *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 32

¹⁶⁷ FREUD S., *Sur le Rêve*. op. cit, p. 25

¹⁶⁸ Ibid. p. 25

○ ***La condensation***

Le second mécanisme de modification des pensées est ce que S. Freud a nommé la *condensation*. En répondant aux exigences de la *censure psychique*, la *condensation* permet aux pensées de s'exprimer.

Pour illustrer les propos qui vont suivre, prenons l'exemple de *Félix*.

Lors de cette séance nous proposons aux adolescents de trouver leur personnage à partir d'un exercice préliminaire : ils doivent marcher dans l'espace sur une musique dynamique en faisant de grands mouvements avec leurs bras. Quand le son est coupé, ils s'arrêtent net et garde la position. A partir de cette posture, les jeunes ont pour consigne de trouver un personnage.

Félix est resté le bras en avant, ce qui lui fait penser à un chasseur brandissant un fusil. Lors de l'improvisation qui suit, il nous présente son personnage. Il se met en situation de tuer les autres. Mais le chasseur reçoit une balle et meurt. Félix termine donc son improvisation, allongé seul au milieu de la scène.

Pendant le temps d'échange, Félix explique cette mort : « le chasseur est nul, il est pas doué, et il meurt ! ».

Nous faisons le même constat que S. Freud grâce à cette improvisation. Tout comme dans le rêve, les pensées de l'improvisation sont beaucoup plus longues que l'improvisation elle-même. En analysant cette courte improvisation, nous pouvons élaborer une chaîne de signifiants dont l'explication nécessite de développer les pensées auxquels ils sont rattachés. À propos du rêve, S. Freud écrivait ceci : « [...] *quand on note un rêve et les pensées dont on retrouve une trace dans le rêve, on ne peut douter que le travail du rêve a réalisé en l'occurrence une compression ou condensation remarquable.* »¹⁶⁹.

Que ce soit en improvisation ou dans le travail du rêve, comment ce phénomène fonctionne-t-il ? Selon S. Freud, le travail de *condensation* se fait par des procédés particuliers : « *choix d'éléments de pensées qui apparaissent à diverses reprises dans les pensées du rêve,*

¹⁶⁹ Ibid. p. 27

formation d'unités nouvelles (personnes collectives, types mixtes) et création de moyens termes. »¹⁷⁰.

L'exemple de Félix montre qu'il peut en être de même en improvisation dramatique. Félix ajoute à son chasseur un trait de personnalité qui lui est propre : l'échec, l'incapacité de réussir ce qu'il entreprend. Il s'agit en fait de l'image qu'il a de lui-même. Les personnages peuvent représenter plusieurs facettes ou désirs du comédien. Au moyen de son caractère, de sa personnalité et de ce qu'il voudrait être, le comédien se crée un personnage. En jouant un chasseur Félix se libère d'une certaine agressivité. Cependant il est difficile pour lui d'assumer un personnage dans la force et la toute-puissance car il est limité par l'image négative qu'il a de lui-même. De plus, n'oublions pas qu'il est amené à consulter le CMPP suite à un accès de violence. Félix ne peut pas être le personnage qu'il voudrait être, à savoir le chasseur, signe de force et de pouvoir, car il est trop pris dans sa problématique et les traits de caractères qu'on lui reconnaît. Afin de pouvoir exprimer son désir de force tout en restant fidèle à l'image qu'il a de lui-même, Félix passe par la *condensation* pour créer son personnage. Un signifiant d'agressivité, de réalisation de pulsion de mort, incarné par le chasseur, ajouté à un signifiant de faiblesse, d'échec, « il est nul », correspondant à sa vision de sa réalité, forment un signifiant ambivalent : un chasseur raté.

En improvisation la *condensation* est un procédé qui permet au comédien d'exprimer son drame intime dans toute sa complexité et son ambivalence. Pour paraphraser S. Freud en remplaçant le terme *rêve* par *improvisation*, nous pouvons affirmer que *de chaque élément de l'improvisation, des relations conduisent à plusieurs pensées de l'improvisation, ainsi, en règle générale, une pensée de l'improvisation est remplacée par plus d'un élément de l'improvisation ; les fils associatifs ne convergent pas simplement des pensées de l'improvisation au contenu de l'improvisation, mais se croisent et s'entre-tissent fréquemment en chemin.*¹⁷¹

○ ***Le déplacement***

La différence entre pensée de l'improvisation et l'improvisation elle-même ne peut s'expliquer par le seul fait de la *dramatisation* et de la *condensation*. S. Freud l'exprime

¹⁷⁰ FREUD S., *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 256

¹⁷¹ FREUD S. (1901), *Sur le Rêve*, op. cit., p. 32

clairement au sujet des rêves compliqués et confus. Il évoque l'existence d'un troisième facteur : *le déplacement*¹⁷².

Afin d'illustrer ce mécanisme prenons l'exemple de Corentin

Corentin incarne souvent des personnages cruels. C'est pour lui une façon d'exprimer sa violence et ses pulsions de mort envers les autres, qui sont vécues par lui comme des persécuteurs. Aux premières séances, il n'osait pas lâcher ses pulsions ouvertement et directement. Il faisait donc un déplacement : les autres devenaient des animaux. Ainsi ses pulsions de mort s'exprimaient de façon acceptable. Il était en effet plus facile pour lui de jouer un chasseur ou un boucher qui décapite les animaux, plutôt qu'un bourreau qui décapite des êtres humains (improvisation qu'il fit plus tard, quand il fut plus à l'aise et donc moins inhibé par la censure).

Selon S. Freud, le déplacement permet d'exprimer le désir inconscient de façon détournée. « *Par la vertu de ce déplacement, le contenu du rêve ne ressemble plus au noyau des pensées du rêve et le rêve ne restitue plus qu'une déformation du désir qui est dans l'inconscient.* »¹⁷³. En utilisant l'image des animaux Corentin rend acceptable ses pulsions destructrices sur les autres. L'utilisation du *déplacement* permet de laisser libre court à l'expression de son inconscient. Il répond aux exigences de la *censure psychique* en dévoilant ses pulsions de façon acceptable. S. Freud précise que « *le déplacement est de loin l'opération la plus particulière, la plus frappante du travail du rêve.* »¹⁷⁴. Avec la condensation, le déplacement tient une place capitale dans l'expression de l'inconscient.

○ *Les procédés de figuration*

Plusieurs *procédés de figuration* composent le rêve. Le plus logique est celui que S. Freud nomme « *l'analogie de la propriété de traits communs, de la concordance* »¹⁷⁵. Il s'agit des ressemblances habituellement représentées dans le rêve par le rapprochement, la fusion en

¹⁷² Ibid. p. 33

¹⁷³ FREUD S., *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 266

¹⁷⁴ FREUD S., *Sur le rêve*, op. cit., p. 54

¹⁷⁵ Ibid. p. 42

unité. S. Freud explique que ce procédé s'exprime par l'*identification* pour les personnes, et plus communément par la *formation composite* pour les choses¹⁷⁶.

Le jeu théâtral se forme sur le même principe. Les personnages naissent par identification et les objets par formation composite.

Le duo Félix – Corentin illustre clairement ces procédés de figuration.

Lors d'une séance, Félix joue le rôle de Marcel, un jeune qui « fume des clopes et qui adore les vêtements surtout les marques ». Il est fort, roule des mécaniques et plaît aux filles. En fin de séance, Félix nous parle de son grand frère. Il présente son frère comme étant énervant « il se la pète ! Il ne pense qu'aux filles et aux fringues de marques ».

Lors d'une autre séance, Corentin semble obnubilé par les balles de jonglage. Il tient absolument à jouer avec. Nous lui expliquons que pour s'en servir sur scène, il doit les intégrer à sa situation et son personnage. Comme il a déjà choisi de jouer un voleur, il décide de transformer les balles en bombes : ce sont des formes similaires qui se lancent. Corentin en fait des « bombes balles » qu'il lance sur les gens pour les faire exploser.

Le premier exemple illustre comment Félix s'est créé son personnage. En s'identifiant à son grand frère, il a pu incarner un personnage populaire à ses yeux. L'exemple des « bombes-balles » de Corentin montre comment le procédé de formation composite est à l'œuvre en improvisation. Les caractéristiques de deux objets différents sont ramenées en une seule entité.

S. Freud décrit également d'autres procédés de figuration qui semblent moins logiques et plus complexes. Il explique comment les alternatives ou les oppositions s'expriment sur la scène du rêve. Il est intéressant de tenter d'observer si ces mécanismes sont propres au travail du rêve ou s'ils se forment également en improvisation.

Selon S. Freud le rêve n'exprime pas d'alternative. Il assemble les termes des différentes options comme étant légitimées sur le même rapport. « *J'ai déjà signalé qu'un "ou bien – ou bien" utilisé par la production onirique doit être traduit par " et ".* »¹⁷⁷. Du fait de la

¹⁷⁶ FREUD S., *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 276

¹⁷⁷ FREUD S., *Sur le rêve*, op. cit., p. 42

dramatisation, il semble qu'il en soit de même en improvisation, une scène s'exprimant sur l'instant ne pouvant pas représenter une chose ou son contraire. Par contre il est tout à fait envisageable que le jeu exprime deux idées contradictoires sur la même action.

Reprenons l'exemple de Félix et la scène du chasseur pour observer comment les alternatives s'expriment sur scène.

En incarnant un chasseur, Félix se met dans une position de force. Il a le pouvoir de tuer les autres, incarnés ici par les animaux. Mais Félix est aux prises avec une image trop négative de lui-même. Il est incapable de choisir entre son envie de jouer des rôles d'homme fort et sa réalité interne de garçon faible. Lorsque le choix est impossible, le comédien se voit contraint par son inconscient d'exprimer toutes les options le concernant sur le même plan. Félix ne peut exprimer l'alternative, un homme fort *ou bien* un garçon faible. Il exprime alors, un homme fort *et* un garçon faible à travers le personnage du chasseur raté.

Dans le rêve, il semble impossible d'exprimer l'opposition. S. Freud explique que la forme « ne pas... » n'existe pas dans le rêve. En improvisation il n'est pas non plus possible de jouer le « ne pas ». Il est possible de l'exprimer à travers le discours du personnage, mais il n'est pas possible de jouer, de montrer ce qui n'est pas. Pourtant l'opposition trouve un moyen de s'exprimer autrement que par le discours. « *Dans le rêve aussi la sensation de mouvement inhibé sert à figurer une contradiction entre des pulsions, un conflit de volontés.* »¹⁷⁸. S. Freud n'évoque pas ici des oppositions conscientes exprimées par le discours ou par un jeu du corps. Il parle à ce stade des contradictions de pulsions.

En improvisation dramatique il en est de même. Les conflits de volonté viennent arrêter le comédien dans son jeu sans que celui-ci ne s'en aperçoive. Il s'agit du même phénomène qui se produit parfois, lorsque le discours s'arrête brusquement laissant l'interlocuteur sans voix : « j'ai oublié ce que je voulais dire ». Le jeu est alors inhibé dans son action, le comédien changeant brutalement son intention première, parfois même sans s'en rendre compte.

○ *Les affects*

La *condensation*, le *déplacement*, la *dramatisation* et les *procédés de figuration*, déforment les pensées inconscientes afin qu'elles puissent s'exprimer en répondant aux exigences de la *censure psychique*. S. Freud souligne que les *affects* sont également soumis à

¹⁷⁸ FREUD S., *Sur le rêve*, op. cit., p. 42

des modifications voire à des répressions : « *le travail du rêve aboutit à une répression des affects* »¹⁷⁹.

Il est intéressant d'observer que lorsque Corentin ou Félix, par exemple, jouent des scènes assez sombres avec des notions de meurtre, de violence et de mort, l'affect est absent du jeu. Le jeune fait l'acte de tuer ou de mourir sans y mettre d'intention, en restant dans une neutralité. L'improvisation se construit sur le même processus que le rêve à ce niveau.

Toutefois, notons ici une différence importante avec le travail de théâtre. Lorsque le comédien incarne un rôle écrit par un autre, travaillé et retravaillé en répétition, il lui est possible d'exprimer les affects en lien avec la scène. Mais lorsque des actions rattachées à des affects profonds jaillissent sur la scène sans travail préalable, ils sont simplement réprimés comme dans le rêve. Cependant, tous les rêves, toutes les improvisations, ne sont pas exempts d'affect.

Brigitte en donne un parfait exemple.

Brigitte a souvent évoqué sa peur du noir et de la nuit. Elle habite à 500 m du SAS, mais n'accepterait pas de venir à l'atelier théâtre l'hiver si elle n'était pas raccompagnée chez elle, car il fait déjà nuit à l'heure de fin de séance en cette saison.

Pourtant, lors d'une improvisation sur le thème de la nuit, Brigitte entre sur scène avec une aisance étonnante, attrape des objets et les range dans un grand sac. Sourire aux lèvres, elle quitte la scène en chantonnant.

Pendant le temps d'échange, elle explique que son personnage était une voleuse qui ne « travaillait » que la nuit. « Elle aime la nuit car elle peut voler tranquillement, personne ne la voit ! ».

A travers ce personnage, Brigitte inverse ses affects de peur nocturne en amour de la nuit. Sur la scène, elle découvre une nouvelle expérience qui lui permet d'apprivoiser ses craintes. S. Freud précise que « *Au lieu de neutraliser les affects ou de les laisser tels quels, le travail du rêve peut encore les transformer en leur contraire.* »¹⁸⁰. Lorsqu'ils ne viennent pas toucher un point sensible du drame intime, les sentiments peuvent être exprimés sans

¹⁷⁹ FREUD S., *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 398

¹⁸⁰ Ibid. p. 401

modifications. Mais parfois, trop sensibles, ils prennent une forme toute autre comme pour accomplir un désir.

○ *L'élaboration secondaire*

L'*élaboration secondaire* est un élément important dans le travail thérapeutique. Le discours sur la scène vécue – que ce soit en rêve ou en improvisation dramatique – se révèle grâce à l'*élaboration secondaire*. S. Freud indique que « *le contenu du rêve ne provient pas tout entier des pensées du rêve, mais qu'une fonction psychique, inséparable de notre pensée de veille, peut lui fournir une partie de ses éléments.* »¹⁸¹. Les vignettes cliniques précédentes montrent comment les improvisations font apparaître ce phénomène de manière flagrante : au moment du temps d'échange post-improvisation, les patients fournissent des informations complémentaires sur leurs personnages et l'histoire qui vient d'être jouée.

Une improvisation de Corentin qui joua *Mr Dodo* est ici doublement intéressante. D'abord parce qu'elle évoque le rêve et ensuite parce qu'elle illustre comment le patient peut tisser son histoire pendant le moment d'échange.

Corentin entre sur scène, les yeux mi-clos et les mains tendues en avant. Il se déplace ainsi dans l'espace puis s'arrête. Tout en gardant les yeux mi-clos, il commence différentes actions : il avance, bouge les bras, s'arrête, se baisse, se redresse, avance... Puis il fait un dernier tour de scène et sort.

Lors du temps d'échange, Corentin élabore son personnage et donne des éléments qui n'étaient pas compréhensibles par l'improvisation seule. Son personnage se nomme Mr Dodo. « Il dort à vie car il a trop pris de pilules pour dormir. Mr Dodo voit les images mais en rêve : Il rêve qu'il est au marché mais c'est la réalité ».

L'improvisation muette de Corentin fut difficile à comprendre telle qu'elle, ses gestes n'étant pas assez explicites, et le scénario complexe. Le temps d'échange donne à Corentin l'occasion de présenter plus clairement son personnage : il croit vivre dans un monde

¹⁸¹ FREUD S., *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 417

imaginaire, de rêves, alors qu'il vit dans la réalité. En inversant le mécanisme du délire psychotique, Corentin nous dévoilerait-il ici quelque chose de sa structure ?

Nous le constatons, le temps d'échange post-improvisation offre la possibilité au comédien de donner une forme cohérente à son improvisation. S. Freud précise que l'*élaboration secondaire* « *consiste à ordonner des constituants du rêve de manière qu'ils s'assemblent en un ensemble à peu près cohérent, une composition du rêve.* »¹⁸². Sur le même mécanisme, après le jeu, le comédien raconte son improvisation comme il pourrait raconter son rêve. Il explique ce qu'il a mis en scène et y ajoute ou modifie des éléments. Grâce à la mise en mots, l'improvisation prend sens pour les « spectateurs » mais surtout pour le patient lui-même, à travers le retour de son discours par le thérapeute.

- **L'improvisation dramatique comme expression de l'inconscient**

Nous l'avons compris, l'improvisation dramatique tout comme le rêve fait appel à différents mécanismes qui facilitent l'expression de l'inconscient. En offrant un scénario visible quelque peu différent de ce qui s'exprime de façon sous-jacente, le jeu offre la voie d'accès à l'inconscient. Aussi revenons sur les principes de contenu latent et contenu manifeste élaboré par S. Freud au sujet du rêve, afin de mieux expliquer comment l'improvisation dramatique offre une scène à *l'autre scène*, celle de l'inconscient.

- ***Contenu latent, contenu manifeste***

Les vignettes cliniques présentées témoignent de la différence notable entre la saynète présentée et ses origines. Les pensées du patient, l'idée qui l'amène à présenter un personnage dans une situation particulière n'est pas fidèlement exprimée. S. Freud observe également ce phénomène dans le rêve. Il insiste sur la différence entre contenu manifeste et contenu latent. « *Je confronte le rêve tel qu'il existe dans mon souvenir au matériel qui s'y rapporte découvert par l'analyse, et nomme le premier contenu manifeste du rêve, le second – d'abord sans autre distinction – le contenu latent du rêve.* »¹⁸³. La confrontation entre *contenu latent* et *contenu manifeste* résulte de la *censure psychique*. Pour s'exprimer, les pensées de l'inconscient sont transformées par les mécanismes psychiques présentés ci-dessus.

¹⁸² FREUD S., *Sur le rêve*, op. cit., p.47

¹⁸³ Ibid. p. 17

Lorsque le rêve est analysé, il apparaît qu'un élément du contenu manifeste va amener à un autre élément, puis un autre, pour finalement glisser vers les éléments du contenu latent. S. Freud dévoile l'existence d'une *chaîne associative du rêve* : « *Si l'on suit la chaîne associative qui part d'un élément du contenu du rêve, on est bientôt ramené à un autre élément de ce contenu.* »¹⁸⁴.

Les saynètes témoignent de l'existence d'une *chaîne associative de l'improvisation dramatique*. Le jeu présente un contenu manifeste. Le travail du meneur de jeu est d'accompagner le comédien à faire émerger le contenu latent en déroulant cette chaîne associative, pour ouvrir le sujet au processus de symbolisation.

○ *Une scène pour l'autre scène*

La corrélation entre le travail du rêve et l'improvisation amène à conclure que l'improvisation dramatique offre un espace privilégié dans l'expression de l'inconscient. Tout comme le rêve, elle est un lieu où s'exprime l'*autre scène*, la scène de l'inconscient. Le patient exprime son univers psychique. J. Guillaumin exprimait la ressemblance générale entre le rêve et l'inconscient en affirmant « *que ce qui se produit en lui et sur sa scène obéit peu ou prou à des règles qui sont celles du processus primaire et de la fantasmatisation.* »¹⁸⁵. Nous l'avons vu en détaillant les processus psychiques mis en jeu par le jeu théâtral, il en est de même pour l'improvisation dramatique.

Grâce au jeu, l'intimité psychique du patient se dévoile en état de veille. Le phénomène de censure psychique qui fait oublier le rêve est dans l'incapacité d'opérer. En ce point réside la différence essentielle entre l'improvisation et le rêve. J. Guillaumin remarquait la particularité de l'inconscient et du rêve en précisant que tous deux fonctionnaient « *sans que la conscience vigile soit sur le moment informée* »¹⁸⁶. La notion *sur le moment* est primordiale car parfois le rêve vient à la conscience dans son souvenir. La différence entre l'inconscient et le mécanisme du rêve se situe ici : « *la différence est bien remarquable : tandis que l'Inconscient ne possède comme tel aucune rétention dans la conscience – cela par définition –, le rêve au contraire en possède une.* »¹⁸⁷.

¹⁸⁴ Ibid. p. 14

¹⁸⁵ GUILLAUMIN J., *Le rêve et le Moi, Rupture, continuité, création dans la vie psychique*, Paris, Puf, 1979, p. 20

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Ibid.

Nous remarquons le rapprochement des mécanismes de formation du rêve à ceux de l'improvisation dramatique : ils se jouent en laissant une trace dans la conscience, trace à partir de laquelle le patient peut se mettre au travail grâce à la présence du thérapeute. Cette caractéristique singulière est unique dans la vie psychique : « *Voici en effet un « inconscient » qui apparaît, avec un décalage dans le temps, à la conscience et s'y donne pour ce qu'il est (au lieu de se confondre simplement avec les autres matériels conscients antérieurs), à la faveur de la disjonction temporelle et de la différence de fonctionnement entre l'existence vigile et l'expérience somnique.* »¹⁸⁸.

L'improvisation dramatique peut à ce titre provoquer un bouleversement interne en créant une disjonction temporelle. Pour cette raison, elle ne doit pas être animée sans considération de l'impact interne qu'elle peut produire. Il est également nécessaire que l'improvisation dramatique soit dirigée par un clinicien, qui plus est d'orientation psychanalytique, pour rester dans la dimension de soin. Si le jeu n'est pas élaboré lors d'un temps d'échange, il risque d'être rejeté, oublié, tout comme le rêve peut l'être s'il n'est pas rattaché au système de signification. Comme le rêve, si le jeu est élaboré, il prendra sens et par conséquent une existence dans la mémoire consciente.

Cette mise en lumière des similitudes entre travail du rêve et de l'improvisation dramatique achevée, poursuivons notre étude des ateliers théâtre au regard de la psychanalyse.

¹⁸⁸ Ibid. p. 21

2-1-2. Inconscient et répétition

J.-D. Nasio¹⁸⁹ fait de la répétition et de son origine dans l'inconscient un point crucial de son enseignement de la psychanalyse lacanienne. Si ses prises de position peuvent prêter à controverse ou du moins nécessitent quelques explications, l'idée qu'il défend que *l'inconscient c'est la répétition*, que notre vie est comme gérée par notre inconscient et que c'est la psychanalyse qui nous permet le mieux de nous en approcher, retient particulièrement notre attention. D'abord parce qu'il n'y a pas de théâtre sans répétition. Le principe même du travail de théâtre s'appuie sur la répétition. Ensuite, nous verrons que même si l'improvisation dramatique suppose une création, une représentation sans préparation, elle n'échappe pas à la répétition comme elle n'échappe pas à l'inconscient.

- **La répétition des rôles**

Avant même de faire le lien entre le concept de répétition en psychanalyse et le travail de répétition au théâtre, arrêtons-nous sur une observation clinique particulière. D'abord déconcertant, ce phénomène inéluctable est somme toute très logique au regard de la logique de l'inconscient.

Nous avons en effet observé qu'il est très fréquent que les comédiens jouent toujours le même type de rôle. C'est comme s'il n'y avait pas d'autres rôles possibles pour eux. Par exemple, Corentin joue toujours des rôles de dominants et très souvent cruels ; Félix, lui, incarne des personnages soumis et gentils. Une dualité du même type s'est également installée entre Abib et Yannick, comme en témoigne l'une des toutes premières séances.

Lors d'une séance, les jeunes ont pour consigne de présenter un animal¹⁹⁰. D'abord il s'agit pour chacun d'entrer sur scène dans la peau de l'animal choisi lors du temps d'échauffement. Ensuite, le comédien fait un tour de scène dans la démarche dudit animal. Au signal il commence à jouer une action et à émettre des sons. Enfin, il entame sa sortie en faisant un nouveau tour de scène.

¹⁸⁹ NASIO J.-D., *L'inconscient c'est la répétition*, Paris, Payot, 2012, 176 p.

NASIO J.-D., *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, Paris, Payot et Rivages, 2001, 245 p.

¹⁹⁰ Il n'est pas toujours aisé d'incarner un personnage d'emblée. Afin d'accompagner le participant à prendre confiance sur scène, il est souvent proposé de commencer par jouer des animaux. Lorsqu'ils sont plus à l'aise sur la scène, ils peuvent incarner des personnages humains.

Abib passe le premier. Il choisit de jouer un chien. Il entre à quatre pattes et trotte sur la scène. Il s'arrête au milieu, mange, aboie et sort rapidement.

Yannick choisit une tortue. À quatre pattes également, il entre sur scène tout en lenteur. Après un tour de l'espace de jeu, il s'arrête au centre et se recroqueville dans sa carapace. Puis doucement il sort la tête, regarde à gauche, à droite et quitte la scène tout en lenteur.

Après ces premiers passages, Abib et Yannick jouent la rencontre entre les deux personnages. Chacun entre à son tour pour que nous puissions bien avoir le temps de les découvrir.

La tortue entre la première et va se cacher dans sa carapace dans un coin de la scène. Le chien entre à son tour. Voyant la tortue il se dirige vers elle, la renifle et la pousse avec sa patte. Après avoir joué un peu avec la tortue recroquevillée de peur dans sa carapace, le chien la mange. Il sort en traînant les restes de la tortue avec lui.

Lors du temps d'échange nous évoquons la nature des animaux : l'un plutôt fragile et victime, l'autre plutôt fort et agresseur. Cette constatation provoque le rire chez Abib et Yannick qui souhaitent jouer une autre scène en choisissant d'autres animaux.

Abib choisit de jouer un chat et Yannick un oiseau. Abib entre le premier. Après un tour de scène, le chat part faire sa toilette dans un coin et s'endort. Yannick entre en jouant un petit oiseau qui bat rapidement des ailes. Il se pose à terre pour picorer. Le chat réveillé par l'oiseau le regarde du coin de l'œil. Une fois l'oiseau posé, il se lève d'un bond et saute sur lui pour le dévorer. Le chat finit par sortir, laissant les restes de l'oiseau sur scène. Nous faisons alors le noir sur scène pour signifier la fin du jeu et permettre au comédien de retrouver les coulisses en respectant les codes du théâtre.

Pendant le temps d'échange nous constatons la "redite" des personnages forts et fragiles, agresseurs et victimes. Nous questionnons

Abib et Yannick sur ce qu'ils ont ressentis en jouant. Tous deux ont le sourire et affirment qu'ils se sont bien amusés.

Au travers de ces deux jeux, nous observons qu'Abib et Yannick ont mis en scène leur contraire. Abib, meneur sur scène, choisit d'incarner des rôles représentant la force et l'ascendant sur son partenaire de jeu. Rappelons qu'au sein de l'institution Abib se présente comme un jeune réservé, plutôt suiveur, pris dans une logique d'imitation des autres. Quant à Yannick, il choisit des rôles d'animaux faibles qui se font agresser et qui ne se défendent pas, alors qu'il est en difficulté dans son quotidien pour gérer ses accès de violence.

De plus, nous observons que malgré le choix des personnages imposés par le travail du corps, par l'expression corporelle et non par la réflexion et l'expression verbale, les mêmes rôles se répètent. Ce phénomène confirme que le choix du personnage est dicté par l'inconscient et que, par conséquent, l'improvisation dramatique est simplement une autre forme d'expression de l'inconscient. Il est également intéressant de souligner que les types de personnages sont souvent à l'opposé des traits de caractères dominant chez le comédien, traits de personnalités qui sont généralement à l'origine de demandes de suivi psychologique. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce phénomène dans la troisième partie du présent travail de recherche, notamment lorsque nous étudierons le travail d'identification.

- **Théâtre et répétition**

Afin de bien comprendre le phénomène de répétition dans notre pratique, il est nécessaire de présenter très succinctement ce qu'il en est au théâtre.

Le propre du travail de mise en scène est la mise en situation de son personnage. Ainsi le comédien le découvre et l'apprivoise. C'est aussi l'occasion d'aller à la rencontre des autres personnages de la pièce et ainsi de s'approprier l'histoire. D'abord les comédiens répètent scène par scène. Le choix de l'extrait à travailler ne se fait pas toujours suivant un ordre chronologique, mais plus d'après les envies du metteur en scène, des comédiens et de leur présence aux répétitions. Lorsque chaque scène a été travaillée, la troupe exécute un filage. La pièce est jouée dans son entier en respectant l'ordre chronologique des actions. Le but est d'appréhender l'avancée globale de la pièce. Ensuite les répétitions scène par scène recommencent, pour un nouveau filage, et ainsi de suite. Ce travail de répétition peut être

comparé à une spirale ascendante. Le comédien repasse au même endroit, s'appropriant à chaque fois un peu plus son personnage dans ses relations avec les autres personnages. Ainsi le comédien se familiarise toujours davantage avec la pièce. Survient alors le plaisir de jouer.

○ ***La mémoire des émotions***

Nous l'avons déjà évoqué, c'est à partir de sa propre vie, de ses propres émotions que le comédien va pouvoir accéder à celles du personnage. Pour P. Attigui, « *aider le psychotique à sortir de son abîme, c'est aussi le confronter à l'absolue nécessité d'éprouver dans la réalité le vécu des émotions. [...] en jouant, "ici et maintenant" la réalité de quelque chose jusqu'alors impensable, le sujet se retrouve en état de vivre enfin la consistance de ses émotions.* »¹⁹¹. Ainsi, le jeu théâtral mené avec les patients psychotiques amène à travailler sur la mémoire des émotions : « *À partir du moment où, grâce à la fiction revisitée par l'espace théâtral, les émotions sont réellement vécues, celles du personnage et par processus d'identification à celui-ci, celles du comédien, l'histoire du sujet peut reprendre son sens, s'intégrer à une chaîne signifiante.* »¹⁹². Mais faire appel à la mémoire des émotions n'est pas chose facile. Pour certains patients, il est très difficile de convoquer leurs émotions, et il faut parfois lever l'entrave de la réalité de la scène pour aider le patient à accéder à ses souvenirs d'émotions. En effet, comme l'explique justement P. Attigui « *le psychotique a de grandes difficultés à vivre l'instant même en préservant un sens exact de la réalité immédiate. Pouvoir exprimer sur scène ces difficultés en les expérimentant, afin qu'elles puissent être source de plaisir, est un acte essentiel.* »¹⁹³.

Parfois, en improvisation dramatique, il est également nécessaire d'accompagner le comédien à faire appel à sa mémoire des émotions pour donner de la sincérité au jeu. Il peut en effet arriver que malgré le travail de préparation du corps, le comédien n'arrive pas à donner vie à son personnage. Le jeu est alors pauvre, terne et inintéressant ou, pour être plus précis, nous devrions dire que le jeu est absent. Le comédien exécute la consigne mais ne la joue pas. Alors, il peut être intéressant, tant pour la dimension théâtrale de notre pratique que pour sa dimension soignante, d'offrir d'autres voies d'accès au jeu et au personnage en faisant appel notamment à la mémoire des émotions.

¹⁹¹ ATTIGUI P., *De l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, op. cit., p. 20

¹⁹² Ibid. p. 18

¹⁹³ Ibid. p. 120

L'expérience vécue avec Brigitte est particulièrement évocatrice de ces moments particuliers.

Suite au temps de préparation, Brigitte doit incarner une serveuse qui dresse le couvert. Elle est subitement prise d'inhibition. Elle n'arrive pas à disposer les assiettes de façon naturelle. Elle interrompt son jeu, et nous questionne : comment faire ?

Plutôt que de lui montrer et de lui proposer un jeu dans l'imitation, nous lui proposons de partir de sa propre expérience vécue pour redonner corps à son personnage. Nous lui proposons donc de se remémorer comment elle, Brigitte et non la serveuse, se sent quand elle est chez elle et qu'elle met la table. Brigitte nous rétorque que ce n'est pas possible, puisqu'elle est au théâtre et pas chez elle. Toutefois, elle continue en nous expliquant que chez elle, elle se sent bien et qu'elle n'est jamais angoissée comme maintenant pour mettre la table.

Nous reprenons en lui proposant d'utiliser ce sentiment pour la serveuse. Elle aime son métier et se sent bien. L'heure d'ouverture n'est pas pour tout de suite, elle a donc le temps. L'objectif est d'accompagner Brigitte à retrouver la sensation de bien-être et de tenter de la transposer sur scène afin de libérer son jeu. Pour l'aider, nous lui demandons d'essayer de visualiser son chez-elle, de s'imaginer en train de mettre la table. Ainsi Brigitte réussit à passer l'entrave de la scène et entre dans le jeu avec plus de facilité. Elle finit par mieux incarner son personnage et s'autorise une démarche particulière, très féminine, puisque la serveuse est jeune et jolie, nous dira Brigitte lors du temps d'échange.

En faisant appel à la mémoire de ses émotions, Brigitte a pu s'approprier son personnage et lui donner une réelle présence.

Sans évoquer les cas particuliers où le comédien est en difficulté pour incarner son personnage, le temps de préparation au jeu mobilise également la mémoire des émotions mais

de façon plus inconsciente. C'est d'ailleurs dans ces moments que les improvisations sont les plus intéressantes. A travers le corps et la dramatisation des situations jouées, le comédien s'exprime dans *l'ici et maintenant*.

Nous utilisons souvent un exercice d'échauffement qui convoque à la fois le corps et les sentiments : les patients marchent dans l'espace, sur une musique dynamique mais peu chargée en émotions. Il leur est alors demandé d'exprimer différents sentiments. Nous commençons par les inviter à se déplacer de façon neutre, puis en exprimant la tristesse par exemple. Ensuite, retour à la démarche neutre, puis expression de la joie. Ils sont ainsi conviés à éprouver plusieurs sentiments ou états tels que la peur, la colère, le stress... en repassant à chaque fois par la position neutre dans laquelle l'exercice s'achève. Le but de ce jeu préparatoire est d'amener le comédien à faire appel à la mémoire de ses émotions pour qu'il enrichisse son jeu lorsqu'il interprète un personnage. La mobilisation de son corps crée un mouvement qui facilite l'expression des émotions internes. À partir des jeux corporels et en faisant appel à la mémoire des émotions, le meneur de jeu accompagne le comédien à trouver son personnage dans l'expression d'une réalité commune. Ainsi l'inconscient refait surface via la répétition des émotions.

○ *Créer ensemble*

Au théâtre, le travail de répétition est également l'occasion d'une recherche du personnage entre le comédien, ses partenaires de jeu et le metteur en scène. Chacun voit le personnage avec ses propres projections. Il s'agit de confronter ses projections à celles de l'autre pour faire naître le personnage dans une création commune. Le rôle se construit dans une rencontre à l'autre, dans une volonté de créer un idéal. Cependant, comme l'a repéré P. Attigui, « *se mettre d'accord pour définir un point de vue idéal est pour les psychotiques un exercice périlleux. Les patients peuvent en effet courir le risque de répondre à la lettre à la demande de l'autre, d'où un risque de confusion. Définir un point de vue idéal doit être une épreuve de réalité et non un engoutissement, une aliénation dans le désir de l'autre.* »¹⁹⁴. C'est pourquoi, en improvisation dramatique, nous tentons autant que possible d'accompagner le comédien à trouver son personnage, via les temps de préparation, par son corps et sans réflexion. Mais, comme le montre l'exemple de Brigitte, parfois une co-construction est

194 ATTIGUI P., *De l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, op. cit., p. 134

nécessaire. Dans ces cas-là, il n'est pas rare d'utiliser du travail de répétition, en faisant par exemple rejouer l'entrée du personnage plusieurs fois, jusqu'à ce qu'il ait trouvé sa démarche.

L'improvisation dramatique convoque les mêmes processus psychiques que le théâtre dans son travail de répétition. Cependant, l'improvisation dramatique suppose d'amener une nouvelle situation, une nouvelle histoire à chaque séance. Le patient ne peut alors faire l'expérience de la répétition qui aide à approfondir sa relation avec son personnage. Mais parfois, face à un jeu particulier, il apparaît pertinent d'envisager quelques séances dans une continuité. Lorsque le meneur de jeu l'estime judicieux, il est important qu'il s'autorise à proposer de poursuivre le travail d'un personnage sur plusieurs séances.

Avec Abib et Yannick accueillis en IME, le travail de répétition pour approfondir un personnage s'est imposé comme une évidence.

La séance qui suit se déroule six mois après la mise en place du groupe à médiation. Abib et Yannick s'y sont bien investis et ne manquent jamais une séance sans prévenir et avoir une raison valable. Ils sont en confiance et le dispositif semble leur convenir parfaitement. Une complicité respectueuse s'est installée entre eux, ce qui facilite leur expression personnelle sur l'espace de la scène.

Ce jour-là, après le temps de relaxation et d'échauffement, un petit jeu à deux est proposé pour laisser la place à l'imagination dans le choix des personnages. Le jeu est simple : l'un se tient debout en position neutre. L'autre est "sculpteur", construit une statue à partir du corps de son partenaire. Une fois le travail terminé il est demandé au "sculpté" à quoi lui fait penser sa position. Ensuite les rôles s'inversent, le "sculpté" devient "sculpteur" qui devient à son tour "sculpté". Les réponses apportées déterminent alors les personnages pour l'improvisation qui suit.

La position que Yannick fait prendre à Abib lui évoque quelqu'un qui fait sa prière. Quant à Yannick, la position que lui fait prendre Abib lui évoque un prisonnier. Le premier passage individuel sur scène leur permet de préciser leurs personnages :

Abib joue Ibrahim. Ibrahim est en prison car il a tué toute sa famille. Il fait sa prière dans sa cellule. Nous remarquons qu'Abib censé interpréter quelqu'un qui prie, s'approprie le personnage de prisonnier de Yannick.

Yannick nous présente ensuite son personnage. Jean-Luc est emprisonné à cause d'un braquage.

Une fois la présentation des personnages terminée, Abib et Yannick jouent une improvisation commune. Jean-Luc entre le premier sur scène. Il tourne en rond pour représenter la promenade dans la cour de prison. Ibrahim arrive furtivement derrière lui, le suit un moment puis lui tire dessus en déclarant : « c'est toi qui les as tués ! ». Jean-Luc s'effondre sur place tandis qu'Ibrahim s'enfuit de la prison. Une fois Ibrahim sorti, Jean-Luc se relève et dit : « heureusement que j'ai un gilet pare-balle. Je ne suis même pas blessé ! » et il sort.

Lors du temps d'échange, Abib et Yannick précisent leur histoire. Abib commence par expliquer que, finalement, la famille d'Ibrahim n'est pas morte. « Ils ont fait semblant d'être morts parce qu'ils ne l'aiment pas ». Il s'agit d'un coup monté avec Jean-Luc qui connaît les parents d'Ibrahim pour faire croire que ce dernier a tué sa famille pour qu'il soit emprisonné.

Yannick précise que Jean-Luc s'est retrouvé en prison car Ibrahim a cru au faux braquage et a appelé la police. Le faux braquage a été organisé pour qu'Ibrahim quitte la maison familiale.

Il semble indispensable d'exploiter ce revirement de situation, cette nouvelle histoire élaborée lors du temps d'échange. Nous écrivons alors l'histoire dans le but de la jouer lors de la prochaine séance.

La séance suivante, Abib et Yannick arrivent en avance, impatients de continuer l'histoire élaborée quinze jours plus tôt. Nous travaillons d'abord sur les personnages : leur démarche, leurs traits de caractère... Pour ce faire, nous les invitons à faire appel à la mémoire

de leurs émotions. « Comment ça fait quand on se sent triste, trahi, fort, plus fort que l'autre, ... ? ». Une fois que les personnages sont bien ancrés dans le jeu corporel, Abib et Yannick rejouent la scène qu'ils avaient déjà présentée.

Dans la prison, Ibrahim tire sur Jean-Luc qui s'effondre au sol, en l'accusant d'avoir tué sa famille, puis il s'enfuit de la prison. Jean-Luc se relève indemne grâce à un gilet pare-balle.

Afin d'aider Abib et Yannick à bien approfondir leur personnage, nous la répétons en élaborant une mise en scène et en introduisant des dialogues qui expliquent ce qu'ils sont en train de vivre.

La séance d'après, Abib et Yannick habitent avec sincérité leurs personnages. Ils jouent de nouveau la première scène en s'attachant à respecter la mise en scène précédemment travaillée. Leur histoire prend ainsi une autre couleur. Les temps d'échange ne sont plus utiles pour comprendre l'intrigue, et peuvent être consacrés à un vrai travail d'élaboration.

À partir du jeu et de leurs émotions, Abib et Yannick font le lien entre ce qu'ils ont ressenti sur scène et ce qu'ils peuvent ressentir dans leur quotidien. Ils réfléchissent ainsi aux réactions qu'ils ont eues, ou à celles qu'ils peuvent avoir. Abib relate un épisode où il avait perdu un porte-clefs. Il s'en était alors pris à son compagnon de chambre car il pensait que c'était lui qui l'avait volé. Il explique qu'en fait son compagnon l'avait trouvé dans la cour et l'avait ramassé. Il ne s'agissait donc pas vraiment d'un vol. Abib affirme qu'il aurait dû essayer de comprendre la situation avant de s'en prendre à son compagnon de chambre. Yannick renchérit alors : « c'est comme la fois où j'ai cru que la police voulait m'attaquer alors qu'elle cherchait quelqu'un d'autre ! ».

Cet exemple illustre comment le travail de répétition peut être adapté aux séances d'improvisation dramatique. La co-construction du personnage dans une épreuve de réalité apporte des effets thérapeutiques intéressants. Ici, grâce au jeu, Abib réfléchit sur son impulsivité en y apportant une certaine distance. Quant à Yannick, le jeu ainsi que le temps d'échange lui permettent de se désaliéner, ou tout du moins, de se distancier de son délire de persécution avec la police.

À l'instar du travail du metteur en scène avec les comédiens sur le texte, il est important que le meneur de jeu qui anime les groupes d'improvisation dramatique reste à l'écoute des patients pour proposer les techniques théâtrales susceptibles de répondre à leurs besoins. Lorsque le travail de répétition s'impose, il est primordial d'adapter le dispositif pour rendre son utilisation possible. En effet, nous voyons bien ici comment la répétition a permis à l'inconscient de s'exprimer et de s'élaborer à partir d'une histoire qui semblait, dans un premier temps, complètement incohérente.

2-1-3. L'inconscient structuré comme un langage

« C'est Freud qui nous découvre l'incidence d'un savoir tel qu'à se soustraire à la conscience, il ne s'en dénote pas moins structuré, dis-je, comme un langage. »¹⁹⁵. Par cette formule, J. Lacan veut expliquer que l'inconscient comme le langage n'a de sens que par les relations que chaque donnée entretient avec les autres. De fait, cette comparaison nous informe qu'il existe des lois analogues pour diriger le langage comme l'inconscient lui-même. Comme le précise C. Fierens, « *L'inconscient est bien structuré non comme une langue ou comme un message à transmettre, mais comme un acte de langage, qui implique le temps de la coupure, l'instant de voir certes, mais sans oublier le temps pour comprendre et le moment de conclure. Avec l'événement de l'inconscient, c'est la structure même du signifiant (et de la signifiante) qui est fondamentalement bouleversée. Le signifiant n'est plus le moyen d'atteindre le signifié. Le signifiant est coupé de son signifié.* »¹⁹⁶.

Cette dichotomie entre signifiant et signifié nous intéresse particulièrement dans nos recherches, au regard de ce que nous avons déjà évoqué sur la similitude entre travail du rêve et improvisation dramatique et plus précisément entre son contenu latent et son contenu manifeste. Aussi, nous nous intéresserons ici particulièrement à deux lois particulières qui régissent le langage mais aussi l'inconscient en lien direct avec deux opérations que nous avons abordées lors de notre étude sur la similitude entre le travail du rêve et l'improvisation dramatique : la condensation et le déplacement.

D'abord mettons en lumière la grammaire de l'improvisation dramatique, pour ensuite présenter la comparaison artaldienne du théâtre avec la peste.

- **La grammaire de l'improvisation dramatique**

Cette expression au sujet du rêve reprise des travaux d'A. Abelhauser et L. Jodeau-Belle sur *les formations de l'inconscient*¹⁹⁷ nous met sur une piste extrêmement intéressante. En s'intéressant particulièrement à deux mécanismes clefs du rêve, la condensation et le déplacement, ils développent une similitude avec les formations lexicales de la métaphore et de

¹⁹⁵ LACAN J., (1970), « Radiophonie », in *Autres écrits*, Seuil, 2001, p. 424

¹⁹⁶ FIERENS C., « L'inconscient et le temps », in *Essaim*, 2012/2, n°29, p. 149

¹⁹⁷ « *la grammaire du rêve* »

ABELHAUSER A., JODEAU-BELLE L., « Les formations de l'inconscient », in *Les fondamentaux de la psychanalyse lacanienne. Repères épistémologiques, conceptuels et cliniques*, Rennes, PUR, 2010 p. 41

la métonymie. Rappelons-le, la condensation et le déplacement répondent le mieux aux exigences de la censure, et ainsi permettent à l'inconscient de se dévoiler. Or, comme nous l'avons précisé plus tôt, ces deux mécanismes psychiques sont également prépondérants en improvisation dramatique. Revenons donc sur ces deux processus avec l'éclairage linguistique, afin de mieux appréhender comment l'inconscient se dévoile via le jeu théâtral.

○ *Condensation et métaphore*

Produit par la censure elle-même, la condensation permet à l'inconscient de l'éviter et ainsi de s'exprimer. Toutefois, le résultat de cette expression reste souvent énigmatique. Seul un travail associatif permet de dévoiler le contenu latent exprimé derrière le contenu manifeste. J. Lacan associe la condensation à ce qui en linguistique se nomme métaphore. En 1957, il précise que « *La Verdichtung, condensation, c'est la structure de surimposition des signifiants où prend son champ la métaphore, et dont le nom pour condenser en lui-même la Dichtung indique la connaturalité du mécanisme à la poésie, jusqu'au point où il enveloppe la fonction proprement traditionnelle de celle-ci.* »¹⁹⁸. De fait, la métaphore est un jeu de significations. Cette formule rhétorique a pour objectif de substituer une signification par une autre différente mais qui dans le contexte semble avoir un lien évident, mais non explicite, avec la première signification. Il s'agit bien là d'une condensation.

Ce qui nous intéresse dans l'analogie de J. Lacan, c'est ce que nous pouvons en faire lors des ateliers théâtre. En effet, lorsqu'on utilise une métaphore, on met en avant un signifiant pour en représenter un autre. Autrement dit, le contenu latent de la phrase est caché par le contenu manifeste. En improvisation dramatique, lorsqu'il est fait usage de la condensation, ce qui importe particulièrement est bien le contenu latent, ce qui est voilé, non pas le signifiant, mais bien le savoir inconscient. M. Guittonneau et S. Le Poulichet soulignent l'importance de la métaphore dans le processus identificatoire. Dans leur texte de 2011, elles énoncent que « *c'est en faisant écart, en déformant d'une certaine manière un vécu de détresse infinie, qu'une métaphore le révèle et crée de nouvelles possibilités identificatoires* »¹⁹⁹. C'est bien ici ce que nous observons sur la scène de l'improvisation dramatique. Via la condensation, le comédien révèle son vécu intime sous une forme détournée et peut ainsi se créer de nouvelles possibilités

¹⁹⁸ LACAN J., (1957), « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 511

¹⁹⁹ GUITTONNEAU M., LE POULICHET S., « Compositions et métaphores identificatoires », in *Recherches en psychanalyse*, 2011/1, n°11, p. 82

identificatoires via le jeu des métaphores. « *Ainsi, à travers la visée paradoxale de ces métaphores, se joue un accès à l'altérité, en soi et en l'autre.* »²⁰⁰.

Il est important de rappeler ici que J. Lacan voit dans la métaphore la formation du symptôme. Il précise que « *Le mécanisme à double détente de la métaphore est celui-là même où se détermine le symptôme au sens analytique. Entre le signifiant énigmatique du trauma sexuel et le terme à quoi il vient se substituer dans une chaîne signifiante actuelle, passe l'étincelle, qui fixe dans un symptôme, - métaphore où la chair ou bien la fonction sont prises comme élément signifiant, - la signification inaccessible au sujet conscient où il peut se résoudre.* »²⁰¹. Aussi le symptôme soutenu d'un signifiant est dissocié du savoir inconscient. Le travail d'analyse permet, par l'entremise des associations, de faire émerger ce savoir inconscient, pour le renouer à la chaîne signifiante et ainsi soulager le symptôme.

Tel que nous l'avons présenté, notamment au travers de l'exemple clinique de Félix et son personnage du chasseur raté, il en est de même avec ce qui est exprimé sur scène aux moyens de la condensation. Il s'agit pour le meneur de jeu d'accueillir le signifiant manifeste – ici le chasseur raté – et de reconnaître le savoir inconscient – l'image négative de petit garçon violent – pour le remettre dans le circuit de la parole du comédien. Nous aurons l'occasion de revenir plus en détail sur ce point important dans le chapitre suivant.

○ ***Déplacement et métonymie***

Tout comme la métaphore trouve sa source dans la condensation, le déplacement est lié à la formule rhétorique de la métonymie. J. Lacan précise en effet que « *la Verschiebung ou déplacement, [...] ce virement de la signification que la métonymie démontre et qui, dès son apparition dans Freud, est présenté comme le moyen de l'inconscient le plus propre à déjouer la censure.* »²⁰².

Nous l'avons développé plus avant, notamment avec le cas de Corentin lorsqu'il incarne des rôles cruels, le déplacement est un procédé très présent lors des jeux d'improvisation dramatique. Comme lors du travail du rêve, l'inconscient utilise un moyen détourné pour s'exprimer. Il centre le rêve – ou pour ce qui nous intéresse, l'improvisation – sur un détail qui semble présenter peu d'intérêt alors qu'une charge émotionnelle forte y est rattachée. Le

²⁰⁰ Ibid.

²⁰¹ LACAN J., (1957), « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », op. cit., p. 518

²⁰² Ibid. p. 511

contenu manifeste devient obscur pour cacher les signifiants d'une haute importance au niveau du contenu latent. Ainsi peut s'exprimer sans censure, mais grâce à son effet, le désir du sujet. En effet, selon J. Lacan, *le désir est une métonymie*²⁰³.

○ ***La lalangue et l'improvisation dramatique***

Aussi, en tant qu'expression de l'inconscient, l'improvisation dramatique répond à la logique linguistique et participe à son expression de façon structurée, favorisant le glissement du signifié sous le signifiant. La chaîne du langage « *se développe selon des liaisons logiques dont la prise sur ce qui est à signifier, à savoir l'être de l'étant, s'exerce par les effets de signifiant, décrits par nous comme métaphore et comme métonymie* »²⁰⁴. Ainsi, comme J. Lacan le précise plus tard, « *L'étincelle créatrice de la métaphore ne jaillit pas de la mise en présence de deux images, c'est-à-dire de deux signifiants également actualisés. Elle jaillit entre deux signifiants dont l'un s'est substitué à l'autre en prenant sa place dans la chaîne signifiante, le signifiant occulté restant présent de sa connexion (métonymiquement) au reste de la chaîne* »²⁰⁵.

Ainsi, nous pouvons considérer la condensation et le déplacement sur la scène de théâtre comme une expression, un effet, de *lalangue* si chère à J. Lacan. De fait, en prenant en compte que les jeux reflètent l'expression de l'inconscient, dans sa structure de langage, le meneur de jeu est à même de l'accueillir. Aussi tel l'analyste, il sera à même de recevoir l'expression intime du comédien, et de la lui refléter. Tel que l'énonce B. Toboul, « *jamais nous ne sommes plus efficaces à déjouer ce qui se noue dans un symptôme que lorsque se produit une formation de lalangue, un jeu de mot, un lapsus dans la séance. Encore faut-il qu'analysant et analyste s'y entendent.* »²⁰⁶.

Nous reviendrons par la suite sur cette notion importante de création liée à l'émergence de l'inconscient voilé par le jeu. Mais préalablement et pour permettre de mieux comprendre les phénomènes psychiques mis en jeu, il nous paraît nécessaire de donner un exemple concret de ce que nous venons d'énoncer. Pour ce faire intéressons-nous au cas d'A. Artaud qui est riche d'enseignement.

²⁰³ LACAN J. (1957), « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », in *Écrits*, op. cit.

²⁰⁴ LACAN J., (1958), « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 575

²⁰⁵ LACAN J. (1959), « Sur la théorie du symbolisme d'Ernest Jones », in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 507.

²⁰⁶ TOBOUL B., « "Lalangue", concept clinique », in *Figures de la psychanalyse*, 2012/2, n°24, p. 83

- **Le théâtre de la peste – métonymie et métaphore**

L'étude d'A. Artaud nous donne une illustration particulièrement intéressante des jeux de substitutions et de combinaisons de l'inconscient dans le langage. En effet, sa biographie révèle le lien entre son inconscient, son histoire intime et ses théories sur le théâtre. De fait, pour introduire *Le théâtre et son double*, P. Thévenin précise « *qu'il n'est guère de texte d'Antonin Artaud où sa biographie n'intervienne et que lire attentivement son œuvre suffit à connaître les principales étapes de sa vie* »²⁰⁷.

Les années 1932 et 1933 sont le point d'orgue de la période dite du théâtre de la cruauté. A. Artaud écrit son texte désormais célèbre et reconnu, *le théâtre et la peste*, et ses deux manifestes du *théâtre de la cruauté*²⁰⁸. À travers ces textes il nous donne un enseignement d'une haute importance quant à la pratique du théâtre. Il prône le fait de se laisser envahir par son inconscient pour s'exprimer sur scène. Il est intéressant de remarquer qu'à travers ses écrits sur le théâtre, il exprime une part de son drame intime. C'est sur ce chemin que nous amenons les comédiens de nos ateliers théâtre : grâce au jeu, il s'agit d'ouvrir une voie d'expression de l'inconscient.

L'expression *théâtre de la cruauté* vient éclairer la vie d'A. Artaud qui fut, comme nous l'avons vu, plutôt cruelle, marquée par la mort, la souffrance et la folie. Son allégorie du théâtre et de la peste témoigne de l'intrication constante entre ses réflexions et son vécu. En effet, la peste arrive en France par Marseille, amenée par des navires en provenance du Proche-Orient. Rappelons qu'A. Artaud est né à Marseille de grands-mères toutes deux originaires d'Izmir en Turquie, et qu'il était fils et petit-fils de capitaines de navires marchands reliant le Proche-Orient au sud de la France.

A. Artaud explique que le théâtre, c'est la peste, au sens où dans les deux cas, il s'agit d'une crise dont l'issue se trouve soit dans la mort, soit dans la purgation. « *Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison. Et la peste est un mal supérieur parce qu'elle est une crise complète après laquelle il ne reste rien que la mort ou une extrême purification. De même le théâtre est un mal parce qu'il est l'équilibre suprême qui ne s'acquiert pas sans destruction* »²⁰⁹. À travers le rapprochement du théâtre et de la peste, Artaud exprime ce que le théâtre peut provoquer chez le comédien s'il s'y donne sans retenue. « *Le*

²⁰⁷ ARTAUD, *Le théâtre et son double*, op. cit., p.8

²⁰⁸ Trois textes que l'on retrouve dans le recueil *Le théâtre et son double*, op. cit.

²⁰⁹ ARTAUD A., « Le théâtre et la peste », in *Le théâtre est son double*, op. cit., p. 46

théâtre, comme la peste, est à l'image de ce carnage, de cette essentielle séparation. Il dénoue des conflits, il dégage des forces, il déclenche des possibilités, et si ces possibilités et ces forces sont noires, c'est la faute non pas de la peste ou du théâtre, mais de la vie. »²¹⁰.

À travers cette allégorie du théâtre, nous pouvons observer qu'A. Artaud laisse exprimer son propre inconscient en venant nous enseigner comment le laisser émerger au théâtre. D'abord, il utilise la métaphore de la peste pour représenter le théâtre. Mais le théâtre n'est rien d'autre que la métonymie de sa propre vie, de son vécu propre. Il centre ses écrits sur l'art dramatique, ce qui lui permet de parler de lui-même et de sa vie intime, emprunte de cruauté, de mort et de survivance.

Que ce soit par les similitudes avec le travail du rêve ou par le jeu des répétitions, nous voyons bien comment l'improvisation dramatique est profondément liée à l'inconscient. L'improvisation dramatique, au même titre que la psychanalyse, est un espace privilégié favorisant l'expression de l'inconscient. Mais les apports de J. Lacan nous poussent à approfondir ce constat. En effet, comme nous l'avons développé, et selon sa formule princeps, « *l'inconscient est structuré comme un langage* »²¹¹. De plus, il approfondi également la corrélation entre mémoire et inconscient en précisant « *L'Autre est le lieu de la mémoire appelé inconscient* »²¹² tout en affirmant que « *l'inconscient c'est la parole de l'Autre* »²¹³. Ces trois citations essentielles dans l'enseignement de J. Lacan nous poussent à poursuivre notre étude. En effet, il est nécessaire d'envisager ses énonciations dans une perspective de pensée en mouvement. Le fait même d'indiquer que le langage est structuré renvoie à la notion d'introduction de signifiant, comme nous l'avons vu notamment avec la métaphore et la métonymie. Observons maintenant la place de la parole en improvisation dramatique afin de mieux appréhender comment le meneur de jeu accompagne le comédien à trouver une articulation entre les signifiants qui surgissent de l'inconscient sur la scène du théâtre.

²¹⁰ Ibid., p.45

²¹¹ LACAN J., « L'étourdit », in *Autres écrits*, Seuil, 2001, p. 450

²¹² LACAN J., « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », op. cit., p. 575

²¹³ Ibid. p. 549

Chapitre 2

La parole en improvisation dramatique

Dans ce second chapitre nous nous intéressons à la place de la parole en improvisation dramatique, et notamment à la parole de l'*Autre*. Nous n'entendons pas ici la parole au sens du langage, mais bien la parole au sens psychanalytique du terme. Il s'agit de la parole constituante, la parole inconsciente qui peut certes s'exprimer par la voix, mais aussi par le langage corporel. En ce sens nous la différencions avec conviction de la parole du savoir. Nous nous intéressons ici au « *véritable demeurant au-delà du vérifiable* »²¹⁴ comme le souligne justement D. Reniers. Il définit ainsi trois niveaux où la parole est bien à différencier du savoir : « *dans ce qu'elle soutient fondamentalement d'une vérité qui ne peut être que mi-dite d'une part ; dans son rapport à la traçabilité d'autre part, et enfin dans sa nécessaire inscription dans le fantasme.* »²¹⁵.

Dans ce chapitre, nous explorons la façon dont circule cette dite parole en improvisation dramatique. Premièrement, nous revenons sur le concept de l'association libre, qui permet à cette parole de s'exprimer. Deuxièmement, nous nous arrêtons sur le travail de texte en improvisation dramatique. Et troisièmement, nous abordons le temps d'échange post-improvisation qui offre la possibilité d'entendre la parole constituante.

²¹⁴ RENIERS D., et al., « Effet d'énoncé Apocalypse et révélation », in *Cliniques méditerranéennes*, 2013/2, n°88, p. 228

²¹⁵ Ibid.

2-2-1. L'association libre : une ouverture à l'expression de l'intime

Sur la scène, le patient fait preuve de créativité en faisant appel aux mécanismes du jeu. Comme le développe D.W. Winnicott en 1971, l'adulte, tout comme l'enfant, se montre créatif lorsqu'il joue²¹⁶. Il développe la thèse selon laquelle la psychothérapie naît de la rencontre entre deux aires de jeu, celle du patient et celle du thérapeute. « *En psychothérapie, à qui a-t-on affaire ? À deux personnes en train de jouer ensemble. Le corollaire sera donc que là où le jeu n'est pas possible, le travail du thérapeute vise à amener le patient d'un état où il n'est pas capable de jouer à un état où il est capable de le faire.* »²¹⁷. À ce titre, l'utilisation de l'improvisation dramatique est particulièrement intéressante pour accompagner le patient à entrer dans un travail thérapeutique. Elle offre ainsi la possibilité aux enfants, adolescents ou adultes en ruptures psychothérapeutiques de renouer avec le soin et de parler de leur vécu intime par un moyen détourné.

- **La liberté de jeu**

Nous l'avons vu, la particularité de l'improvisation dramatique est sa grande liberté de jeu, à la différence du jeu théâtral classique basé sur un texte d'auteur. Le patient n'est pas dirigé par le texte d'un autre, mais c'est à lui "d'écrire" son texte. En se référant à l'ouvrage de M. Klein, *Psychanalyse des Enfants*²¹⁸, J. McDougall déclare que « *les jeux "libres" (pas plus libres, en fait, que les associations du même nom) joueraient un rôle analogue à celui de la communication verbale dans la psychanalyse des adultes* »²¹⁹.

Afin d'observer comment agit l'association libre en improvisation, prenons l'exemple de Jaouen, usager du SAS.

Très souvent lors des séances d'improvisation dramatique, nous utilisons des exercices centrés sur le mouvement du corps afin d'accompagner les comédiens dans la découverte du personnage qu'ils vont incarner. Deux techniques sont privilégiées : Soit le patient doit mettre son corps en mouvement sur une musique dynamique, et à l'arrêt de la musique il doit se figer dans la position dans laquelle il se trouve.

²¹⁶ WINNICOTT D.-W., (1971), *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975, p. 276

²¹⁷ Ibid. p. 84

²¹⁸ Pour la dernière édition, KLEIN M., *La psychanalyse des enfants*, Paris, Puf, 2013, 336p.

²¹⁹ Mc DOUGALL J. *Théâtres du Je*, op. cit., p. 26.

Soit nous proposons le jeu du sculpteur : sur une musique douce le "sculpteur" (incarné par un comédien) "modèle" le corps d'un de ses partenaires de jeu en lui faisant prendre des poses insolites. Dans les deux cas, une fois la position du corps figée, nous demandons au comédien à quoi cette posture lui fait penser. Sa réponse conditionnera le choix de son personnage.

Ce jour-là, Jaouen et Bruno sont ensemble pour le jeu du sculpteur. Bruno modèle Jaouen. Une fois la statue terminée, Jaouen nous explique que cette position lui fait penser à quelqu'un qui demande quelque chose puisqu'il a la main tendue. Puis il précise : « en fait, il demande de l'argent. C'est un mendiant, un clochard, un S.D.F, un sans domicile fixe ». Quant à Bruno, sa position lui inspire un homme d'affaire.

Après un temps de concertation avec Bruno, les deux comédiens nous présentent leur scène. Jaouen incarne Jean le SDF. Éric, incarné par Bruno, est un homme d'affaire. Pour se rendre à son travail il traverse le parc et passe devant le banc où se trouve Jean. Face à la mine triste du sans abri, il s'arrête et lui demande ce qui ne va pas. Jean commence à lui raconter sa vie : une perte d'emploi, un divorce et le décès de ses parents dans un accident de la circulation l'ont conduit à l'isolement, la précarité et la perte de son logement. Éric décide alors d'aider Jean à se remettre sur pied. Il lui offre son repas de midi et lui annonce qu'il repassera le prendre ce soir pour l'emmener dans un foyer d'hébergement sympathique et convivial. Jean le remercie et lui dit qu'il l'attendra sur ce même banc ce soir.

Pendant le temps d'échange, Jean et Bruno évoquent le besoin de rencontrer des personnes attentionnées lorsqu'on est en difficulté. Ils font le parallèle avec leur situation d'isolement et le soutien qu'ils peuvent trouver au sein du SAS.

Il est intéressant d'observer ici comment s'enchaînent les pensées. D'une posture du corps, le patient trouve un personnage. Du personnage en naît un autre, complémentaire. À

partir des deux personnages, les patients évoquent une situation. Ainsi se présente la trame de leur improvisation. Une fois sur scène, les associations défilent et une histoire se tisse. Le jeu terminé, l'histoire est racontée, ce qui amène de nouvelles associations d'idées sur le lien entre l'histoire fictive du jeu et l'histoire intime des comédiens.

- **L'association libre en jeu**

Selon S. Freud *die freie Assoziation*, l'association libre, est la base du travail d'analyse. Il s'agit de la "méthode du tout dire". S. Freud préconise à ses analysants d'exprimer tout ce qui leur vient à l'esprit sans censure. Il développe cette méthode dès 1883 à partir de son travail avec J. Breuer auprès de patientes hystériques²²⁰. Ainsi, S. Freud et J. Breuer imposent au patient « *d'obéir à la règle fondamentale analytique qui doit désormais régir son comportement à son égard. Le patient est obligé de nous révéler [...] tout ce que lui livre son introspection, tout ce qui lui vient à l'esprit, même si cela lui est désagréable à dire, même si cela lui semble inutile, voire absurde.* »²²¹. Précisons, avec les propos de C. Pinel, J. Guillèn et D. Reniers se référant à J.-P. Durif-Varembont²²², que « *La règle analytique ne vise pas un "tout dire" impliquant une stratégie de l'aveu mais plutôt une tentative de dire tout ce qui vient durant le temps de la séance. La nuance est de taille si nous ne voulons pas confondre vérité et réalité.* »²²³.

En effet, en 1967, J. Laplanche et J.-B. Pontalis font une définition très pertinente de l'association libre : « *Méthode qui consiste à exprimer sans discrimination toutes les pensées qui viennent à l'esprit, soit à partir d'un élément donné (mot, nombre, image d'un rêve, représentation quelconque), soit de façon spontanée.* »²²⁴. Les notions à partir d'un élément donné et de façon spontanée reflètent avec justesse le fonctionnement de l'association libre en improvisation dramatique. Nous l'avons vu, c'est à partir d'un élément déclencheur, souvent la posture du corps, que le patient trouve son thème d'improvisation. Une fois sur scène, les associations d'idées s'expriment de façon libre et spontanée, tout comme lors d'une psychanalyse classique.

²²⁰ BREUER J., FREUD S., (1885), *Études sur l'hystérie*, Paris, Puf, 2002, 254 pages.

²²¹ FREUD S., (1940), *Abrégé de psychanalyse*, Paris, Puf, 2006, p.41

²²² DURIF-VAREMBONT J.-P., « L'intimité entre secrets et dévoilement », in *Cahier de psychologie clinique*, 2009/1, n°32, p. 57-73

²²³ PINEL C., GUILLÈN J., RENIERS D., « Transparence et vérité : vers un culte de l'aveu ? », in *Recherches en psychanalyse*, 2011/1, n°11, p 36

²²⁴ LAPLANCHE J., PONTALIS J.-B., (1967), *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, Paris, 2007, p. 228.

Comme l'illustre la scène du sans abri, en improvisation dramatique, l'association libre s'exprime à travers l'action. L'action diminue la censure des associations grâce à l'anticipation limitée de ce qui va être joué. L'improvisation crée un mouvement qui entraîne le sujet à parler et favorise ainsi les associations.

Lors du jeu, il semble qu'il y ait moins de censure car, au contraire de l'analyse, le sujet parle de lui indirectement : « on est un personnage, ce n'est pas nous », « On fait semblant c'est pour jouer ». Les associations sont facilitées, ce qui permet de répondre à la loi première freudienne en analyse de "tout dire". P. Attigui insiste sur l'importance de ce point : « *Se permettre de tout dire, grâce à cette convention inhérente au théâtre [...] bouscule dans ses fondements l'exigence terrifiante de conformité si fréquente chez le psychotique.* »²²⁵. Comme elle le précise plus loin « *c'est l'impact lié à la dédramatisation face à la saisie du sens du discours qui provoquerait, dans un mouvement de plaisir, un changement profond de la personnalité psychotique.* »²²⁶.

²²⁵ ATTIGUI P., (1993), *De l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, op. cit., p. 106

²²⁶ Ibid. p. 129

2-2-2. Improvisation et texte

Contrairement à la mise en acte du corps, le texte, la parole au sens strict du terme, n'est pas obligatoire en improvisation dramatique. Nous arrêtons le jeu, et l'accompagnons, lorsque le comédien n'intègre pas corporellement son personnage, alors que nous accueillons les improvisations muettes. Toutefois ces dernières, même si elles existent, sont plutôt rares. Pour les êtres parlant que nous sommes, il est en effet plus aisé de raconter une histoire, de jouer un scénario avec des mots.

Étudions donc ici la place du texte en improvisation dramatique. D'abord, nous revenons sur le travail de texte au théâtre qui oriente directement notre pratique. Ensuite, nous observons l'effet de texte d'auteur dans nos ateliers. Enfin, nous présentons un exemple illustrant l'appropriation du discours de l'autre par le comédien.

- **Le travail de texte au théâtre**

Afin de mieux appréhender la place du texte en improvisation dramatique, il est nécessaire d'apporter un éclairage sur ce qu'il en est au théâtre en général et dans le cadre de troupes théâtrales auprès de patients psychotiques en particulier.

Le texte de l'auteur est le plus souvent la base de tout travail de théâtre et de mise en scène. Telle troupe décide de jouer telle pièce écrite par tel auteur, pour différentes raisons toutes très personnelles. Le comédien choisit alors un rôle et apprend le texte du personnage, puis travaille à partir de ce qu'il doit dire pour éprouver le vécu et le ressenti de son personnage.

Auprès du psychotique, il est d'emblée évident que cette rencontre n'est pas simple. Du fait de sa problématique d'aliénation au langage, le jeu avec le texte peut sembler complexe. Et pourtant, lorsqu'il ne rencontre pas les limites de la maladie, le travail de texte peut s'avérer très opérant au théâtre avec des patients psychotiques. Il rétablit le lien entre le signifiant et le signifié qu'il a perdu. Selon J. Lacan « *dans l'expérience psychotique, le signifiant et le signifié se présentent sous une forme complètement divisée.* »²²⁷. Le point, amené par le travail du texte, où viennent se nouer le signifiant et le signifié est le *point de capiton* : « *points d'attache fondamentaux entre le signifiant et le signifié nécessaires à ce qu'un être humain soit dit normal et qui, lorsqu'ils ne sont pas établis, ou qu'ils lâchent, font le psychotique.* »²²⁸. Ainsi, grâce au

227 LACAN J., *Les psychoses*, Paris, Seuil, 1981, p. 304

228 Ibid. p. 304

théâtre et à son travail à partir du texte, le patient psychotique peut pendant un temps, celui du jeu, retrouver un certain rapport à la réalité. Il recrée progressivement un lien social, l'adresse à l'autre devenant possible puisque « *la partie saine de la personnalité tient à ce qu'elle parle à l'autre* »²²⁹.

Or, le théâtre est justement un travail basé sur l'adresse à l'*autre*. Il implique un apprentissage de la parole à l'*autre*. Le théâtre réintroduit, même de façon éphémère, une partie saine dans la personnalité du psychotique. Ainsi, comme le développe P. Attigui, à travers le texte « *le retour à la fiction peut aider le sujet à intégrer le champ symbolique.* »²³⁰.

- **Improvisation dramatique et texte**

L'expérience du travail de texte auprès de psychotiques nous encourage à penser qu'il peut être pertinent de l'intégrer en improvisation dramatique. En effet, le texte d'un autre diminue la censure psychique et ouvre aux comédiens de nouveaux possibles quant à l'expression de leurs drames intimes. Dans notre pratique d'ateliers théâtre, nous proposons donc régulièrement des séances consacrées à la découverte du travail de texte qui implique une nouvelle approche du jeu d'improvisation.

Nous utilisons deux méthodes différentes pour intégrer le travail de texte. Soit nous proposons au patient de tirer au sort un papier où est inscrite une phrase qu'il devra dire lors du jeu. Le patient doit alors s'approprier un texte imposé par un autre pour pouvoir l'intégrer dans son histoire. Soit nous proposons de travailler à partir d'un texte complet écrit par un auteur. Ainsi, le patient doit s'approprier l'histoire, le sens commun, pour la jouer ensuite. Cette deuxième méthode n'est possible qu'avec les patients qui savent lire, alors que la première peut s'utiliser avec les patients n'ayant pas accès à la lecture puisqu'il s'agit de phrases courtes qu'ils peuvent facilement garder en mémoire.

Dans l'objectif d'introduire le travail de texte, nous avons proposé aux usagers du SAS de consacrer quelques séances à l'étude des *Fables* de la Fontaine²³¹.

229 Ibid. p. 49

230 ATTIGUI P., *De l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, op. cit., p 18

231 LA FONTAINE J., (1668), *Fables*, Paris, Librairie générale française, 2002, 544p.

Ce travail se déroule sur plusieurs séances : d'abord la découverte des textes en lecture commune, ensuite des improvisations autour d'une fable choisie et enfin sa mise en scène.

Arrêtons-nous sur la séance où Bruno, Brigitte et Jaouen participèrent à la mise en scène de la fable *le Corbeau et le Renard*²³². Jaouen interprète le conteur, Bruno le corbeau et Brigitte le renard. Ne pouvant pas apprendre le texte par cœur de but en blanc, il est convenu qu'ils lisent leur texte tout en jouant.

Une fois passée la difficulté de la mise en acte du corps avec la présence du texte, l'intérêt de ce travail se fait sentir.

La blessure narcissique de Bruno est grande, ce qui l'amène à réclamer de l'attention et des compliments de façon envahissante. Dans son quotidien, il a tendance à se faire avoir par son entourage, qui abuse de sa fragilité narcissique et de son besoin de reconnaissance. Le personnage du corbeau, qui perd son morceau de fromage parce qu'il se laisse envahir par le besoin de briller aux yeux du renard, correspond tout à fait à la personnalité de Bruno.

Brigitte quant à elle, est prise dans une vérité absolue. Du fait de sa psychose, pour elle le mot est la chose. Les notions de sournoiserie, de faux-semblant lui sont complètement étrangères. En incarnant le rôle du renard, elle fait l'expérience qu'il est possible de dire des mots dans un autre but que de décrire une vérité. Ainsi elle se rapproche du discours des autres et d'une réalité commune.

Jaouen incarne le rôle du narrateur. Il a pour fonction la description de la scène qui se déroule sous ses yeux. Son texte le ramène à une réalité commune et le sort ainsi de sa tendance à interpréter les événements.

Il est intéressant de remarquer que les choix des personnages se sont fait naturellement entre les comédiens. Mis à part la proposition des fables, rien n'a été imposé ou suggéré. Ainsi,

²³² LA FONTAINE J., « La corbeau et le renard » in *Fables*, op. cit., p.64

grâce au texte de l'auteur, Bruno, Jaouen et Brigitte ont pu chacun à leur façon s'approprier le discours de leur personnage pour laisser émerger leur discours intime et intégrer ainsi un discours commun.

De fait, l'intégration du travail de texte lors des ateliers théâtre introduit une nouvelle façon de laisser émerger les ressentis à la conscience. Grâce au temps d'échanges post-improvisation, ils sont élaborés et intégrés par le sujet. L'intégration du travail de texte en improvisation dramatique est à envisager comme un plus dans notre dispositif.

- **Du discours de l'autre au discours de soi**

Nous l'avons vu, le fait d'incarner un personnage permet au comédien d'entrer plus facilement dans la convention du théâtre du « tout dire ». En effet, la censure est moins opérante, puisqu'il s'agit des paroles du personnage. L'acceptation du comédien de cette convention débloque le jeu, au même titre que l'acceptation de l'association libre permet au sujet d'entrer réellement dans le travail de la cure analytique.

Chez le psychotique, l'accès à la verbalisation est difficile du fait du rapport forclos qu'il entretient avec le langage. Le mot devient la chose, le signifié et le signifiant sont confondus. Selon les propos de P. Attigui « *le psychotique par souci de conformité bien souvent se fait une fausse idée de la loi* »²³³. Il est alors important de l'accompagner à intégrer les lois du théâtre et notamment la loi du "tout dire" pour qu'il puisse entrer dans le jeu.

L'exemple de Corentin et son rapport à sa propre voix nous éclaire quelque peu. Rappelons qu'une des problématiques de Corentin est sa « petite voix de souris ». Nous pouvons rapprocher cette difficulté à poser sa voix lorsqu'il est lui-même, lorsqu'il ne joue pas, de sa difficulté face au langage. La psychologue qui le suit en entretiens individuels avait souligné ses difficultés à s'exprimer lui-même au profit d'une parole supposée répondre à ce que les autres attendraient, ou pour le dire autrement, de ce que l'*Autre* voudrait de lui. Et pourtant, sur scène, lorsqu'il incarne un personnage, il n'a plus du tout la même voix. Il est capable de jouer avec sa voix et de la faire correspondre à son personnage.

Une de nos rencontres hebdomadaires nous marqua particulièrement bien que ce fût une séance sans jeu théâtral.

Corentin arriva à une séance en nous disant avec une grosse voix : « Luke, Je suis ton père ! ». Spontanément, nous lui demandons

²³³ ATTIGUI P., *De l'illusion théâtral à l'espace thérapeutique*, op. cit., p. 52

quel épisode de *Star Wars* il préfère. Il enchaîne en répondant que c'est le dernier son préféré, celui où Dark Vador (le méchant du film) se sacrifie et meurt pour sauver la vie de son fils Luke (le héros de l'histoire, le gentil).

Félix étant absent à cette séance, nous expliquons à Corentin que l'on ne pourra pas jouer sur scène. Nous consacrons la séance à la fabrication d'un masque qui pourra par la suite servir pour les improvisations. Corentin décide donc de faire un masque d'extraterrestre. À partir d'un moulage sur son visage, Corentin fait un masque incarnant la puissance. Il lui donne une couleur militaire et l'orne de trois cornes. Pendant toute la réalisation, il nous parle de Dark Vador en prenant un grand plaisir à répéter d'une grosse voix « Luke ! Je suis ton père ! ».

Malgré le fait que Corentin n'ait pas pu jouer, il y était psychiquement prêt. Il était dans de bonnes dispositions psychiques pour adhérer à la loi du théâtre. Il a adhéré au cadre strict de la séance qui lui laissait toute liberté de s'exprimer au travers des autres : le masque et la fiction avec le personnage de Dark Vador. Le texte « Luke, je suis ton père ! » étant le texte d'un autre, il était tout à fait possible pour lui de le déclamer, de se l'approprier.

Nous pouvons, avec cette phrase choisie, entrevoir une passerelle qui permettrait la transmutation de Corentin en son père avec la distanciation de la fiction : transmutation d'autant plus facile puisque, pour une fois, il ne s'agit pas de la jouer mais de la construire à travers la construction du masque. En effet, Corentin présente habituellement son père comme quelqu'un de persécuteur et de méchant. Il se moque de lui à cause de sa petite voix et le traite souvent de « fillette ». Cependant Dark Vador, ce père méchant, s'avère finalement le sauveur de son fils. N'est-ce pas là le désir de Corentin, que son père malgré sa méchanceté puisse le sauver ? Corentin s'est approprié le texte de Dark Vador, comme si c'était une partie intime de lui, comme quelque chose bien à lui et à lui seul, et comme s'il détenait le pouvoir de choisir de le partager ou pas. Ce passage par le texte d'un autre lui permet de structurer sa pensée autour de son père sans qu'elle devienne envahissante et persécutrice.

La vie interne chez un patient psychotique est particulièrement présente. Elle est même parfois proliférante au point d'être envahissante. Selon J. Lacan « *dans les cas de psychoses, nous voyons se révéler et de façon plus articulée, cette phrase, ce monologue, ce discours intérieur.* »²³⁴. Mais lorsque le comédien, même psychotique, travaille un texte d'auteur, il implique indéniablement son histoire personnelle. « *Il s'agit d'un exercice où se croisent et se questionnent l'imaginaire de l'auteur et le drame intérieur de chacun.* »²³⁵.

²³⁴ LACAN J., *Les psychoses*, op. cit., p. 128

²³⁵ ATTIGUI P., *De l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, op. cit., p. 97

2-2-3. Les échanges post improvisation : une introduction de la parole de l'Autre

Les temps d'échange post-improvisation sont un moment essentiel dans nos ateliers théâtre. Ils confèrent ce « quelque chose en plus » qui fait de l'improvisation dramatique un espace de soin. En effet, ces temps et la manière dont ils sont menés, donnent la valeur psychanalytique au groupe d'improvisation dramatique. D'abord, nous avançons le fait qu'ils permettent l'intégration du discours. Ensuite, nous illustrons leur fonctionnement en présentant le schéma de l'analyse. Enfin, nous soulignons leur valeur profondément psychanalytique en illustrant le fait qu'ils répondent à la même structure que celle du discours de l'analyste.

- **L'intégration du discours**

Le psychotique présente des difficultés à entrer et à partager le sens de ce qui l'entoure. Tel que le précise J. Lacan, « *Le psychotique, au sens où il est, dans une première approximation, témoin ouvert, semble fixé, immobilisé, dans une position qui le met hors état de restaurer authentiquement le sens de ce dont il témoigne, et de le partager dans le discours des autres.* »²³⁶. Travailler alors à partir d'un texte d'un autre, celui du personnage, permet au comédien psychotique de ne pas se perdre dans un discours où les significations s'enchaîneraient à elles-mêmes. Ainsi, tel que le souligne P. Attigui, le patient peut « *tenir sa place dans une histoire où enfin il comprend le sens* »²³⁷.

La problématique première du psychotique est son aliénation au délire. Selon J. Lacan « *Au niveau du signifiant, dans son caractère matériel, le délire se distingue précisément par cette forme spéciale de discordance avec le langage commun qui s'appelle un néologisme.* »²³⁸. Intégrer le sens de l'histoire implique d'en comprendre le sens global, et non pas de se fixer dans un sens primaire. Il précise que « *pour comprendre ce qu'on dit, il importe d'en voir les doublures, les résonances, les superpositions significatives* »²³⁹. C'est alors le rôle du meneur de jeu de se faire écho de ce discours pour que le comédien l'entende et le comprenne.

²³⁶ LACAN J., *Les psychoses*, op. cit., p. 149

²³⁷ ATTIGUI P., *De l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, op. cit., p. 129

²³⁸ LACAN J., *Les psychoses*, op. cit., p. 43

²³⁹ Ibid. p. 131

Cette étape de la pensée n'est pas accessible à tous. Elle est particulièrement difficile à atteindre chez certains psychotiques. Le temps d'échange post-improvisation joue à cet égard un rôle essentiel.

Observons ici les mécanismes mis en jeu lors de ce temps d'échange pour comprendre leur impact thérapeutique. Une improvisation de Félix et Corentin donne matière à étudier le phénomène.

Pour cette improvisation, Corentin incarne M. Kaki, un vendeur de drogue. Son client, M. Bobi est joué par Félix. M. Bobi arrive pour acheter sa dose. Le vendeur le fait goûter à toutes sortes d'expédients. Au moment de la transaction, le client est tellement "défoncé" qu'il ne comprend pas bien le montant, et tombe évanoui. M. Kaki se sert donc directement dans les poches de M. Bobi en disant : « Je l'ai bien eu, un kilo, c'est moins cher que ça ». Il se sauve après avoir appelé la police, pour dénoncer « un passant en grosse possession de drogue ».

À la fin du jeu, nous sommes surpris par la connaissance des jeunes (13 et 14 ans) en matière de drogue : « pétard, sniffer, défoncé, etc... ». Nous introduisons une réflexion sur l'aspect dramatique de la scène.

Nous proposons donc un second jeu, pour jouer la suite, avec l'arrivée du policier. Idée à laquelle ils adhèrent tous deux immédiatement.

Le second jeu commence : M. Bobi est en train de revendre sa drogue à ses amis lorsqu'un policier, incarné par Corentin, arrive. M. Bobi, ayant réussi à s'enfuir, décide « d'arrêter la drogue, car c'est trop dangereux ! ». Mais finalement, il ne peut s'y résigner et reprend une dernière dose avant de s'évanouir. La scène se termine ainsi.

Lors du temps d'échange, nous faisons remarquer que M. Bobi prend de la drogue deux fois, et que deux fois il s'évanouit. Félix enchaîne sur les dangers de la drogue. Par ses dires nous comprenons que, par ce jeu, il nous exprime son angoisse au sujet de son grand frère qui lui aurait fait la confiance de sa consommation de cannabis. Nous

expliquons aux enfants qu'il nous semble qu'ils ont mis en scène les « pièges de la drogue ». Le premier piège est celui de l'argent illustré par le vendeur qui, sans scrupule, drogue son client pour pouvoir le voler. Le passage où le consommateur, pour rembourser ses frais trop importants, revend une partie de sa drogue à ses amis, est aussi révélateur de ce piège. Le second piège est celui de la drogue elle-même : la dépendance de M. Bobi qui se trouve incapable d'arrêter et les dangers que cela représente pour lui. Ces pièges ont permis aux enfants d'évoquer ceux qu'ils rencontrent dans leur vie quotidienne (secrets trop lourds à porter, faux amis, vouloir mais ne pas pouvoir, etc.).

En considérant la scène dans l'acte de ce qui a été joué, nous tentons d'ouvrir l'accès à la symbolisation, à partir de ce jeu imaginaire. Ainsi, les participants peuvent en tirer du sens, leur sens. Félix et Corentin ont été capables de dépasser l'amusement éprouvé dans le jeu et d'entrer au cœur de leur drame intime. La discussion s'est alors ouverte sur les problèmes qu'ils peuvent rencontrer au quotidien dans les relations avec les autres.

Toutefois il est nécessaire ici de relever qu'il ne s'agit pas pour le meneur de jeu, d'imposer ses interprétations sur ce qui vient d'être joué. En effet, tout comme l'analyste qui, en entendant le discours de l'analysant, peut se forger une intime conviction sur la problématique du sujet, le meneur de jeu se doit de rester dans le doute et de ne pas imposer de certitude. C'est d'ailleurs une composante essentielle de la définition d'*intime conviction* d'un point de vue juridique telle que le mettent en lumière J.-M. Grihom, A. Ducouso-Lacaze et L. Leturmy : « *L'intime conviction, entendue comme une conviction raisonnée par le juriste, fruit d'un cheminement personnel, renvoie à un "nécessaire" travail intérieur de mise en doute de chacune des données du débat judiciaire.* »²⁴⁰. Plus loin, ils explicitent qu'« *une des définitions possibles de la vérité judiciaire est de la considérer comme une reconstruction en forme de récit.* » et de préciser que « *le choix des processus de la narrativité pour aborder l'intime conviction tient également au fait que le magistrat va être le constructeur d'une identité narrative de l'accusé comme du plaignant.* »²⁴¹.

²⁴⁰ DUCOUSSO-LACAZE A., GRIHOM M.-J., LETURMY L., « Intime conviction, conflit psychique et liens intersubjectifs dans la famille », in *Dialogue*, 2016, n° 211, p. 71

²⁴¹ Ibid. p. 72

Or n'est-ce pas là le principe-même de l'improvisation dramatique ? L'*identité narrative* dans le sens où elle « *repose sur une dialectique entre concordance et discordance, qui aboutit à une mise en intrigue de l'identité personnelle dans le cadre d'une unité temporelle* »²⁴², correspond à la définition que l'on pourrait donner du personnage à ceci près que l'identité du personnage n'est pas narrée mais jouée, mise en acte. Et c'est précisément à travers son personnage que le comédien chemine vers sa vérité²⁴³.

En définitive, nous voulons insister sur le rôle du meneur de jeu qui est de faire circuler la parole, notamment lors des temps d'échange post-improvisation. L'objectif est d'ouvrir le comédien aux interprétations du meneur de jeu – interprétations forgées sur son intime conviction mue par son *Insight* – sans jamais les imposer comme une certitude. Ainsi, le comédien peut les accueillir et les intégrer si et seulement si, il est psychiquement disponible pour les recevoir.

Afin de mieux comprendre ce processus, observons la dynamique de la parole en improvisation dramatique, en nous référant au mouvement de la parole en psychanalyse.

- **Le schéma de l'analyse**

L'observation de l'effet de notre parole dans les ateliers théâtre rappelle l'effet de la parole de l'analyste lors de la cure. Afin de comprendre le cheminement de cette parole, étudions le *schéma de l'analyse* réalisé par J. Lacan en 1954. Ce schéma montre comment l'analysant entend sa propre parole au travers de celle de l'analyste qui est simplement l'écho de ce que lui, en tant qu'analysant, révèle sur le divan. Ainsi, en parlant de son histoire, le sujet s'engage dans « *la voie de la réalisation de son imaginaire tronqué* » pour « *progresser dans l'ordre des relations symboliques* »²⁴⁴. Pour le dire autrement, le fait d'entendre le retour de sa propre parole permet à l'analysant de trouver une distance d'avec son imaginaire et ainsi d'ouvrir la voie au champ symbolique.

²⁴² Ibid. p. 72

DUCOUSSO-LACAZE A., GRIHOM M.-J., LETURMY L., se référant à P. Ricœur
RICŒUR P., (1983), *Temps et récits, I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1991, 404p.

²⁴³ Il est intéressant de souligner ici, le parallèle entre la scène et la justice dans une perspective psychanalytique, comme l'ont déjà illustré avec finesse D. Reniers, C. Pinel et J. Guillén.

GUILLÉN J., « Dynamique du fantasme et scène : enjeux structureaux de la perversion »,

PINEL C., « Clinique d'un "metueur en scène" : de l'irréalisation à la "réalisation" »,

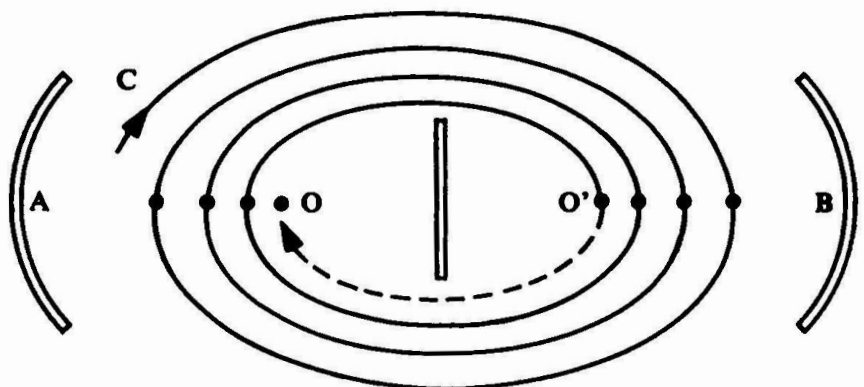
RENIERS D., « Perversion, Reproduction et Contemporain »,

communications lors du colloque international *Incidences (inter)subjectives de la perversion*, les 26-27-28 mai 2014 à l'Université Catholique de l'Ouest (Angers, France)

²⁴⁴LACAN J., *Les psychoses*, op. cit., p. 432.

Afin de mieux comprendre, étudions plus en détails le schéma proposé par J. Lacan.

Un schéma de l'analyse²⁴⁵



O est la notion inconsciente du *Moi* du *Sujet*, qui contient les fixations imaginaires qui furent inassimilables au développement symbolique de l'histoire du sujet.

O' est l'image de **O** du côté de l'analyste

A représente le côté du sujet

B représente le côté de l'analyste

En analyse, ce qui est en **O** passe en **O'**. En d'autres termes, ce qui est du côté du sujet passe du côté de l'analyste. Ce que l'analyste entend, le sujet l'entend en retour : « *L'écho de son discours est symétrique au spéculaire de l'image* »²⁴⁶. C'est en racontant ainsi son histoire que le patient, en progressant dans l'ordre des relations symboliques, tend à se rapprocher de la notion inconsciente de son *Moi*. De cette manière, il avance dans sa constitution.

La parole libérée en improvisation dramatique s'entend selon le même schéma : ce qui a été joué par le comédien lui fait écho dans le temps post-improvisation. Le sujet étant dans l'action, il ne peut s'arrêter et "s'entendre parler" et, contrairement à l'analyste, le meneur de jeu n'interrompt en effet pas le discours pour souligner ce qui vient d'être exprimé. Le temps d'échange post-improvisation prend alors une place primordiale. Ce temps d'élaboration vient ponctuer le discours exprimé sur la scène, « en écho » de celui-ci. Ce temps d'échange post-

²⁴⁵ Ibid. p. 431.

²⁴⁶ Ibid.

improvisation permet ainsi au meneur de jeu, ainsi qu'aux partenaires de jeu, d'élaborer avec le ou les comédiens, sur ce qui vient d'être joué. Plus précisément, le rôle du meneur de jeu dans nos ateliers théâtre est d'apporter une parole constituante, qui permettrait au comédien de trouver la distance juste avec son personnage. Au même titre que l'analyste avec son analysant, le meneur de jeu permet au comédien de prendre du recul sur son imaginaire et ainsi d'ouvrir la voie d'accès au symbolique. Pour le dire autrement, en assurant la fonction de tiers, le meneur de jeu adresse au comédien une parole constituante. Celle-ci engendre la distanciation nécessaire à tout travail thérapeutique puisqu'elle permet l'introduction du symbolique.

La parole du meneur de jeu est renvoyée au comédien au travers de ces dires, mais aussi et surtout par le regard qu'il porte au comédien. Or du point de vue de ce dernier, comme le souligne très justement J. Lacan, « *ce regard que je rencontre [...] est, non point un regard vu, mais un regard par moi imaginé au champ de l'Autre.* »²⁴⁷. L'étude du discours de l'analyste nous donne des indications sur la valeur de ce regard et par conséquent la valeur de la parole qu'il lui renvoie.

- **Discours de l'analyste**

Nous voyons dans le positionnement du meneur de jeu une corrélation forte avec celui de l'analyste dans la cure. En effet, selon nous, la valeur thérapeutique de l'improvisation dramatique réside dans ce positionnement de « *compagnon* »²⁴⁸ du comédien et non de directeur. J. Borie explicite ce point de vue, en précisant que l'analyste peut se faire le « *compagnon du sujet psychotique [...] au sens de ne pas incarner le savoir et de se mettre à l'abri de la jouissance* »²⁴⁹. C'est ce positionnement qui différencie le maître de l'analyste et qui influence la déclinaison de leur discours. Notre expérience de la scène nous amène à faire le parallèle avec la différence entre le positionnement du meneur de jeu en improvisation dramatique et celui du metteur en scène.

Si ici c'est le discours de l'analyste et son rapprochement à celui du meneur de jeu qui nous intéresse, il est nécessaire de passer par le discours du maître pour mieux l'appréhender. En effet, s'il est toujours étudié en premier dans les ouvrages qui traitent des discours, c'est parce

²⁴⁷ LACAN J., *Le séminaire, livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 98

²⁴⁸ MILLER J.-A., « Sur la leçon des psychoses », in *L'expérience psychanalytique des psychoses, Actes de l'École de la Cause Freudienne*, n° 13, Paris, Navarin, 1987, p. 144

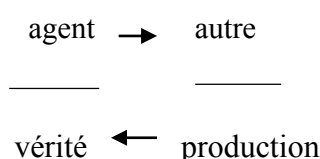
²⁴⁹ BORIE J., *Le psychotique et le psychanalyste*, Paris, Michèle, 2012, p. 54

qu'il est le discours premier. C'est la compréhension de la structure de ce discours qui donne la mesure des autres. Selon J. Lacan voici « *ce qui constitue la vraie structure du discours du maître. L'esclave sait beaucoup de choses, mais ce qu'il sait bien plus encore, c'est ce que le maître veut, même si celui-ci ne le sait pas, ce qui est le cas ordinaire, car sans cela il ne serait pas un maître. L'esclave le sait, et c'est cela sa fonction d'esclave.* »²⁵⁰. Plus loin, il précise que « *le désir du maître, c'est le désir de l'autre, puisque c'est le désir que l'esclave prévient* »²⁵¹.

Nous pouvons rapprocher ces deux définitions du discours du maître à la structure du rapport du comédien au metteur en scène. En effet, lorsque le comédien cherche en lui les fondements de son personnage, il le fait dans le rapport au metteur en scène qui dirige la réalisation de la pièce de théâtre. Le comédien cherche à répondre au désir du metteur en scène, il cherche à le satisfaire, à lui offrir le personnage qu'il souhaite alors que le metteur en scène ne sait pas exactement ce qu'il veut puisqu'il est lui-même en phase de création. Dans ce cas, l'aspect thérapeutique nous semble limité puisque le comédien reste aliéné au désir de l'autre, voire de l'*Autre* en fonction du rapport entre le comédien et son maître. Au contraire, en improvisation dramatique, le rôle du meneur de jeu est de favoriser l'expression du discours du comédien et de s'en faire l'écho, sans en prendre le contrôle. Or c'est précisément ce qui définit le positionnement de l'analyste au sujet de la cure. « *Le psychanalyste assurément dirige la cure. Le premier principe de cette cure, celui qu'on lui épelle d'abord, qu'il retrouve partout dans sa formation au point qu'il s'en imprègne, c'est qu'il ne doit point diriger le patient.* »²⁵².

Afin d'illustrer ces propos, précisons comment se décline le discours de l'analyste.

D'abord, présentons sa structure :



agent : place d'où est tenu le discours

autre : place vers laquelle le discours est destiné

vérité : différente des mots dits, et cachée de celui qui tient le discours

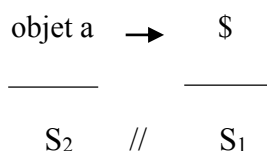
²⁵⁰ LACAN J., *Le séminaire livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, p. 34

²⁵¹ Ibid. p. 41

²⁵² LACAN J., « La direction de la cure », in *Écrits*, op. cit., p. 586

production : effet produit par l'action du discours sur l'autre

Le discours de l'analyste²⁵³



objet a : le manque – l'objet perdu

\$: sujet de l'inconscient.

S₁ : signifiant maître – *Nom du Père*

S₂ : chaîne signifiante – infinité d'articulations des signifiants

Dans le discours de l'analyste, l'*objet a* est en place d'agent, le *Sujet* en place d'*autre*, le *signifiant premier* en place de *production* et le *savoir* en place de *vérité*.

Apportons quelques précisions sur les termes définis par J. Lacan.

\$ est le sujet divisé par le langage. Selon son enseignement, la barre sur le S représente la division opérée par la castration œdipienne.

S₁ appartient au champ de l'*Autre*. Il est le point de départ de la chaîne signifiante, « *le réseau de ce qui s'appelle savoir* »²⁵⁴. En d'autres termes, S₁ marque la nomination de la fonction paternelle qui permet à la chaîne signifiante de s'instaurer, ce qui donne accès à l'ordre symbolique.

S₂ représente précisément cette chaîne signifiante. Les chaînes signifiantes s'articulent selon la loi du nom du père. Rappelons que pour J. Lacan, « *le savoir est dans l'Autre* »²⁵⁵.

Objet a est le résultat de la division du sujet puisqu'il désigne la perte par le sujet du fait de parler. Dans l'*objet a* il faut également voir la jouissance totale de l'*Autre*, la séparation œdipienne donnant accès à un *Autre* symbolique. La jouissance s'objective alors par le manque dans l'*Autre*, l'objet perdu.

Ainsi, l'analyste, qui est l'agent du discours, est identifié en *objet a*, c'est-à-dire au manque, ce qui provoque la parole de l'analysant. Le savoir en place de vérité est le *supposé savoir* que confère l'analysant à l'analyste mais, comme nous l'avons vu avec le schéma de

²⁵³ LACAN J., *Le séminaire livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, op. cit., p. 151

²⁵⁴ Ibid. p 12

²⁵⁵ LACAN J., *Le séminaire XX, Encore*, op. cit., p.89

l'analyse, il s'agit surtout du savoir inconscient du sujet divisé lui-même. La production du signifiant maître est justement provoquée par ce discours en l'*autre*. Notons que sur le schéma apparaît une disjonction entre S_1 et S_2 pour signifier qu'il est impossible dans cette structure de discours de commander le savoir inconscient. Le discours de l'analyste met ainsi l'*autre* en position de sujet S . Comme nous l'avons illustré précédemment, le meneur de jeu suit la même structure dans son discours. Il n'est pas là pour imposer son désir en demandant au comédien de jouer tel personnage, de telle ou telle façon. Il est là pour permettre au comédien de laisser émerger son discours inconscient, de l'accueillir, afin d'ouvrir la voie au statut de sujet S . L'expression de J. Lacan « *Je pense où je ne suis pas, donc je suis où je ne pense pas* »²⁵⁶ permet de comprendre que le meneur de jeu offre un espace où le comédien peut être, puisque grâce à l'effet d'improvisation, il ne l'a pas pensé.

Cette précision sur le discours de l'analyste nous permet ainsi de mieux appréhender la position foncièrement psychanalytique que doit prendre le meneur de jeu pour laisser place au discours du sujet et ne pas se placer en position de savoir. Comme le rappelle R. Jaccard, c'était déjà l'objectif de S. Freud lorsqu'il créa la psychanalyse : « *Attentif aux ratés du discours, aux bribes de rêves, aux paradoxes du comportement, Freud a créé un espace où la vérité de l'autre pouvait se dire, sans être immédiatement travestie dans les canons d'une fausse connaissance.* »²⁵⁷. Ainsi, et dans la même lignée, il est important de tenir un des principes fondamentaux du positionnement du clinicien, que précise D. Reniers en se référant à C. Fierens²⁵⁸ et J. Lacan²⁵⁹ : « *On le posera comme le primum movens d'une possible clinique : l'exigence d'un lâcher prise, au niveau du savoir certes, mais aussi au niveau de ce qu'un subjectif peut encore produire au niveau de la surprise, celle du contingent où, [...] l'inconscient trouve seulement à se faire entendre. Là seul résonnera peut-être en écho le fading de son savoir, fading qui n'est autre que ce sur quoi se construit le sujet qui parle.* »²⁶⁰

²⁵⁶ LACAN J., « L'instance de la lettre dans l'Inconscient », in *Écrits*, op. cit., p. 517

²⁵⁷ JACCARD R., (1983), *FREUD*, Paris, Puf, 2005, p. 5

²⁵⁸ FIERENS C., *Logique de l'inconscient. Lacan ou la raison d'une clinique*, Bruxelles, De Boeck, 1999, 228p.

²⁵⁹ LACAN J., (1964), *Le séminaire, livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit.,

²⁶⁰ RENIERS D., et al., « Effet d'énoncé Apocalypse et révélation », in *Cliniques méditerranéennes*, 2013/2, n°88, p. 232.

Comme nous l'avons illustré, tout comme la psychanalyse, l'improvisation dramatique est basée sur l'association libre. Favorisée par le jeu, elle permet à la parole inconsciente de s'exprimer. Mais parfois, pour contourner d'une autre manière la censure psychique, il peut être nécessaire de passer par un texte, le texte d'un autre, pour être en mesure d'écrire son propre texte. Les ateliers théâtre que nous animons offrent cette liberté de jeu. À partir d'une parole spontanée, qu'elle soit verbale ou non, ou bien à partir d'un texte dicté, ce qui est accueilli c'est la parole profonde, celle de l'inconscient.

Les temps d'échange post-improvisation sont alors essentiels pour offrir la possibilité d'entendre sa propre parole au travers de celle du meneur de jeu qui lui répond en écho, en miroir. Il s'agit de se connecter à la parole de l'*Autre* et ainsi de dérouler la chaîne des signifiants. Pour le dire autrement, il s'agit d'ouvrir la voie d'accès au symbolique dans la constitution de sujet. En effet, suite à ce que S. Leclair écrit « *une parole, ça produit des effets... à condition d'être entendue* », R. Pandelon s'exprimait ainsi « *la création ça produit des effets... à condition d'être reconnue* »²⁶¹. Or nous l'avons vu c'est précisément le rôle du meneur de jeu, de reconnaître la parole derrière le voile du jeu. Il s'agit de savoir entendre la parole derrière les images de la création du comédien.

Observons à présent la place de la création en improvisation dramatique.

²⁶¹ PANDELON R., « Acte créateur : Symptôme et sinthome » op. cit., p. 95

Chapitre 3

L'improvisation dramatique, un acte de création

Il est une évidence pour tous, l'art quel qu'il soit fait appel à la créativité. Le jeu théâtral ne fait pas exception et, selon ses formes, fait appel à la créativité du comédien, du metteur en scène et/ou de l'auteur. En improvisation dramatique, même s'il est guidé par le meneur de jeu, le patient est à la fois comédien, metteur en scène et auteur de l'histoire qu'il joue. Nous l'avons perçu dans les cas cliniques présentés, la créativité s'exprime par le biais du jeu de rôle. Le comédien dévoile son vécu intime grâce au leurre du personnage. Par la libération des passions extrêmes, le comédien entre dans un processus de création qui aurait un effet direct sur son rapport au *Sujet*. En effet, tel que le souligne dans des récentes recherches, J.-M. Grihom et P.-H. Keller, la passion est création et de ce fait contribue à la subjectivation²⁶². Aussi, nous présumons qu'au-delà du fait que l'improvisation convoque la créativité, elle est un acte bien plus profond : un acte de création, non pas une création artistique, mais création pure au sens psychanalytique du terme.

Afin d'étudier cette conjecture, nous développons dans ce chapitre trois points nécessaires à la compréhension de la création au sens psychanalytique du terme dans le domaine du jeu théâtral. Premièrement, nous illustrons la place indispensable de la représentation dans le processus de création. Deuxièmement, nous analysons nos observations en spécifiant la valeur de création de l'improvisation dramatique comme un *faire apparaître*²⁶³. Ce qui nous conduit dans un troisième temps à observer une analogie entre le déroulement des séances et le *temps de logique* de la psychanalyse développé par J. Lacan.

²⁶² GRIHOM M.-J., KELLER P.-H., « La passion : entre aliénation et création », in *Revue française de psychanalyse*, 2010/4, Vol. 74, p. 1161-1175.

²⁶³ Expression reprise de P. Martin-Mattera
MARTIN-MATTERA P., *Théorie et clinique de la création*, Paris, Economica, 2005, p. 21

2-3-1. Improvisation dramatique et représentation

Pour tout comédien, il est un sentiment de plaisir intense lorsqu'il se retrouve sur scène en pleine représentation. P. Attigui explique ce sentiment par la confirmation du sentiment d'exister que provoquent les représentations face à un public. « *La relation spécifique à la réalité (s'assurer de la permanence de son sentiment d'exister) se voit confirmée au théâtre par la présence du spectateur. Ce dernier est en effet un miroir supplémentaire assurant à l'acteur la réflexion de sa capacité identificatoire dans la réalité.* »²⁶⁴. Le comédien a ainsi besoin du spectateur - qu'il soit public dans la salle ou meneur de jeu en ateliers théâtre - pour voir et entendre ce qu'il a dit lui-même, pour être reconnu dans son existence même.

Observons plus précisément dans cette partie quels sont les mécanismes psychiques mis en jeu lors de la représentation afin de mieux en appréhender les effets sur le comédien. D'abord revenons sur la représentation théâtrale pour, ensuite, mieux saisir ce qu'il en est en improvisation dramatique. Enfin, nous soulignons l'importance du leurre du regard dans le processus créateur.

- **La représentation théâtrale**

La représentation théâtrale est l'aboutissement de recherches, de jeux et de répétitions. Jouer devant un public implique de se confronter au résultat d'un travail de longue haleine. L'important est de convoquer l'intérêt du spectateur. Lorsque les comédiens jouent, ils se donnent à l'autre, lui offrent le fruit de longs moments de labeur. Survient alors ce mélange d'excitation et d'angoisse que l'on appelle le trac, qui une fois sur la scène laisse place à un profond sentiment de plaisir.

Avec les patients psychotiques, il est à noter que la confrontation au public n'est possible que si le patient est stabilisé et qu'il entretient un rapport à la réalité suffisamment commun aux autres. En effet, le but des représentations quelles qu'elles soient, reste de présenter un travail théâtral de qualité et non pas la folie se déchaînant sur scène. Il s'agit de rester dans le jeu et non pas d'être dans un espace d'exposition de la folie.

Lors de notre expérience auprès d'une troupe de patients psychotiques, nous avons pu observer les effets d'une représentation publique. Une année de travail de recherche de

²⁶⁴ ATTIGUI P., *De l'illusion théâtral à l'espace thérapeutique*, op. cit., p. 53

personnages, de mise en scène et de répétitions, a abouti à une représentation publique dans un petit théâtre. Les patients de l'hôpital membres de la troupe nous ont étonnés par leur capacité de concentration et leur grande présence sur scène. Il est intéressant d'observer que, pendant la représentation, les patients se sont autorisés beaucoup de liberté parce qu'ils savaient que le metteur en scène ne pouvait arrêter le jeu. Le plus surprenant fut la présence de tous les patients. Ils ont tous pu faire face aux imprévus de la scène, sans perdre le contrôle, sans être engloutis par l'angoisse qui peut surgir dans ces moments.

Ainsi, nous observons que lors de la représentation théâtrale une place se fait pour l'improvisation. Même si la base est longuement préparée, gérer les imprévus, s'autoriser des initiatives tout en restant dans le personnage répondent aux lois de l'improvisation.

- **L'effet de représentation en improvisation dramatique**

En improvisation dramatique, il s'agit de représentation unique. Même s'il arrive parfois que nous nous inspirions d'une scène pour la rejouer, il s'agit toujours d'improvisation. La liberté même du jeu d'improvisation permet de la modifier, de l'augmenter sans craindre l'annulation de cette nouvelle création par le metteur en scène. Le point commun entre les représentations théâtrales – au sens de représentations d'un spectacle suite à un long travail de répétition – avec les représentations d'improvisations réside dans le positionnement du comédien : un état "d'hyper présence".

En effet, sur la scène, lors de l'instant de la représentation, nous observons que les comédiens font tous preuve d'une grande attention à l'autre, à ce qui se joue, du moins lorsqu'ils sont dans un jeu vrai et équilibré comme nous aurons l'occasion de le préciser par la suite.

Relevons ici que le terme de représentation tant utilisé au théâtre est également un terme usité par S. Freud lui-même, dans sa conception de la psychanalyse. En effet, comme le souligne L. Ottavi, « *C'est le terme de Représentation – que Freud conservera tout au long de son œuvre, qui est l'élément central, le point pivot, le lieu d'articulation. Il s'inscrit dans le cadre d'une théorie associationniste où les représentations qui sont liées les unes aux autres évoquent, illustrent et reproduisent partiellement la sensation qui a présidé à la fixation de leur trace dans l'appareil.* »²⁶⁵. Cette double utilisation du terme de représentation est sans équivoque. Le

²⁶⁵ OTTAVI L., « Approche succincte des premières constructions théoriques sur le langage chez Freud et Lacan », in *Les fondamentaux de la psychanalyse lacanienne. Repères épistémologiques, conceptuels et cliniques*, op. cit., p. 15-30

terme même de *représentation* implique un effet profond sur le psychisme. Qu'il s'agisse de représentations mnésiques, de la pensée, ou de représentations dans l'action, elles laissent des traces dans l'appareil psychique.

Observons comment ces représentations dans l'action se jouent sur la scène de théâtre en général et en improvisation dramatique en particulier.

- **Le leurre dans le regard**

Sur scène, la présence du public renforce la dimension scopique déjà fortement présente dans le jeu. Le comédien joue devant un autre, se montre au public qui est venu pour le voir. La représentation est l'instant terminal du théâtre, « *la temporalité originale par où se situe comme distincte la relation à l'autre, dans la dimension scopique ce qui dans la dialectique identificatoire du signifiant et du parlé se projettera en avant comme hâte est ici, au contraire, la fin, ce qui, au départ de toute nouvelle intelligence, s'appellera l'instant de voir.* »²⁶⁶.

Dans cette dimension scopique, le regard vient de l'extérieur : le sujet, ici le comédien, est regardé. Le comédien se présente comme un autre qu'il n'est pas, puisque c'est à travers le personnage qu'il apparaît. Ainsi, tel que l'énonce J. Lacan, « *le rapport du regard à ce qu'on veut voir est un rapport de leurre.* »²⁶⁷. Le comédien sait jouer avec le personnage, pour montrer qu'il y a autre chose à voir. Cette *autre chose*, c'est l'acteur jouant avec les identifications, se donnant comme un autre qu'il sait qu'il n'est pas, ce que le public sait également.

La scène de théâtre où est jouée la représentation est donc un lieu d'expression d'autre chose, un au-delà de ce qui est exprimé. Nous retrouvons le rapport entre le contenu manifeste et le contenu latent. Aussi, selon J. Lacan, « *l'instant de voir ne peut intervenir ici que comme structure, jonction de l'imaginaire et du symbolique.* »²⁶⁸.

La représentation est telle « *l'écran [qui] rétablit les choses dans leur statut de réel.* »²⁶⁹. Pourtant, pour qu'il y ait reconnaissance des *choses dans leur statut de réel* il est nécessaire

²⁶⁶ LACAN J., *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 130

²⁶⁷ Ibid. p. 119

²⁶⁸ Ibid. p. 134

²⁶⁹ Ibid. p. 122

qu'il y ait un écho à la représentation. Lors des spectacles de théâtre, c'est l'effet du public. En improvisation dramatique, l'intervention du meneur de jeu répond à cette fonction d'écho de la représentation. Mais surtout, elle permet d'aller plus loin en soulevant le voile du contenu manifeste pour permettre au comédien d'entrevoir le contenu latent.

2-3-2. Faire apparaître ce qui était caché

Ce contenu latent est reconnu par le fait même de sa représentation via le jeu sur la scène. Or, comme le remarque très justement, P. Martin-Mattera, « *La création suppose certainement, et dans tous les cas, une tendance marquée par la découverte de ce que l'on ne connaît pas encore, c'est-à-dire la révélation de ce qui jusque-là se dérobaît au regard. La création est posée d'emblée en ce cas, comme un faire apparaître* »²⁷⁰. C'est bien ce dont il s'agit dans nos ateliers théâtre, faire apparaître ce qui était voilé.

Afin de poursuivre sur la valeur de création de l'improvisation dramatique, nous revenons d'abord sur l'essence même qui fait de l'homme un être aux prises avec la création : le langage. Ensuite, nous illustrons comment la création peut s'entendre dans le champ de l'*Autre*. Enfin, nous recentrons notre réflexion sur ce qui nous importe le plus dans notre démarche de praticienne, l'effet de la création sur nos patients devenus comédiens.

- « **Je parle donc je crée** »

Rappelons très rapidement la considération psychanalytique de la création. Elle est intimement liée au langage dans ses rapports avec l'inconscient, comme nous l'avons développé. Selon P. Martin Mattera la *création généralisée* « *pose que le signifiant est intrinsèquement créateur, si bien que l'humain parce qu'il parle, crée en permanence la réalité qui l'habite : le signifiant fait reculer la Chose en tant que réelle et met à sa place une pure fiction constitutive de la réalité imaginaire. L'humain, considéré sous cet angle, ne cesse de créer, il est voué à une création perpétuelle qui, par le biais de la métaphore, recherche toujours – et vainement – l'objet primordial à jamais perdu du fait même du langage.* »²⁷¹.

Nous l'avons développé plus avant, ce qui pousse l'individu à créer c'est l'*objet a*, le manque créé par le langage. L'improvisation dramatique permet de donner un espace où se créent les formations de l'inconscient de façon à ce qu'elles puissent être entendues et reconnues. Ainsi, comme nous l'avons illustré à travers les différentes vignettes cliniques, le jeu théâtral est un acte de création, « *création comme surgissement d'un signifiant nouveau* »²⁷².

²⁷⁰ MARTIN-MATTERA P., *Théorie et clinique de la création*, op. cit., p 21

²⁷¹ Ibid. p 70

²⁷² Ibid. p. 69

La création peut se définir sous deux acceptions situées à deux extrêmes mais complémentaires. Premièrement, la création peut s'entendre comme surgissement dans le social, par « *le surgissement d'un signifiant nouveau dans l'Autre, c'est-à-dire dans le langage courant* », mais elle permet également « *l'introduction en soi d'un signifiant déjà existant dans le monde mais que l'on avait jusqu'alors tenu à l'écart* »²⁷³.

- **Le théâtre incandescent comme création dans le champ de l'Autre**

La première acception renvoie à la création telle que reconnue par le champ social. Il ne s'agit pas de la création que l'on peut accueillir dans nos ateliers théâtre surgissant du jeu des comédiens, l'espace des ateliers restant confidentiel et intime. Il s'agit de la création qui laisse une trace, qui fait trace et qui est reconnue socialement, celle qui sera reconnue comme un concept nouveau, telles les créations artaldiennes sur le théâtre.

En effet, comme le souligne P. Martin-Mattera, « *le champ symbolique peut ainsi, dans certaines conditions, accueillir en lui un concept nouveau, ce qui en termes psychanalytiques implique qu'il y a création lorsque l'Autre du langage peut héberger en lui un nouveau signifiant, et ainsi le colporter* »²⁷⁴. C'est précisément ce qu'il en est de la métaphore d'A. Artaud sur le théâtre. Sa création du *théâtre de la cruauté*, basé sur un théâtre de sacrifice, un théâtre où le comédien se consume mais en ressort vivant, purifié tels les rescapés de la peste, fait aujourd'hui référence. Le terme *théâtre incandescent* est de nos jours usité et compris par toutes les personnes averties²⁷⁵ pour évoquer le théâtre extrême d'A. Artaud.

Ainsi, la création d'A. Artaud prend une place significative dans le champ de l'Autre et devient même source d'inspiration pour tout un chacun voulant aborder un théâtre sur le versant de la sincérité.

- **Le jeu d'improvisation comme accueil d'un signifiant maître**

Dans la suite de notre recherche, nous nous intéressons particulièrement à la seconde acception de la création : l'introduction d'un signifiant de l'Autre en soi.

²⁷³ Ibid.

²⁷⁴ Ibid. p. 76

²⁷⁵ Il est vrai que ce concept peut s'avérer obscur pour les personnes ne s'intéressant pas au théâtre et ses différents courants, bien que sa désignation même reste évocatrice pour tout un chacun.

En effet, ce qui est au cœur de notre pratique même, ce qui nous pousse à animer les ateliers théâtre, c'est d'offrir la possibilité de créer un changement plus ou moins profond chez nos patients. En les amenant à créer sur la scène, ces ateliers leur ouvre la voie d'accès au symbolique et ainsi à l'accueil d'un signifiant de l'*Autre*. Comme nous l'avons vu, le meneur de jeu est à cet endroit un facilitateur du surgissement de ce signifiant de l'*Autre* en se faisant écho de la création du comédien lui-même.

À travers les vignettes cliniques, notamment celles de Corentin, ainsi qu'avec le développement du schéma de l'analyse, nous avons déjà illustré comment l'écho de ce que le comédien exprime raisonne en l'*Autre* pour surgir ensuite en lui. Lorsque Corentin joue à répétition des rôles cruels et menaçants, il apporte quelque chose de lui, de son vécu intime. Dans les temps d'échange et d'élaboration qui s'ensuivent, il entend ce signifiant maître et peut ensuite dérouler la chaîne signifiante et ainsi l'accueillir. Par la suite, nous verrons également comment, grâce au jeu, à cet acte de création, il a réussi à apprivoiser ce signifiant maître pour tendre vers sa propre découverte d'être en tant que sujet \$.

En tant qu'acte de création, l'improvisation dramatique permet de faire apparaître ce qui était caché et ainsi d'ouvrir le comédien à la chaîne signifiante. En effet, c'est en se connectant au premier maillon de la chaîne signifiante qu'il est possible de la dérouler, de ne plus être aliéné à l'*autre* mais de s'ouvrir au champ social grâce à la survenu d'un signifiant venu de l'*Autre*, comme nous le détaillons par la suite.

2-3-3. L'improvisation dramatique et le temps logique

Les improvisations telles que nous les mettons en scène dans nos ateliers répondent à une chronologie précise que nous avons présentée. Ainsi, le lecteur aura remarqué l'accent porté sur les temps d'échange post-improvisation, dont l'importance est aussi grande que le jeu en lui-même afin de rester dans une dimension de soin. L'analyse clinique nous conduit à effectuer un parallèle entre la succession logique de ces trois temps et le temps logique défini par J. Lacan en 1945²⁷⁶.

Afin d'illustrer au mieux ce rapprochement, nous présentons d'abord une nouvelle vignette clinique, pour ensuite préciser notre analyse.

- **La logique des temps de l'improvisation dramatique *versus* le temps logique de la psychanalyse**

Une nouvelle séance de Corentin et Félix illustre comment le jeu suivi de l'échange post-improvisation se décline en trois temps distincts articulés les uns aux autres.

Lors de cette séance Corentin et Félix jouent deux improvisations communes.

Jeu 1 : Suite à l'échauffement, Corentin propose le thème du premier jeu : « deux livreurs de pizza concurrents ! ». Corentin et Félix préparent ensemble la scène avant de nous la présenter :

Christian incarné par Corentin entre sur scène, suivi de Jean-Louis joué par Félix. Ils sont en scooter et prennent chacun une commande de pizza qu'ils placent sur le top-case de leur scooter ; ils partent chacun dans une direction de la scène. Pendant que Jean-Louis s'applique dans sa livraison, nous voyons Christian faire deux autres allers-retours. Pour finir, Jean-Louis s'adresse au public en disant : « désolé, elle est en morceau. Je vais vous en chercher une autre. ».

Lors du temps d'échange Corentin nous raconte la scène. Il est « le livreur le meilleur. Je livre trois pizzas quand Félix en livre une, en morceaux ! ». Nous précisons qu'il s'agit de Christian et Jean-Louis et non Corentin et Félix : « Christian livre trois pizza, quand Jean-Louis en livre une en morceaux. ». Nous ne développons pas à ce moment le

²⁷⁶ LACAN J., (1945), « Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée », in *Ecrits I*, Paris, Seuil, 1999, pp 193-212

temps d'échange, les jeunes exprimant le souhait de jouer un autre jeu. Nous prendrons donc le temps d'échanger sur les deux saynètes ensuite.

Jeu 2 : Les jeunes posent ensemble les bases de leur histoire et nous la présentent :

Hector incarné par Félix entre sur la scène le premier, et s'affaire à mettre des choses dans un sac. Manu joué par Corentin arrive avec une démarche agressive et se dirige directement vers Hector : « Bon qu'est-ce' tu fous là ? ». Hector répond : « Toi aussi t'avais repéré la maison ? Bon on finit à deux et on se partage tout le magot ! ». Manu répond : « tu rigoles ! Moi je partage pas ! ». Il prend le sac d'Hector, le sien et sort en riant. Hector reste pantois, puis sort la tête basse.

Lors du temps d'échange, Félix et Corentin nous expliquent la scène : ce sont deux voleurs, concurrents également. Le personnage de Félix cherche à négocier pour faire équipe et se partager la « récolte ». Mais le personnage de Corentin refuse. Il prend le dessus et s'enfuit avec « tout le magot » laissant le personnage de Félix rentrer bredouille.

Nous prenons alors le temps d'échanger sur les deux scènes qui ont sensiblement le même thème. Les jeunes remarquent que dans les deux histoires Corentin incarne le « gagnant » et Félix le « perdant ». Lors de ce temps d'échange, nous pouvons entendre la souffrance de Félix face à l'injonction parentale de ne pas échouer. Il vit le discours valorisant qui règne autour de lui comme un poids, une pression trop forte à supporter. Quant à Corentin, il nous fait part de sa souffrance au quotidien de se sentir rabaissé sans cesse par les figures masculines qui l'entourent : son père, son frère, son professeur principal et ses camarades de classes.

Une fois la séance terminée, nous disons au-revoir aux jeunes qui doivent traverser un long couloir pour rejoindre la sortie. En quittant la salle, Corentin provoque Félix en lui disant qu'il court plus vite que lui et part en courant à travers le couloir.

Ainsi, en considérant uniquement le jeu et les deux phases d'échange post-improvisation, nous observons un découpage en trois temps. Nous l'avons déjà évoqué implicitement et sans le souligner, mais en se référant au temps logique décrit par J. Lacan, la

représentation, c'est-à-dire le jeu, correspondrait à *l'instant du regard*. L'exemple ci-dessus illustre comment le discours sur l'improvisation se réfère au *temps de comprendre* et l'élaboration consécutive, au *moment de conclure*.

- **L'instant de voir, le temps de comprendre et le moment de conclure**

Les trois phases sont d'abord éprouvées par le meneur de jeu en tant que spectateur. Il regarde le jeu, ensuite il le comprend grâce à l'explication des comédiens et il conclut la séance. Toutefois, comme nous l'avons décrit grâce au schéma de l'analyse ci-dessous, le comédien entend son discours en miroir du meneur de jeu. Le temps logique de l'improvisation se décline donc également en trois étapes constituantes pour le comédien. C'est ce point précis qui nous intéresse pour notre recherche.

Au travers de son personnage et en relation avec son partenaire de jeu, le comédien se trouve dans un *instant du regard* lorsqu'il découvre ce qui se vit sur la scène. En effet, même si la saynète a pu être préparée un tant soit peu, du fait du jeu d'improvisation, il s'agit toujours d'une découverte, d'une histoire qui se révèle sur la scène. Lors du premier échange, le comédien prend le *temps de comprendre* ce qui s'est joué, d'une part en expliquant la saynète et d'autre part en écoutant son partenaire. « *C'est là une intuition par où le sujet objective quelque chose de plus que les données de fait dont l'aspect lui est offert [...].* »²⁷⁷. Enfin, lors de l'échange final, le patient évoque son vécu intime avec le thérapeute et son partenaire. Il introduit le « je » et non plus le « il » du personnage, vient alors le *moment de conclure*. Il ne parle plus de son personnage, mais précise ce que le jeu d'improvisation lui a fait vivre à lui en tant qu'individu. Il concentre son discours, non plus sur l'autre, le personnage, mais sur lui-même, le comédien.

- **L'approche du Sujet**

J. Lacan développe la notion d'introduction du *Sujet* lors de ce moment charnière dans la psyché. « *Le " je ", sujet de l'assertion conclusive, s'isole par un battement de temps logique d'avec l'autre, c'est-à-dire d'avec la relation de réciprocité. Ce mouvement de genèse logique du " je " par une décantation de son temps logique propre est assez parallèle à sa naissance psychologique. De même que, pour le rappeler en effet, le " je " psychologique se dégage d'un transitivity spéculaire indéterminé, par l'appoint d'une tendance éveillée comme jalousie, le*

²⁷⁷ LACAN J., (1945), « Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée », op. cit., p. 203.

" je " dont il s'agit ici se définit par la subjectivation d'une occurrence avec l'autre dans la fonction du temps logique. Il nous paraît comme tel donner la forme logique essentielle (bien plutôt qu'existentielle) du " je " psychologique. »²⁷⁸.

L'improvisation dramatique, en se déclinant dans ce même temps logique, offre la possibilité au comédien de s'ouvrir vers l'accession au statut de *Sujet*. Le « je » s'affirme vis-à-vis d'abord du personnage, mais également du partenaire de jeu "voilé" par son personnage. A la fin de la séance décrite ci-dessus, nous observons que Corentin défie Félix. La provocation est d'autant plus importante à souligner que Corentin est d'ordinaire incapable de s'imposer de la sorte. Il arrive toujours inhibé et plutôt replié sur lui-même. Et pourtant, après la rencontre avec son personnage et celui de son partenaire, après cet *instant de voir*, il a pris le *temps de comprendre* ce qui s'était joué sur scène : une rivalité entre deux individus, et la force de son personnage. Il a pu alors intérioriser que lui aussi pouvait se confronter aux autres sans pour autant être anéanti. Son *moment de conclure* s'est exprimé au travers du défi lancé à Félix.

Ainsi, grâce aux ateliers théâtre, il semblerait que l'articulation de la parole constituante favoriserait la venue du *je*. Cette parole est facilitée par le *jeu* théâtral, par les improvisations, en d'autres termes par la création des comédiens.

En faisant référence à M. Heidegger, P. Martin-Mattera précise que « *le créateur est un "puiseur" de signifiant à la source du réel et grâce à se signifiant il peut alors refondre la réalité pour peu que le social lui fasse accueil* »²⁷⁹. Via la représentation théâtrale, c'est-à-dire le jeu d'improvisation dans nos ateliers théâtre, le comédien laisse surgir des signifiants auxquels il ne s'attendait pas. Ainsi, il fait apparaître ce qui était caché dans son inconscient. La création scénique s'inscrit alors dans un temps logique et un nouveau signifiant s'élabore.

²⁷⁸ Ibid. p. 206.

²⁷⁹ MARTIN MATTERA P., *Théorie et clinique de la création*, op. cit., p. 12

Sa reconnaissance par le meneur de jeu qui le renvoie au comédien dans un effet de miroir permet à ce dernier d'accueillir ce nouveau signifiant, point de départ d'une chaîne signifiante et constitutive pour le sujet.

Conclusion de la deuxième partie

Pour conclure cette deuxième partie, nous pouvons remarquer que c'est d'abord la similitude avec le travail du rêve qui nous oriente vers le champ de la psychanalyse. Nous avons montré que la scène théâtrale, et plus précisément la scène dramatique, était au même titre que le rêve le lieu d'exposition de l'*Autre Scène*, la scène de l'inconscient. En se penchant sur la découverte de l'inconscient articulée avec le soin de femmes souffrant d'hystérie, S. Freud ouvre la porte à la place de la parole. Dans le terme « parole » il faut entendre ce qui se dit, mais aussi et surtout ce qui ne se dit pas. L'étude du rêve nous apprend que son contenu manifeste est à écouter mais qu'il est surtout important d'entendre son contenu latent. La clinique nous dévoile qu'il en est de même avec l'improvisation dramatique. La parole du patient trouve tout naturellement sa place, notamment grâce à l'*association libre*. Dans le même rapport que la parole de l'analysant dans la cure analytique, le patient, grâce à l'improvisation dramatique telle que nous la menons, peut entendre sa parole et la faire valoir.

J. Lacan poursuit l'enseignement de S. Freud en faisant de l'analyse la voie d'accès à l'inconscient et, si ce n'est à sa compréhension, au moins à son interprétation. Son affirmation « *L'analyse est venue nous annoncer qu'il y a du savoir qui ne se sait pas, un savoir qui se supporte du signifiant comme tel.* »²⁸⁰, est particulièrement évocatrice pour notre pratique. Aussi, le lecteur l'aura compris, notre positionnement psychanalytique en improvisation dramatique tend à rencontrer *ce savoir qui ne se sait pas, le savoir qui se supporte du signifiant*. En effet, l'improvisation dramatique, telle que nous l'avons décrite, est fondamentalement psychanalytique, ce qui lui confère ses vertus psychothérapeutiques bien que nous refusions de la considérer comme une thérapie comme telle. La reconnaissance de l'improvisation

²⁸⁰ LACAN J., *Le Séminaire XX : Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 88

dramatique comme acte de création est essentielle en ce point. C'est précisément sa valeur de création qui fait de l'improvisation dramatique une mise en acte psychanalytique.

Nous validons ainsi notre première hypothèse en démontrant que la médiation improvisation dramatique est thérapeutique du fait de sa nature psychanalytique.

Comme nous l'avons vu au travers des différents cas cliniques, il semblerait que le jeu imaginaire permette l'ouverture du comédien au symbolique, ce qui provoque des effets dans le réel. Cette observation nous invite à poursuivre plus avant dans l'étude de l'improvisation dramatique en nous focalisant sur la psychanalyse lacanienne et la notion clé de Sinthome. Ainsi dans la partie suivante, nous examinons notre seconde hypothèse : l'effet de Sinthome favorisant un certain équilibre psychique.

Troisième Partie :

Un nœud borroméen sinthomatique

« Si le Théâtre est fait pour permettre à nos refoulements de prendre vie, une sorte d'atroce poésie s'exprime par des actes bizarres où les altérations du fait de vivre démontre que l'intensité de la vie est intacte, et qu'il suffirait de la mieux diriger. »

A. Artaud²⁸¹

Dans la partie précédente, nous avons défini l'improvisation dramatique comme une mise en acte de la psychanalyse, en mettant en relief sa nature profonde d'acte créateur. Une création impliquant l'imaginaire, le symbolique et le réel, dans ce qui nous semble se nouer tel un nœud borroméen. Plus encore, nous augurons que l'improvisation serait un dispositif qui permettrait de faire tenir ce nœud borroméen de la création. Aussi, dans cette dernière partie, structurée en trois chapitres, nous tentons de répondre à notre seconde hypothèse de recherche : par un effet de Sinthome, l'improvisation dramatique favoriserait un certain équilibre psychique.

Le premier chapitre est ainsi consacré à la mise en perspective de la triade réel, imaginaire, symbolique au regard de l'improvisation dramatique. Dans un second chapitre, nous proposons une définition du nœud borroméen de l'improvisation dramatique. Enfin, dans le troisième chapitre, nous étudions cet effet de Sinthome de l'improvisation dramatique, dans son impact thérapeutique mais aussi dans ses limites.

²⁸¹ ARTAUD A., (1935), *Le théâtre et son double*, op. cit., p.14

Chapitre 1

L'improvisation dramatique et la triade RSI

À travers l'exploration clinique – que ce soit celle des comédiens participants aux ateliers théâtre ou l'étude d'A. Artaud – analysée avec le regard psychanalytique, nous avons déjà illustré, sans les nommer directement, à quel point l'improvisation dramatique est étroitement liée aux trois grandes instances lacaniennes que sont l'imaginaire, le symbolique et le réel. Tout d'abord, le théâtre est un espace imaginaire puisqu'il se réfère au jeu. De plus, son rapport avec le symbolique, même s'il est moins patent de prime abord, peut aisément s'entendre. Si l'implication du Réel peut dans un premier temps paraître plus obscure, elle s'impose, une fois explicitée, comme un incontournable dans l'appréhension psychanalytique du théâtre.

Ce chapitre, consacré à l'étude de l'improvisation dramatique selon la triade lacanienne, ouvre de nouvelles perspectives dans la compréhension de son impact thérapeutique. Dans un premier temps, nous définissons l'improvisation dramatique comme un espace imaginaire. Dans un second temps, nous nous intéressons à sa dimension symbolique, pour finir par préciser ses liens avec le réel.

3-1-1. L'improvisation dramatique, un espace imaginaire

L'essence même du théâtre est de jouer, de faire *comme si*. C'est d'ailleurs ainsi que le définit P. Brook dans son ouvrage *L'espace vide* : « dans la vie quotidienne, l'expression "comme si" est une fonction grammaticale ; au théâtre, "comme si" est une expérience. Dans la vie quotidienne "comme si" est une évasion ; au théâtre "comme si" est la vérité. Quand nous sommes convaincus de cette vérité, alors le théâtre et la vie ne font qu'un. C'est un noble objectif. Cela semble difficile. Jouer sur une scène demande de gros efforts. Mais quand le travail est vécu comme un jeu, alors ce n'est pas plus du travail. Jouer est un jeu. »²⁸².

Lorsqu'un comédien monte sur scène, il incarne un personnage, il s'imagine être un autre. La scène du théâtre est alors un autre lieu : les planches deviennent une salle de réception, un simple tabouret devient un trône royal. Y. Thoret souligne que « la scène donne à voir une réalité qui se prétend telle par convention »²⁸³. En d'autres termes, le comédien et le spectateur s'accordent à voir tel objet imaginaire dans tel objet réel. Cependant, le spectateur ne sera saisi par le pouvoir imaginaire que si, et seulement si, le comédien est sincère, c'est-à-dire qu'il laisse une vraie place à son *Moi du rêve*²⁸⁴. Le paradoxe du faire semblant dans la sincérité est en effet la base de tout jeu théâtral.

Nos ateliers théâtre sont ainsi fondés sur le ressenti des émotions et leur intériorisation afin d'offrir un jeu juste, basé sur la sincérité. Il s'agit de se servir du personnage, de l'image d'un autre pour exprimer des sentiments réels. En s'identifiant au personnage, le comédien puise au fond de lui ses propres émotions pour les mettre en scène.

Pour illustrer comment l'improvisation dramatique convoque l'instance imaginaire, nous présentons d'abord le théâtre d'A. Artaud, et en particulier son travail sur la sincérité, qui constitue une précieuse source d'inspiration pour notre pratique. Ensuite, nous expliquons comment le travail d'identification est mis en jeu dans nos ateliers. Cela nous conduit enfin à définir notre pratique de l'improvisation dramatique comme lieu de constitution d'une autre *Urbild* du *Moi*.

²⁸² BROOK P., (1968), *L'espace vide, Ecrits sur le Théâtre*, Paris, Seuil, 1977, p. 183

²⁸³ THORET Y., (1983), « Étude sémiologique de la fonction scénique dans la relation thérapeutique », in *L'évolution psychiatrique*, vol. 48, n°2, p. 471-481

²⁸⁴ ATTIGUI P., (1993), *De l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, Paris, Denoël, 1993, p.117

- **Le théâtre d'Artaud, au cœur de l'imaginaire**

Le principe de jeu dans le théâtre *incandescent* tel que le définit A. Artaud – et qu'on pourrait volontiers écrire "in(can)décent" – consiste, pour le comédien, à "brûler de l'intérieur" lorsqu'il se donne sur scène. L'art dramatique n'est pas un objet à contempler, mais un espace où se déploient les énergies de l'existence même : il faut puiser aux sources de nos vies, approfondir les contradictions, retrouver l'impulsivité et le désir. Nous l'avons décrit précédemment, pour ce faire, le jeu corporel de l'acteur devient l'élément central de la représentation : par des actions intenses, par une dépense totale de l'acteur, ce qui est donné à voir réveille chez le spectateur le travail profond de ses propres forces internes. Cet art nécessite un grand travail corporel autour de l'imaginaire et des créations d'images collectives destinées à déréaliser ce que l'on représente.

Le théâtre, tel que le conçoit A. Artaud, convoque le registre de l'imaginaire avec une force particulière, pour mieux resurgir dans le réel, comme nous le verrons par la suite. Le théâtre incandescent est au centre du jeu des identifications : comme l'écrit J. Lacan, l'imaginaire renvoie « *premièrement au rapport du sujet avec ses identifications formatrices, c'est le sens plein du terme d'image en analyse – deuxièmement au rapport du sujet au réel dont la caractéristique est d'être illusoire, c'est la face de la fonction imaginaire le plus souvent mise en valeur* »²⁸⁵. Le théâtre incandescent est un travail sur la sincérité de ce qui est ressenti et de ce qui est joué. C'est donc en s'identifiant avec le personnage que le comédien va pouvoir puiser au fond de lui les émotions de ce dernier pour les rejouer dans la sincérité. Il s'identifie à partir du même axe imaginaire, non plus à sa simple image spéculaire mais à son personnage. C'est en tant qu'autre spéculaire, que le comédien découvre son semblable.

Nous retiendrons de l'enseignement d'A. Artaud, l'extrême nécessité de travailler sur l'intériorisation afin d'offrir un jeu sincère, donc d'être capable de s'identifier au personnage. J. Lacan souligne cette nécessité dans son aparté sur les comédiens : « *l'acteur, prête ses membres, sa présence, non pas simplement comme une marionnette, mais avec son inconscient bel et bien réel, à savoir le rapport de ses membres avec une certaine histoire qui est la sienne. Chacun sait que s'il y a des bons et de mauvais acteurs, c'est dans la mesure, je crois, où l'inconscient est plus ou moins compatible avec ce prêt de marionnette.* »²⁸⁶. De même, dans nos ateliers, nous ne cherchons pas à produire du beau spectacle, mais à favoriser un jeu qui

²⁸⁵ LACAN J., *Les écrits techniques de Freud*, op. cit., p. 186

²⁸⁶ LACAN J., (1958-1959), *Le Séminaire, Livre VI, Le désir et son interprétation*, édition de l'AFI, p. 287

exprime la vie interne du comédien, ce qu'il ressent. Il est donc essentiel de l'accompagner à trouver ses personnages, mais en aucun cas lui imposer un rôle qui n'émanerait pas de lui.

À ce stade de notre recherche, observons comment ce jeu d'identifications se met au travail au sein de nos ateliers théâtre.

- **L'Imaginaire, lieu des identifications**

Notre exigence de sincérité dans les groupes d'improvisation dramatique amène des observations cliniques intéressantes. En interprétant des personnages, il semble que les comédiens aient la possibilité de rejouer les identifications fondatrices, telles que l'identification primaire, l'identification narcissique et l'identification à l'agresseur.

Afin d'illustrer comment se jouent et s'enchaînent ses identifications, nous détaillons ici quelques séances du groupe du CMPP.

- *L'identification primaire*

Avant d'étudier la définition théorique de l'identification primaire, découvrons comment elle peut se jouer sur scène.

Ce jour-là, il est prévu de faire jouer à Corentin et Félix une improvisation individuelle, suivie d'une improvisation à deux. La consigne du premier jeu est de présenter les masques réalisés lors des séances précédentes. Le second jeu est libre.

Jeu 1 : Corentin entre en scène avec une démarche de bête. Il commence à parler : « Je suis à la recherche de chair fraîche. J'ai reniflé du sang. Je suis carnivore ». Il se rue sur une tête imaginaire. On observe au fur et à mesure de la scène que sa créature prend une démarche de plus en plus humaine. Lors du temps d'échange, il nous raconte l'histoire de cette bête : « Un charognard. Il aime bien la viande fraîche. C'est son met succulent. Tous les soirs il va chasser un minimum de deux proies. Ce soir-là, il a tué deux belles victimes de choix. Il mange des humains et des chèvres. Des humains de toutes sortes sauf les vieux, la chair est trop molle. Les jeunes sont plus

tendres. Quand ce sont des enfants, il en faut quatre minimums. Il est tout rouge de leur sang ».

Lors du temps d'échange, nous essayons de savoir quel genre de créature il jouait. Il reste vague dans sa réponse mais nous comprenons qu'il s'agit d'une sorte de créature humanoïde.

Jeu 2 : Pour ce jeu, Corentin se place en leader. Il expose son idée à Félix qui l'accepte : il s'agit d'une sortie à la chasse entre un père (Félix) et son fils (Corentin). Une fois n'est pas coutume, le fils apprend à chasser au père. Le fils s'adresse à son père avec un langage agressif et insultant. Il chasse des lapins pour en faire des appâts. Le père lui dit alors qu'il ne faut pas : « Ta mère a dit de pas chasser les lapins ». Le père insiste : « Même ton frère arrive à faire mieux ! ». Le fils répond pour lui-même : « Il va voir ce dont je suis capable... ». Il sabote alors la machine volante avec laquelle ils étaient venus sur le terrain de chasse pour créer un accident à son père. Quand ce dernier s'écrase avec la machine, le fils déclare fièrement : « La perte est minimum ! ». Il récupère la machine en disant sur un ton de triomphe : « Il n'en a plus besoin ! ».

Lors du temps d'échange Corentin nous explique qu'il aurait pu ajouter « Ça fera de la viande pour les vautours ».

Afin d'analyser cette séance avec pertinence, il est nécessaire d'observer le lien entre le *jeu 1* et le *jeu 2*. Tout comme le précise S. Freud dès 1901 au sujet des rêves, il nous paraît pertinent de considérer que les improvisations d'une même séance proviennent du « *même cercle de pensée* »²⁸⁷. Par conséquent les jeux présentés sont à interpréter ensemble et non pas séparément.

²⁸⁷ « tous les rêves produits au cours d'une même nuit révèlent à l'analyse qu'ils proviennent du même cercle de pensée »
FREUD S., (1901), *Sur le Rêve*, op.cit., p.42

Dans le premier jeu, Corentin s'identifie à un charognard, une bête qui mange notamment des humains. En mangeant des humains, sa créature s'humanise tout en restant cruelle. *L'identification par incorporation* se trouve ici clairement illustrée.

Le second jeu nous permet de comprendre l'objet de l'incorporation. La précision de Corentin, « *ça fera de la viande pour les vautours* », renvoie au charognard auquel il s'identifiait quelques minutes plus tôt. Nous pouvons supposer que grâce au déplacement du jeu, Corentin tente d'incorporer son père dans un processus d'identification.

L'éclairage de J. Caïen²⁸⁸ permet de mieux comprendre cette particularité identificatoire. D'après lui, pour S. Freud, K. Abraham et S. Ferenczi l'identification aurait un prototype : l'incorporation. Dans le fantasme d'incorporation, le sujet fait pénétrer et conserve l'objet à l'intérieur de son corps. Dans le cas de la première improvisation, l'objet serait le père. S. Freud²⁸⁹ précise que l'identification au père est la plus importante. Il la définit comme le mécanisme premier, antérieur à toute relation d'objet qui se ferait sur le mode cannibalique. Comme le souligne M.-J. Grihom et P.-H. Keller, « *Si l'on intègre dans le partage affectif la dimension libidinale tant du côté de l'enfant que de la mère, lors de la phase orale de l'organisation pulsionnelle, l'identification primaire correspond alors et à la fusion avec la mère – corollaire d'une première unification de l'enfant – et à l'aliénation de l'enfant dans le désir de la mère – le sein étant à la fois objet de la demande de l'enfant et du désir de la mère. La référence au phallus et au père est alors déjà en jeu, mettant le sujet précocement en rapport avec la tiercéité.* »²⁹⁰.

Nous pouvons donc supposer que la scène a permis à Corentin de jouer avec l'identification primaire, forme archaïque du lien objectal qui se situe à une phase précœdipienne. Il peut ainsi rejouer le mécanisme qui accompagne et spécifie l'incorporation orale pour évoluer dans son développement et s'ouvrir vers d'autres formes d'identification.

○ ***L'identification narcissique***

Le jeu de la chasse que nous venons d'évoquer illustre la rivalité qui existe entre Corentin et Félix. De façon récurrente, Corentin essaye de se mesurer à son idéal en confrontant

²⁸⁸ CAÏEN J., « Identification et identité : et de l'un aux autres, et inversement », in *L'identification, l'autre c'est moi*, Paris, Sand & Tchou, 1978, p. 11-24.

²⁸⁹ FREUD S. (1923), « Le Moi et le Ça », in *Essais de Psychanalyse*, Paris, Payot

²⁹⁰ GRIHOM M.-J., KELLER P.-H., « La passion : entre aliénation et création », op. cit. p. 1172

ses personnages à ceux de Félix. Il aime jouer des personnages supérieurs à ceux de son partenaire. Cette dynamique de jeu s'est aisément installée du fait des rôles de "maladroits" qu'incarne régulièrement Félix.

Reprenons ici succinctement les improvisations des vendeurs de pizza et des voleurs présentées précédemment.

Jeu 1 : « Deux livreurs de pizza concurrents ! ». Le personnage de Corentin est le livreur "le meilleur" : il livre trois pizzas quand celui de Félix en livre une en morceaux.

Jeu 2 : « Deux voleurs ». Le personnage de Félix cherche à négocier pour faire équipe et se partager la "récolte". Mais le personnage de Corentin refuse. Il prend le dessus et s'enfuit avec "tout le magot" laissant le personnage de Félix rentrer bredouille.

Lors du temps d'échange, nous entendons la souffrance de Félix face à l'interdit parental de ne pas échouer. Il vit le discours valorisant qui règne autour de lui comme un poids, une pression trop forte à supporter. Quant à Corentin, il nous fait part de sa souffrance au quotidien de se sentir rabaissé sans cesse par les figures masculines qui l'entourent.

Rappelons qu'en fin de séance Corentin provoque Félix en lui disant qu'il court plus vite que lui. Provocation qu'il serait incapable de faire en début de rencontre car il arrive toujours inhibé et plutôt replié sur lui-même. Cette identification à l'idéal a l'avantage de réassurer le moi dans son narcissisme.

Les discours de Corentin et Félix attestent de la présence d'une faille narcissique intense. Chez Félix, elle se traduit sur scène par son habitude d'incarner des personnages maladroits. Il semble avoir trouvé une parade pour se soulager d'un idéal trop élevé : l'identification à son contraire. Corentin quant à lui, investit la scène comme un outil renarcissant en s'identifiant à son idéal. Il éprouve souvent le besoin d'incarner le personnage « *le plus fort, le meilleur* », selon ses propos.

L'espace scénique est un lieu privilégié où Corentin comme Félix mesurent leur *Moi* à leur *Moi Idéal* (même sous une forme inversée). Selon S. Freud²⁹¹, le *Sujet* perd son narcissisme par les réprimandes lors de son développement. Ne voulant pas se passer de cette perfection narcissique, il se crée un *Idéal du Moi* comme substitut à ce narcissisme perdu. Ainsi, il essaye de tendre vers cet idéal qu'il s'est imposé. C'est le rôle de la conscience morale de veiller « à ce que soit assurée la satisfaction narcissique provenant de l'Idéal du Moi et qui dans cette intention, observe sans cesse le moi actuel et le mesure à l'idéal »²⁹².

M. Klein²⁹³ constate dans ses *Essais de psychanalyse* que le *Moi* cherche à se rendre semblable à ce qu'il s'est proposé pour modèle. La notion d'*identification narcissique* se rattachant à la notion de choix d'objet, J. Florence définit l'identification comme « une modification de l'objet »²⁹⁴. L'identification comme travail incorporatif du *Moi* permet la transformation d'investissements libidinaux d'objet en investissement du *Moi*. Nous comprenons alors l'importance capitale de l'identification dans le développement du sujet. Elle a pour fonction de renforcer le « processus de survivance du moi non pathologique, à savoir la formation de l'idéal. »²⁹⁵.

Ainsi, Corentin et Félix ont trouvé à travers la scène un moyen de rejouer cette *identification narcissique* défailante en la remodelant. La réassurance qu'ils éprouvent alors sur scène leur offre la possibilité d'aller plus avant en s'identifiant aux causes de leur faille narcissique.

○ *L'identification à l'agresseur*

Pour illustrer nos réflexions sur l'identification à l'agresseur, reprenons l'improvisation présentée en préambule de notre thèse.

Une des premières improvisations de Corentin nous a surpris par sa force et sa violence. Ce jour-là, les jeunes ont pour consigne de marcher en faisant de grands mouvements sur une musique. Lorsque le

²⁹¹ FREUD S, (1914), « pour introduire le narcissisme », in La vie sexuelle, Paris, Puf, 1969, p. 81-105.

²⁹² Ibid., p. 99

²⁹³ KLEIN M, (1967), *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot

²⁹⁴ FLORENCE J, (1984), *L'identification dans la théorie freudienne*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint Louis, 1984, p153.

²⁹⁵ FREUD S, (1914), « pour introduire le narcissisme », op. cit., p.156

son est coupé, ils doivent s'immobiliser dans la posture où ils sont afin de trouver une démarche puis un personnage.

La musique s'arrête et Corentin s'immobilise le bras tendu en l'air. La musique reprend et il évolue dans la démarche du personnage que sa posture lui a inspiré : il marche de façon saccadée, jambes tendues, en fendant l'air avec son bras.

Une fois ce travail préparatoire terminé, les improvisations commencent.

Lorsque Corentin entre sur scène pour nous présenter son personnage, la démarche est identique à celle adoptée pendant le travail préparatoire, avec le même mouvement de bras. Une fois au centre de la scène il s'exclame : « Allez, avancez ! Restez-là ! L'heure a sonnée ! Pose ta tête ! ». Il baisse le bras violemment. « Au suivant ! D'abord les mains ! La tête ! Dans le coffre ! Au suivant ! ». Il lâche sa posture, se détend et déclare : « Ah ! C'était une bonne journée ! ». Il sort de scène avec sa démarche saccadée ses jambes tendues, mais sans mouvement de bras.

Lors du temps d'échange, il nous explique qu'il était un bourreau. Il explique qu'il accroche les gens au piquet avant de les tuer et qu'il aime aiguïser sa hache.

En jouant ce personnage, Corentin s'octroie la force du bourreau représentant un objet dangereux et menaçant. Il a ainsi le pouvoir de vie ou de mort sur toutes les personnes qu'il désire et maîtrise les situations où il pourrait se sentir persécuté.

Selon la théorie d'A. Freud²⁹⁶, l'*identification à l'agresseur* peut prendre deux formes. Lorsqu'un sujet se sent menacé par un objet externe, il va s'identifier à cette menace : soit il prend l'agression extérieure à son propre compte, ainsi il peut la maîtriser ; soit il va imiter ce qui représente le danger pour pouvoir s'attribuer la force qu'il lui octroie. Dans cette improvisation, Corentin a choisi l'imitation comme moyen de défense contre les objets extérieurs générateurs d'angoisse. A. Freud précise que l'identification à l'agresseur représente,

²⁹⁶ FREUD A., (1946), *Le Moi et les mécanismes de défenses*, Paris, Puf, 2001, 168p.

dans la mesure où elle est suffisamment intériorisée, une phase préliminaire de l'évolution du *Surmoi*. Il s'agit d'un développement normal du *Surmoi* qui permet l'intériorisation d'autrui. L'identification à l'agresseur constitue un stade primordial du développement de l'individu. En proposant nos ateliers théâtre, nous offrons aux comédiens la possibilité de pouvoir la rejouer dans le but de mieux l'intérioriser.

Le cas de Corentin dans sa globalité nous invite à développer cette référence au *Surmoi* à travers les apports d'A. Didier-Weill.

Lors de la conférence du 8 mai 1979 du séminaire de J. Lacan *La topologie et le temps*²⁹⁷, A. Didier-Weill évoque la force inhibante du *Surmoi*, qu'il développe plus largement dans son ouvrage *Les trois temps de la loi*²⁹⁸. En reprenant ce qu'il nommait en 1979, le *Surmoi médusant*, le *Surmoi fascinant* et le *Surmoi sidérant*²⁹⁹, il étaye sa conception des trois *Surmoi* : Le premier, le *Surmoi archaïque* : « *Pas un mot !* » ; le deuxième, la censure : « *n'insiste pas* » ; et le troisième : « *Vas-tu persévérer ?* »³⁰⁰. Il articule ces trois *Surmoi* avec *le commandement sidérant, l'injonction du surmoi et l'invocation musicale*, laissant transparaître l'implication de la voix dans la force même du *Surmoi*.

Cette dynamique qu'il détermine dans le rapport du *Surmoi* à la voix nous intéresse particulièrement. D'abord, il introduit son ouvrage avec une image théâtrale particulièrement "parlante" quant à nos recherches : « *Les trois coups qui, en coulisse, annoncent l'entrée en scène imminente de la parole, nous avertissent que la parole sur le point d'être dite par un sujet est prédite par un esprit frappeur qui frappe trois fois* »³⁰¹. Ensuite, la lecture d'A. Didier-Weill nous ouvre à la question de la voix que nous mettons en perspective avec le cas de Corentin. Nous avançons que le théâtre viendrait rendre possible une *autre voix*, là même où, par sa voix tyrannique, le *Surmoi* venait inhiber celle du sujet³⁰².

Les exemples sus-cités de Corentin, dans le rapport de persécution qu'il vit avec son père, reflètent comment la voix de ce dernier inhibe la propre voix de Corentin. C'est en s'identifiant à son père via la voix de *Dark Vador*, qu'il peut laisser entendre une *autre voix* que sa petite voix de souris. De plus c'est en incorporant symboliquement l'image du père (via les

²⁹⁷ LACAN J., (1978-79), Le Séminaire, Livre XXVI, La Topologie et le temps, inédit.

²⁹⁸ DIDIER-WEILL A., *Les trois temps de la loi*, Paris, Seuil, 1995, 353p.

²⁹⁹ DIDIER-WEILL A., « Nouvelle théorie du Sur-Moi » conférence prononcée au séminaire de J. Lacan *La Topologie et le Temps*, le 8 mai 1979, <http://www.alaindidierweill.com/archives/articles-et-textes-divers/trois-conferences-donnees-au-seminaire-de-lacan/> p. 11

³⁰⁰ DIDIER-WEILL A., *Les trois temps de la loi*, op. cit., respectivement p. 31, 33 et 38

³⁰¹ Ibid. p.29

³⁰² DIDIER-WEILL A., *Un mystère plus lointain que l'inconscient*, Paris, Aubier, 2010, 321p.

deux saynètes successives du charognard, et du père donné en pâture aux vautours), qu'il s'octroie sa force. En outre, avec la saynète du bourreau, il s'identifie à l'agresseur, son père, instance surmoïque par excellence. Par le jeu de ces identifications, Corentin peut intérioriser le Surmoi constitutif de son intériorité. Pour autant, il s'agit pour le meneur de jeu « *d'entendre, en poète, la présence de la voix, qui une seconde avant de se taire était encore vive* »³⁰³, comme nous le développerons par la suite.

Mais avant, précisons comment opère ce travail d'identification en improvisation dramatiques.

○ *Le travail d'identification*

La théorie d'H. Richard³⁰⁴ éclaire le mécanisme qui permet au comédien d'être dans de bonnes dispositions pour laisser parler son inconscient et jouer avec ses identifications. Le dispositif théâtral favoriserait un *brouillage identificatoire* qui permettrait au spectateur, comme au comédien lui-même, de s'identifier aux personnages d'une pièce. Sur scène, l'expression d'une réalité subjective un brouillage des repères identificatoires. En conséquence, les résistances inconscientes diminuent. Le comédien s'identifie plus facilement à son personnage.

Ainsi, l'improvisation dramatique permet au sujet de jouer avec les identifications fondamentales du développement. Rappelons que J. Lacan voit dans l'*Imaginaire* l'origine de toutes sortes d'illusions. En 1953, il définit l'*Imaginaire* comme un leurre, lié au clivage entre le *Moi* et le *Je*³⁰⁵. De plus, les recherches d'O. Mannoni corroborent nos observations en affirmant que la dimension imaginaire du théâtre place le comédien du côté de l'illusion. Il précise que « *Le lieu de l'Imaginaire, c'est [...] le Moi du narcissisme, le lieu des reflets des identifications* »³⁰⁶.

En d'autres termes, l'imaginaire est le lieu des identifications, ce qui nous permet de supposer que la pratique de l'improvisation dramatique joue un rôle important sur le *Moi*.

³⁰³ Ibid. p. 131

³⁰⁴ RICHARD H., « Réflexion sur le jeu de comédien », in *revue québécoise de psychologie*, 1995, vol. 16, n° 3, p. 35-47

³⁰⁵ LACAN J., *Les écrits techniques de Freud*, op. cit.

³⁰⁶ MANNONI O., *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1969, p 171

- **L'improvisation dramatique, lieu de constitution d'une autre *Urbild* du Moi**

À travers le jeu des identifications, le comédien joue avec les personnages pour se découvrir autre. Il peut ainsi apprivoiser une nouvelle posture afin de s'ouvrir à une nouvelle image du *Moi*. Nous l'avons souligné, dans nos ateliers, l'impact du jeu sur le sujet est d'autant plus efficace qu'il est reconnu par l'*Autre*. Ainsi, nous postulons qu'au travers du regard de l'*Autre*, à travers l'image de soi – de son *autre* – que l'on montre à l'*Autre*, se constitue une nouvelle *Gestalt*. Afin d'illustrer ce phénomène, nous présentons ici des vignettes cliniques que nous appuyons de l'étude du stade du miroir. Toutefois, force est de constater que, parfois, le jeu d'identification entraîne le comédien vers une aliénation à l'autre, ce que nous développons en particulier en revenant sur A. Artaud.

- ***Constitution d'une nouvelle Gestalt***

Au sujet du théâtre, O. Mannoni estime que les puissances imaginaires du *Moi* sont libérées et organisées sur la scène³⁰⁷. Cette dernière serait une extension du *Moi* avec tous ses possibles. Lorsque le comédien incarne un personnage, il exprime des images du *Moi* qui font partie de ses défenses narcissiques. Le *Moi* narcissique, reflet des identifications, apparaît dans la théorie freudienne comme organisé en structure de défense contre les pulsions psychiques³⁰⁸. Par introjection de l'objet dans le *Moi*, l'identification devient le substitut d'un lien objectal libidinal.

La poursuite des observations cliniques de Corentin illustre comment le théâtre agit sur la formation du *Moi*.

Au début de l'année, bien que Corentin ait été désireux de participer au groupe, il était en difficulté pour rester concentré tout au long de ses passages sur scène. Il jouait « en coup de vent ». Corentin se cachait souvent derrière un rideau ou des coussins, ne montrant que des parties, des « bouts de lui ». Il semblait ne pas pouvoir se montrer en entier. Au fur et à mesure de notre travail, nous lui demandions de se montrer en tant que personnage, de ne pas se contenter de "bouts de personnages". Nous l'avons donc aidé à travailler ses sorties : « on tient le personnage jusqu'à la fin de l'improvisation ». Les personnages ont

³⁰⁷ Ibid.

³⁰⁸ FREUD S, (1923), « Le Moi et le Ça », op. cit.

alors pu se dessiner petit à petit. Ainsi il a pu incarner des rôles avec une forte consistance comme nous l'avons présenté.

Lors des premières séances, il semble que Corentin était incapable de montrer une image pleine et entière de lui-même car il se vivait comme un être morcelé. Sa thérapeute renforçait cette hypothèse en insistant sur son profil psychotique. La prise en charge précoce de Corentin a permis de le maintenir dans une mouvance psychique et d'éviter ainsi l'ancrage dans la psychose. Son implication au sein de l'atelier théâtre l'a accompagné dans ce sens. Les improvisations lui ont permis d'incarner d'autres personnages et de les présenter de façon pleine et entière. Son *Moi* morcelé a ainsi pu se constituer en une nouvelle *Gestalt*.

Observons maintenant les mécanismes psychiques qui permettent cette constitution d'une nouvelle *Gestalt* en reprenant le stade du miroir développé par J. Lacan en 1949³⁰⁹.

○ *Le stade du miroir*

Selon J. Lacan, le *stade du miroir* donnerait la mesure de la venue du *Moi*. Il précise qu'« *il n'est pas simplement un moment du développement. Il a aussi une fonction exemplaire, parce qu'il révèle certaines des relations du sujet à son image en tant qu'Urbild du Moi.* »³¹⁰. L'émergence du *Moi* s'effectue par une opération particulière : la projection de l'image du corps. Le *Moi* se définit donc comme une forme constituante, une *Gestalt*, c'est-à-dire une forme unifiante. L'image de l'*autre*, l'image spéculaire, est en stricte équivalence avec le *Moi*. Elle représente son modèle. Le *Moi* se construit d'une part dans la relation à l'*Autre*, et d'autre part dans la relation imaginaire avec l'*autre*, puisqu'il est une instance narcissique. Le *Moi* apparaît au départ comme quelque chose de morcelé, et se constitue comme une forme grâce aux identifications. Devant le miroir l'*infans* découvre son image spéculaire, et ainsi peut se considérer comme un tout. Il constitue donc son *Moi* en s'identifiant à son alter ego sur l'*axe imaginaire*. « *Il suffit de comprendre le stade du miroir comme une identification au sens plein que l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet quand il assume une image.* »³¹¹.

³⁰⁹ LACAN J, (1949), « Le stade du miroir dans la formation du Je », in *Écrits I*, Seuil, Paris, 1966, p. 92-100.

³¹⁰ Ibid. p. 92

³¹¹ Ibid.

En improvisation dramatique, le sujet s'identifie à partir du même *axe imaginaire*, non plus à sa simple image spéculaire mais à son personnage. Le rôle choisi dévoile une partie de lui, une ébauche de son drame intime. Il découvre alors son semblable, sous la forme de son personnage, *l'autre spéculaire*. La fonction de cette nouvelle image est d'établir une relation de l'organisme à sa réalité. Ainsi, en incarnant un personnage, le patient peut mettre en avant des parties de lui-même, et établir une relation entre lui et sa réalité.

Les exemples de Corentin et Félix ou encore d'Abib et Yannick permettent d'observer que les mêmes types de personnages reviennent souvent durant l'année pour chaque comédien. Ils jouent fréquemment leur contraire. Dans une sorte de renversement, ils s'identifient à ce qu'ils aimeraient être dans leur problématique actuelle, à l'image qu'ils voudraient avoir d'eux ou à l'image que les autres (notamment les représentants de l'autorité, les parents, l'école ou les éducateurs) souhaitent avoir d'eux.

Ainsi, alors que Corentin est très inhibé et a une image négative de lui-même, il incarne pourtant systématiquement des rôles d'hommes forts qui réussissent ce qu'ils entreprennent. Par ces rôles, il s'identifie à une image qu'il voudrait avoir de lui, une image de force pour être capable de s'imposer. Quant à Félix, il joue essentiellement des personnages "tout gentils", qui ne "veulent pas faire de mal". Il adopte plutôt des personnages victimes car ils refusent d'être méchants. Par-là, il semble que Félix s'identifie à une image qu'il voudrait avoir de lui, celle de ne pas rester dépassé par sa violence quotidienne qui est source de culpabilité.

Nous développons plus loin les exemples d'Abib et Yannick.

Le choix systématique d'un même genre de personnage met en lumière l'émergence du collage à l'image. Il s'agit d'une phase importante du développement mais il serait dangereux de laisser le comédien s'aliéner au personnage. Il risquerait de se constituer un *faux-self* plutôt que d'avancer dans la constitution de leur *Moi* dans une nouvelle *Gestalt*. Pour rester thérapeutique, l'improvisation dramatique doit être vécue dans une juste distanciation. La vigilance du meneur de jeu est indispensable à ce niveau afin d'éviter que le comédien ne s'aliène à son personnage.

○ *L'aliénation à l'image de l'autre*

Afin d'illustrer comment le patient peut glisser vers un collage au personnage et présenter une des manières d'y remédier, prenons ici l'exemple de Danièle et Mathieu, résidents de la maison de retraite.

Cette séance est consacrée à un travail à partir des animaux. Sur une musique, les patients se déplacent en bougeant toutes les parties de leur corps : bras, jambes, dos, tête... Lorsque la musique est coupée, ils ont pour consigne de s'arrêter net et de garder la position. Nous leur demandons alors de répondre à cette question : « à quel animal vous fait penser votre posture ? »

Danièle et Mathieu s'exécutent comme les autres membres du groupe. Mathieu est arrêté les bras repliés avec les mains qui pendent en avant et les genoux pliés. Sa position lui fait penser à un lapin. Danièle s'arrête alors qu'elle se tient très droite, jambes tendues et la tête tirant vers le haut. Sa position lui fait penser à une girafe.

Après un passage individuel de présentation de l'animal devant le groupe, nous proposons des improvisations en duo. Pour déterminer les binômes les comédiens tirent au sort. Nous inscrivons le nom des animaux sur des papiers. Danièle tire le papier indiquant « le lapin ». Elle jouera donc avec Mathieu.

L'improvisation commence : Danièle entre sur scène avec une démarche de girafe. Elle fait un tour et s'arrête côté cour. Mathieu entre alors dans son personnage de lapin et s'approche de la girafe. Il lui tourne autour et la touche furtivement. Un jeu de séduction s'installe alors entre le lapin et la girafe. Le lapin s'approche et tente d'entrer en contact avec la girafe. Cette dernière fait mine de résister tout en attirant le lapin vers elle. La scène se termine avec le lapin et la girafe sortant dans les coulisses, bras dessus, bras dessous.

Pendant le temps d'échange, Danièle est intarissable sur le fait qu'elle a aimé jouer la girafe et le lapin avec Mathieu.

À la séance suivante, Danièle nous salue en nous disant « le lapin, la girafe » et va trouver Mathieu en le taquinant et en l'appelant « le lapin ! ». Mathieu se plaint : il en a marre. Il nous explique que toute la semaine, elle n'a pas arrêté de l'appeler « le lapin », ce qui lui est insupportable.

Nous reprenons alors la règle de base du théâtre : « Lorsque le jeu est fini, il est fini. Il n'est pas question de rester un personnage en dehors de la scène ». Danièle comprend et s'excuse auprès de Mathieu. Par la suite nous aurons écho que ce simple rappel à l'ordre a permis à Danièle de respecter le cadre du jeu ; elle n'a plus appelé Mathieu « le lapin ».

Observons comment cette persistance des personnages se manifeste chez Danièle et Mathieu. Il est insupportable pour Mathieu de rester "le lapin" en dehors du jeu, comme s'il risquait de ne plus être reconnu pour lui-même. Quant à la persistance de Danièle à vouloir regarder Mathieu comme "le lapin", elle nous évoque un désir de plaire à Mathieu. En effet, ce dernier est connu comme étant le "séducteur" de la maison de retraite, mais d'ordinaire il ne s'intéresse pas à Danièle. Par l'improvisation, Danièle avait trouvé un moyen de réaliser un désir.

Garantir le respect de la règle de base du théâtre est primordial pour ramener les comédiens à la réalité. Qu'ils le souhaitent ou non, les comédiens ne deviennent pas leurs personnages. Ils se doivent de quitter leur rôle, une fois le jeu fini, pour se retrouver eux-mêmes. Pour que le groupe à médiation soit thérapeutique, il est nécessaire de « *distinguer la fonction imaginaire du moi, comme unité du sujet aliéné à lui-même.* »³¹². Le *Sujet* ne pourra se constituer que s'il abolit son image, son *alter ego* auquel le *Moi* s'est aliéné.

Nous voyons ici se dessiner l'indispensable introduction du Symbolique. Mais avant d'aller plus avant dans nos recherches, donnons un autre exemple du risque d'enfermement dans le registre Imaginaire en reprenant l'exemple d'A. Artaud.

○ *Un théâtre psychotique*

L'étude de la biographie d'A. Artaud révèle qu'il s'est donné corps et âme à l'expression de passions extrêmes. Selon lui, un jeu de qualité nécessite que le comédien s'identifie à son personnage à l'extrême : il ne s'agit pas de simuler mais d'être le personnage dans son corps tout entier. L'implication du corps doit s'exprimer sans retenue, avec une force telle que le public peut être mis à mal ; car il n'assiste plus à une fiction mais à l'expression même de la réalité. On

³¹² LACAN J, (1953), « Le symbolique, l'imaginaire et le réel », in *Des Noms-du-Père*, Paris, Seuil

peut par exemple penser à la conférence de 1933 où A. Artaud s'est montré tel un pestiféré vivant ses dernières convulsions, incarnant cette réalité dans toute son ignominie.

A. Artaud fascine et dérange à la fois car il personnifie et vit ses émotions non pas dans le jeu de scène mais dans le réel. Ainsi, ce jeu "vrai" est d'une force intense, jaillissante. Le spectateur peut soit l'accepter et être envahi, soit le rejeter en bloc - y compris en formulant les plus vives critiques - afin de s'en protéger. La vision d'A. Artaud est claire : « *Il importe avant tout d'admettre que comme la peste, le jeu théâtral soit un délire et qu'il soit communicatif.* »³¹³. Il rejette dès lors catégoriquement l'utilisation du théâtre pour faire passer un quelconque message sociétal. Selon lui, une quelconque distanciation rend le jeu pauvre et sans vie : « *Faire dominer à la scène le langage articulé ou l'expression par les mots sur l'expression objective des gestes et de tout ce qui atteint l'esprit par le moyen des sens dans l'espace, c'est tourner le dos aux nécessités physiques de la scène et s'insurger contre ses possibilités.* »³¹⁴. En d'autres termes, pour rester au cœur même de l'essence théâtrale, il faut selon A. Artaud refuser d'ouvrir la porte au symbolique.

A. Artaud défend un théâtre qui fonctionnerait sur le mode du délire, délire au sens clinique du terme, comme tentative de guérison. Il l'explique d'ailleurs lorsqu'il compare le théâtre à la peste en affirmant qu'il s'agit d'une crise dont on ressort soit mort soit guéri. Nous pouvons voir le corollaire entre l'état psychotique et l'état de jeu chez A. Artaud : ce qui est forclos du symbolique resurgit dans le réel. Le comédien, tel le psychotique, se trouve plongé dans un imaginaire qui n'a plus de sens, mais qu'il vit dans le réel de son corps. Le jeu devient délire, le comédien devient aliéné à son personnage.

Cet approfondissement de la vision de l'art dramatique d'A. Artaud nous permet d'entrevoir l'intrication entre Imaginaire, Symbolique et Réel. En effet, avec le cas d'A. Artaud, nous observons que le refus de l'introduction du Symbolique l'aliène à l'Imaginaire, ce qui le précipite dans le Réel.

Afin de pouvoir développer ce postulat avec plus de précisions, revenons sur la place du Symbolique au théâtre et plus particulièrement en improvisation dramatique.

³¹³ ARTAUD A. (1933), « Le théâtre et la peste », op. cit., p. 39

³¹⁴ ARTAUD A., (1935), « Le théâtre oriental, le théâtre occidental », in *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 109

3-1-2. L'improvisation dramatique comme fonction symbolique

Le deuxième principe fondamental de l'*improvisation dramatique* est d'ouvrir la réflexion à partir des sentiments. Nous l'avons souligné l'apport du *Théâtre Épique* est en ce sens particulièrement intéressant. L'objectif du théâtre de B. Brecht est de provoquer un changement dans la société en amenant le spectateur à réfléchir sur ce qu'il a ressenti. En interprétant son personnage, le comédien doit faire évoluer les pensées des spectateurs, notamment dans le domaine social et politique. Par extension, le comédien, en s'ouvrant lui-même à la réflexion sur les sentiments éprouvés par son personnage, opère un changement dans son être intérieur. Afin de rendre la réflexion possible, le maître mot est la *distanciation*.

Dans les groupes d'improvisation dramatique, le comédien est accompagné pour trouver la juste distance avec son personnage. Ainsi, il est en mesure de jouer avec ses émotions et de créer des décalages. Selon J. Lacan « *Si l'émotion peut être déplacée, inversée, inhibée, si elle est engagée dans une dialectique, c'est qu'elle est prise dans l'ordre symbolique* »³¹⁵. Le but est de faire entrer le patient dans la sphère Symbolique. L'ouverture à la symbolisation permet au sujet de s'affranchir de la dimension Imaginaire où il se trouvait initialement inscrit et où il risquerait de s'aliéner.

Dans l'ouverture à la symbolisation, la place du meneur de jeu est primordiale en ce qu'elle permet de garantir la présence du tiers introducteur d'une parole constituante. Nous présentons aussi comment la dénégation participe à l'indispensable distanciation. Enfin, nous illustrons avec le cas d'A. Artaud comment le refus du symbolique dans le théâtre peut aliéner le comédien.

- **La place du tiers**

L'importance de la place du tiers peut être illustrée en revenant à l'exemple des improvisations de Corentin et Félix.

Lors de certaines improvisations, il est arrivé que Corentin utilise la scène pour taper réellement son partenaire de jeu, ce qui n'est pas acceptable. Afin d'accompagner Corentin dans son travail d'élaboration, il a fallu rappeler les interdits structurants. Nous arrêtons

³¹⁵ LACAN J., *Les écrits techniques de Freud*, op. cit., p. 364.

alors le jeu en rappelant les règles à respecter. Il était interdit de jouer lorsque le comédien lui-même prenait la place du personnage.

Félix quant à lui s'enfermait dans un ultra conformisme à la demande. Il n'avait d'existence sur scène que dans ses personnages victimes et soumis. Le travail avec lui a été de l'accompagner dans une prise de conscience qu'il n'y a pas que deux positions : soit gentil et soumis, soit méchant et dominant.

Sans nos interventions, Corentin aurait risqué de laisser libre cours sans maîtrise à des pulsions agressives. Corentin aurait rapidement pu glisser dans une expression de violence qui surgit dans le Réel tel un symptôme, sans que la fonction Symbolique du jeu ne puisse opérer. En ce qui concerne Félix, il risquait de se perdre dans un collage à la victime sans distanciation. Notre présence et nos interventions ont permis à ces deux adolescents de garder le cap de l'improvisation, et de conserver ainsi la place de la fonction symbolique.

○ ***Retour au stade du miroir***

L'improvisation dramatique, par le travail d'identification qu'elle introduit, peut s'apparenter au *stade du miroir*. En tant que meneur de jeu, nous avons pour mission de créer l'espace et les conditions devant permettre que le *stade du miroir* advienne par le jeu. La présence indispensable d'un tiers, d'un *Autre*, en est la première condition. Le *Moi*, en tant qu'instance narcissique, dépend en effet d'autrui. La présence de l'*Autre* lors de la rencontre entre le *Moi* et l'*autre* est nécessaire pour reconnaître la tension entre le *Moi* et l'image du semblable.

Dans le cas de la présentation de l'*infans* devant un miroir, l'*Autre* est incarné par la fonction maternelle. La mère va à l'encontre de l'aliénation entre le *Moi* et l'*autre*, car elle porte le désir premier envers le *Sujet*. L'*infans* est donc pris dans le désir de la mère pour qu'il ne soit pas rien, pour qu'il existe. Il sortira de cette prise dans le désir de l'*Autre* plus tard.

Dans nos ateliers théâtre, le meneur de jeu est le reflet de l'*Autre*. Pour que le travail opère, il est indispensable qu'il soit présent lors de la rencontre entre le *Moi* et l'*autre*. Dans le jeu, l'*autre* reste l'image du semblable, non pas sous la forme d'une image spéculaire telle qu'on la voit dans un miroir, mais sous la forme du personnage incarné par le patient. La

présence du meneur de jeu en tant que reflet de la parole de l'*Autre* lui permet de ne pas s'aliéner à son personnage. Le meneur de jeu est présent comme *altérité symbolique*, telle la mère lors du stade du miroir chez l'*infans*³¹⁶.

Plus que sa présence, c'est la parole de l'*Autre* qui ouvre la voie au travail de constitution du *Sujet*. Les temps d'échanges post-improvisation offrent l'espace indispensable au thérapeute pour introduire le *Symbolique*.

○ *Retour à la parole de l'Autre*

Une des premières improvisations de Félix nous permet de reprendre l'importance des temps d'échanges post-improvisation en insistant sur leur valeur symbolique.

Ce jour-là, Félix joue un personnage méfiant. Il arrive sur scène en se cachant, puis bricole quelque chose. Il a un petit ricanement et commence à se sauver. Soudain il s'écroule au sol en criant « boum ! pffrrrrrrrrrrrrrr ! ». Le jeu se termine ainsi.

Le temps d'échange nous permet de comprendre la scène. Félix était un terroriste venu poser une bombe. Mais en partant, une autre bombe avait explosé et l'avait tué. « C'était un autre terroriste, un complice, qui était venu pour le doubler ! ».

Les explications de Félix nous éclairent sur son mode d'entrée dans le jeu. Nous lui faisons remarquer qu'il est venu en tant que méchant et qu'il finit son jeu en tant que victime.

Le temps d'échange nous a permis de lui faire prendre conscience, par une voie détournée, de sa problématique. En effet, Félix avait été orienté vers le CMPP pour des actes de violence. Or, lorsque nous l'avons rencontré, nous avons accueilli un jeune garçon empli de souffrance et subissant la violence. Nous l'avons accompagné pour lui permettre de dépasser l'amusement éprouvé dans le jeu et d'entrer au cœur de son drame intime.

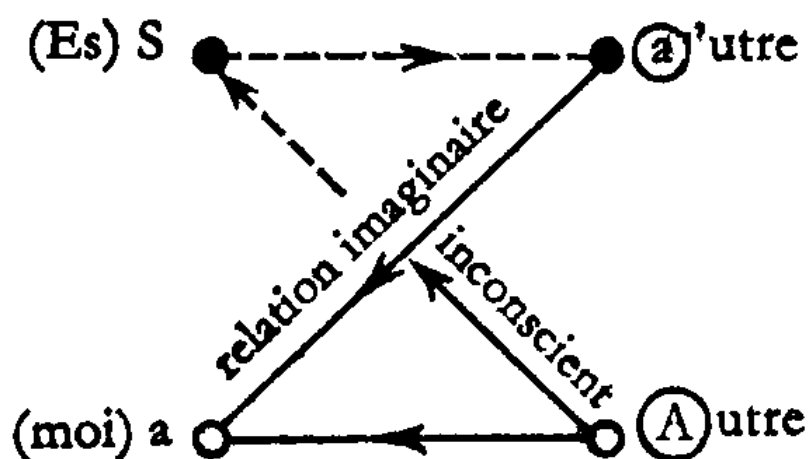
³¹⁶ LACAN J., (1953), « Le symbolique, l'imaginaire et le réel », in *Des Noms-du-Père*, Paris, Seuil, 2005, p. 9-65

Pour éviter l'aliénation imaginaire, il est indispensable que l'*Autre* introduise du Symbolique en créant une dynamique nouvelle dans le rapport du *Sujet* au *Moi* et à l'*alter ego*. Ce sont les temps d'élaboration à la fin des improvisations qui permettent au meneur de jeu d'introduire une parole constituante, parole qui ouvre la voie d'accès à la dimension Symbolique. Ils aident le comédien à trouver la distance juste avec son personnage pour que le jeu puisse avoir un effet sur sa dynamique psychique. La parole opère dans un « *après coup* ». E. Lecourt nomme ce phénomène l'*effet boomerang*. Face à ce que le thérapeute observe, il se crée chez lui un « *désemparement, à la suite duquel la reprise associative amène à une intervention, verbale ou non, significative.* »³¹⁷.

○ *Le schéma L*

La transposition du *stade du miroir* sur la scène du théâtre permet d'enrichir nos réflexions sur les mécanismes psychiques mis en jeu au théâtre. La présentation du *Schéma L*, élaboré par J. Lacan en 1954 permet de l'illustrer avec plus de précision.

Le schéma L³¹⁸



S est le sujet de la pulsion, sujet du ça, *Es*. C'est le sujet qui peut se faire entendre comme un signifiant, qui se constitue comme sujet.

³¹⁷ LECOURT E., (2002), « Le son passeur et l'effet boomerang », in *Les processus psychiques de la médiation*, Paris, Dunod, 2004, p. 214.

³¹⁸ LACAN J., (1954-55), *Le séminaire, livre II : Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1978, p. 334.

a' est le « petit autre », *l'autre*, l'alter ego.

a est le *Moi*.

A est le « grand Autre », *l'Autre*. C'est le lieu de l'inconscient, le lieu des signifiants.

Le moi s'identifie à *l'autre* sur l'axe imaginaire aa' . Or le sujet *S* croit être le *Moi*, ce qui dessine l'aliénation imaginaire : le rapport que le sujet entretient avec lui-même est médiatisé par cette ligne de fiction. Comme l'explique J. Lacan³¹⁹, le rapport de *S* à *a*, c'est à dire du sujet au *Moi*, est sous la dépendance de l'*alter ego*, *a'*, et inversement, le rapport entre *S* et *a'* dépend de *a*. Il y a donc nécessité d'une triangulation. Sans tiers, le *Sujet* n'existe pas puisqu'il est collé soit au *Moi* ($S=a$), soit à *l'autre* ($S=a'$). C'est l'introduction d'un tiers – *l'Autre* – qui permet l'existence du *Sujet*. Grâce à la présence de *A* la triangulation entre *S*, *a* et *a'* opère. Notons que pour signifier que ce qui circule de *l'Autre* vers le *Sujet* est inconscient, le vecteur qui va de *A* à *S* est discontinu après son intersection avec l'*axe imaginaire*³²⁰. Le *Sujet* adresse une parole à *l'Autre*, parole que celui-ci lui avait déjà émise sous une forme inversée. De plus, *A* intervient directement sur *a*, ce qui met en évidence le fait que le message de *l'Autre* au *Moi* échappe au *Sujet*.

Dans le cadre de nos ateliers théâtre, le comédien joue d'abord pour lui-même, pour se donner ensuite pleinement au regard des spectateurs (le meneur de jeu et les autres membres du groupe). Nous l'avons déjà évoqué, le risque est la fixation du comédien à l'axe imaginaire aa' . Il arrive parfois que le comédien ne se détache pas de son personnage. Pour éviter cette aliénation imaginaire, il est indispensable que *l'Autre* introduise du *Symbolique* en créant une dynamique nouvelle dans le rapport du *Sujet* au *Moi* et à l'*alter ego*. Le temps d'échange post-improvisation a ici une place essentielle. Mais il ne garantit pas à lui seul l'introduction de la fonction symbolique. Un cadre structurant pour les groupes à médiation et le rappel constant des règles fondamentales du théâtre sont indispensables.

La présence d'une dénégation perpétuelle sur la scène garantit en effet l'introduction du symbolique.

³¹⁹ LACAN J., (1954-55), Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse, op. cit., p. 285.

³²⁰ « ce qui se passe entre A et S a un caractère en soi conflictuel. Au mieux, le circuit se contrarie, se stoppe, se coupe, se hache soi-même ». LACAN J., (1954-55), Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse, op. cit., p. 372

- **La dénégation**

Sur la scène le comédien vient montrer une image de lui-même tout en nous disant « Ce n'est pas moi, c'est le personnage ! ». En d'autres termes il montre ce qui n'est pas, tout en nous laissant deviner ce qui est. Il s'agit bien là d'une Dénégation. Comme le soulignent, C. Pinel, J. Guillèn et D. Reniers, « *en jouant d'un écart du cacher/monttrer, cette vérité supposée cachée derrière le voile [...] échappe parce qu'elle est symbolique, parce qu'elle est inexistante dans la réalité ?* »³²¹. Or, c'est justement grâce au jeu d'improvisation que nous pouvons nous intéresser à cette vérité qui échappe et tenter de la réintroduire dans la chaîne signifiante. A. Didier-Weill précise très justement au sujet du comédien que : « *Le paradoxe auquel le conduit la règle du jeu qui lui est imposée est de découvrir qu'il est possible de faire surgir sur scène la dimension du vrai en jouant à être un autre.* »³²².

Afin de comprendre les mécanismes alors en jeu, illustrons à présent le déploiement de cette dénégation, et observons comment elle est constitutive pour le Sujet.

- **Être ou « ne pas être »**

Afin d'étudier la fonction de la dénégation en improvisation dramatique poursuivons avec l'observation de Yannick et Abib, et leur scène des prisonniers³²³.

Pour rappel, Abib joue le rôle d'Ibrahim, emprisonné pour avoir tué toute sa famille. Yannick joue le rôle de Jean-Luc qui est en prison suite à un cambriolage. Lors du temps d'échange, les jeunes précisent qu'en fait la famille d'Ibrahim n'est pas morte et qu'elle a monté cette histoire, avec la complicité de Jean-Luc, pour se débarrasser d'Ibrahim. Il est important de préciser que lors de cette séance Abib n'a cessé de préciser : « C'est pour de faux, c'est pour de faux ». Il est vrai qu'il a l'habitude de se rassurer à chaque jeu en énonçant cette phrase mais, cette fois-ci, il la répète de façon excessive.

³²¹ PINEL C., GUILLÈN J., RENIERS D., « Transparence et vérité : vers un culte de l'aveu ? », op. cit., p. 35

³²² DIDIER-WEILL A., *Les trois temps de la loi*, op. cit., p. 213

³²³ cf. 2-1-2

Nous pouvons observer dans cette improvisation un jeu des négations : « C'est... mais en fait non », « Ce n'est pas... mais finalement c'est... ». Les dénégations s'enchaînent et s'entremêlent, comme dans le psychisme parfois confus de ces deux jeunes présentant des troubles de la personnalité. Le jeu montre comment la dénégation est mise à mal dans leur psychisme. Nous pouvons supposer que les troubles psychotiques d'Abib et Yannick sont à l'origine de cet achoppement.

J. Lacan explique ce phénomène : « *Dans ce qui est inconscient, tout n'est pas seulement refoulé, c'est-à-dire méconnu par le sujet après avoir été verbalisé, mais qu'il faut admettre une Bejahung primordiale, une admission dans le sens du symbolique, qui elle-même peut faire défaut.* »³²⁴. Il faut entendre le terme de *Bejahung*, comme la négation se constituant « *sur fond d'une affirmation primaire plus radicale, dont elle est expulsée* »³²⁵. Chez le psychotique cette dénégation fait défaut. Il se produit alors une *Verwerfung*, la forclusion : « *Il peut se faire qu'un sujet refuse l'accession, à son monde symbolique, de quelque chose qu'il a pourtant expérimenté, et qui n'est rien d'autre en cette occasion que la menace de la castration.* »³²⁶. Or tout ce que le psychotique refuse dans le Symbolique, il va le voir ressurgir dans le Réel : « *Dans le rapport d'un sujet au symbole, il y a la possibilité d'une Verwerfung primitive, à savoir que quelque chose ne soit pas symbolisé, qui va se manifester dans le Réel.* »³²⁷.

Ceci se traduit chez Abib et Yannick par leurs accès hallucinatoires pouvant les conduire vers un enfermement sur eux-mêmes ou au contraire vers une expression de violence. J. Lacan l'explique ainsi : « *Lorsque [...] quelque chose apparaît dans le monde extérieur qui n'a pas été primitivement symbolisé, le sujet se trouve absolument démuné, incapable de faire réussir la Verneinung à l'égard de l'évènement. Ce qui se produit alors, a le caractère d'être absolument exclu du compromis symbolisant de la névrose, et se traduit dans un autre registre, par une véritable réaction en chaîne au niveau de l'imaginaire.* »³²⁸.

○ ***L'introduction d'une Verneinung par le jeu***

Grâce à l'improvisation, nous observons qu'Abib et Yannick arrivent à donner un sens au jeu des négations, qu'ils arrivent à formuler leurs dénégations en construisant une image

³²⁴ LACAN J., (1955-1956), *Le séminaire III : les Psychoses*, Paris, Seuil, 198, p 21

³²⁵ CLERO J.-P., *Le vocabulaire de Lacan*, Paris, Ellipses, 2002, p. 22

³²⁶ LACAN J., *les psychoses*, op. cit., p. 21

³²⁷ LACAN J., (1964), *Le séminaire, livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 94

³²⁸ LACAN J., (1964), *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 100

commune. Sur la scène et grâce au temps d'échange post-improvisation, il se produit une interférence entre la *Verneinung* et la *Verwerfung*. La dénégation primordiale est réintroduite, ce qui permet chez le sujet la réapparition de ce qui n'était pas intégré dans l'ordre purement intellectuel.

L'introduction de la négation rend possible le retour du refoulé sous sa forme niée. S. Freud précisait en 1925 qu'« *un contenu de représentation ou de pensée, refoulé, peut se frayer un passage jusqu'à la conscience qu'à condition de se laisser dénier.* »³²⁹. Grâce à la scène qui rend possible la négation, le sujet présentant des troubles psychotiques peut réintégrer la sphère symbolique, et pallier la forclusion qui le précipitait dans son réel hallucinatoire.

P. Attigui a également observé dans ses travaux la présence et l'impact sur ses patients de la dénégation au théâtre. Elle le définit ainsi : « *établir avec le psychotique un lien à l'image du Théâtre et des effets qu'il peut produire, ouvrir ainsi l'accès au champ symbolique, relève de la négation.* »³³⁰. En affirmant, dans le jeu dramatique, ce qui n'est pas, le comédien dévoile une forme de ce qui est, de qui il est. Ainsi, l'improvisation dramatique réintroduit une *Verneinung* primordiale à un équilibre psychique. De fait, nous reconnaissons que l'improvisation dramatique peut aider le comédien dans son processus de désaliénation. Tel que le définit J.-M. Vives « *Faire du théâtre, c'est chercher sous le regard de l'Autre soi-même devenu fiction.* »³³¹.

- **Le théâtre d'Artaud et le refus du Symbolique**

Dans une perspective de soin, nous soulignons la nécessité de s'inspirer des recommandations d'A. Artaud qui prône l'intériorisation du personnage. Toutefois, A. Artaud est l'exemple même de l'échec du théâtre comme thérapeutique, sa folie n'ayant fait que s'exacerber après son passage auprès de C. Dullin. Nous supposons que c'est son refus du symbolique qui n'a pas permis à A. Artaud de retrouver un certain équilibre psychique via le théâtre. Nous irons même plus loin en disant que la pratique d'un théâtre dont la valeur symbolique a été occultée a précipité A. Artaud dans l'expression de sa folie.

³²⁹ FREUD S., (1925), « La Dénégation (Die Verneinung) », in *Résultats, idées, problèmes*, Tome II, Paris, Puf, 1975, p. 135-139

³³⁰ ATTIGUI P., *De l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, Denoël, Paris, 1993, p. 107

³³¹ VIVES J.-M., *L'adolescent « désarrimé de la loi » au risque de la création théâtrale*, Filigrane, vol. 14, n°1, 2005, p. 136

○ *Le manque du symbolique*

Le risque du théâtre tel que le conçoit A. Artaud est que le comédien se sacrifie au profit de son personnage, qu'il se donne totalement au spectateur en entrant dans un processus de dépersonnalisation. Par ce voyage au plus profond de soi, l'acteur peut en effet tellement "coller" au personnage qu'il en perde la distanciation nécessaire afin d'éviter la confusion entre le comédien et le personnage. C'est à ce point précis que l'introduction du symbolique est indispensable si l'on souhaite rester dans une démarche thérapeutique. Or c'est exactement ce que refuse A. Artaud.

Le théâtre incandescent est le théâtre qui ouvre la voie au jeu des identifications. La valeur thérapeutique de l'art dramatique passe par un remaniement des identifications dans l'espace de la scène. Cependant, pour que le comédien ne s'aliène pas à son personnage, il est nécessaire de maintenir une distance suffisante, ce qui n'empêche en rien le jeu sincère. Au théâtre, cette distance existe de fait si le comédien reste dans une sphère de jeu, et non de réalité. Là, se situe la différence avec A. Artaud qui prône de vivre le théâtre, de vivre les émotions et non pas de les jouer. En barrant l'accès au Symbolique, A. Artaud reste aliéné à un Imaginaire qui se vit dans le Réel. Le théâtre d'A. Artaud est de ce fait un théâtre aliéné à l'Imaginaire, pris dans un nouage impossible entre le Réel, l'imaginaire et le Symbolique.

○ *A. Artaud et sa psychose*

Tentons de comprendre pourquoi A. Artaud a barré l'accès au Symbolique dans son art dramatique au travers de ce que nous savons de son histoire. D'abord, arrêtons-nous sur la pathologie d'A. Artaud. Que ce soit son entourage, les médecins qui l'ont soigné, les autorités de l'époque, tous s'accordent à dire qu'A. Artaud souffrait de troubles psychiatriques. Le diagnostic de psychose « *ne fait plus aucun doute chez Artaud à partir de 1936* »³³². En reprenant simplement les données de la nosologie psychiatrique française, nous retrouvons dans l'histoire d'Artaud les "symptômes classiques". L'entrée dans la psychose, qu'elle soit insidieuse ou aiguë, se caractérise souvent par un repli, un rejet des parents, un décrochage scolaire, du mysticisme, etc. Puis, une fois la pathologie installée, les symptômes se cristallisent sur des troubles de l'identité, une perte de contact avec la réalité (qu'elle soit temporaire et

³³² GASSIOT A., OLIE J.-P., « Antonin Artaud : génie et psychose », in *Les cahiers de Prisme*, Rueil-Malmaison, Sandoz, 1995, n°9, p. 10

transitoire ou plus chronique), des accès hallucinatoires, etc. Ce que nous pouvons observer chez A. Artaud, c'est sa capacité à rester "inséré" dans la société malgré sa marginalité.

Certes, le monde littéraire et artistique est plus ouvert aux personnalités "hors normes" que la société dans son ensemble, mais il semblerait que ce ne soit pas l'unique raison des liens sociaux qu'a pu créer A. Artaud. Sa biographie donne des éléments qui laissent à penser qu'il n'est pas fixé à un type de délire précis qui permettrait de le classer facilement dans telle ou telle catégorie de psychose. La question de l'état-limite nous a interpellé. Mais à l'instar de H. Richard, nous restons vigilants quant à l'utilisation des théories sur les états-limites de façon défensive par les thérapeutes, même si nous reconnaissons l'intérêt de prendre en compte une structure de personnalité spécifique aux états-limites³³³.

Face à ce questionnement, et pour mieux comprendre les processus psychiques qui entravent l'accès au symbolique chez A. Artaud, tentons de poser un diagnostic plus précis sur sa pathologie psychotique. Différentes thèses se croisent sans réellement se contredire. Celle de R. de Portzamparc retient particulièrement notre attention. Mettant en relief la dynamique de la folie d'A. Artaud, elle nous paraît la plus juste : A. Artaud ne serait pas fixé dans un type unique de délire, c'est d'ailleurs ce qui le maintiendrait dans une dynamique créative. À la fois paranoïaque et schizophrène, A. Artaud ne serait ni l'un ni l'autre, mais oscillerait entre les deux, pris dans un processus de paraphrénisation. Chez A. Artaud, le délire serait comme lui-même, incapable de se poser mais sans cesse en mouvement. Il serait pris dans un mouvement de vie et de mort, allant de l'un à l'autre. Le délire d'A. Artaud serait d'abord paranoïaque, puis de forme paranoïde avec un versant schizophrénique, pour enfin s'orienter vers la paraphrénisation « *qui va lui permettre d'échapper tant à la paranoïa qu'à la schizophrénie* »³³⁴.

○ *L'impossible introduction du Nom-du-Père*

Cette description du mode d'entrée dans le délire d'A. Artaud illustre qu'il est pris dans une dynamique de vie et de mort, oscillant inlassablement entre les deux. Le choix de l'identification qu'a fait A. Artaud lui permet ce va et vient entre les pulsions vives et les pulsions mortifères. Chez A. Artaud, il y a échec de l'identification au père. Antonin, qui

³³³ RICHAR, H., « Les états limites. 1 - Entre toi et moi. Revue de littérature psychanalytique sur le concept d'état limite. ». in *Revue québécoise de psychologie*, Trois Rivières, UQTR, vol 10, n°1, p. 55 -67.

³³⁴ De PORTZAMPARC, R., *La folie d'Artaud*. Paris, L'Harmattan, 2011, p. 163

rappelons-le se renomme ainsi en place et lieu d'Antoine et refuse par là-même le prénom de son père, est dans un processus identificatoire aux enfants disparus³³⁵. Dans un rejet haineux du père, il s'identifie aux morts et non à une force vive. Il écrit dans ses lettres du Mexique : « *J'ai vécu jusqu'à vingt-sept ans avec la haine obscure du père, de mon père particulier. Jusqu'au jour où je l'ai vu trépasser. Alors cette rigueur inhumaine, dont je l'accusais de m'opprimer a cédé. Un autre être est sorti de ce corps. Et pour la première fois de la vie ce père m'a tendu les bras.* »³³⁶.

Ce rejet de l'image du père associée à l'identification aux enfants disparus, entraîne un échec systématique des tentatives d'identification au père symbolique. Notons que les deux fois où il rencontre un échec cuisant, un échec qui vient anéantir l'ouverture à l'existence en tant que sujet, A. Artaud part à l'étranger dans la recherche mystique d'une identification symbolique.

D'abord, suite à l'échec de son œuvre *les Cenci*³³⁷, il tente un voyage initiatique au Mexique. Mais plutôt que de l'ouvrir au Symbolique, il revient encore "plus fou" qu'il n'est parti. Lorsqu'il se rend auprès de la tribu des *Tarahumaras*, il assiste au rite du *Peyotl*, semble-t-il dans une tentative de guérison. Il tente ainsi de s'inscrire dans la sphère symbolique. Mais comme le souligne de R. de Portzamparc : « *cette inscription ne peut pas se faire de l'extérieur, son manque de filiation étant d'ordre structural, c'est une tentative qui ne peut être qu'artificielle et illusoire. Cette initiation a pour effet de favoriser un déchaînement de symboles ésotériques, comme s'il était près du but (l'accès à un registre symbolique) et que cela provoquait un appel à une symbolique délirante.* »³³⁸.

De même, après sa tentative de mariage avortée avec Cécile Schramme, il part en Irlande dans un délire prophétique et rentre "fou furieux". Ce projet de mariage semble s'inscrire dans la même logique de tentative de guérison que le voyage au Mexique. Pour A. Artaud, selon N. BousseYROUX, la passion amoureuse qu'il a pour Cécile Schramme convoque le signifiant qui manque à l'appel, le Nom-du-Père : « *Il déclare alors attendre de ce mariage, qui par ailleurs doit préserver Cécile de toute atteinte à sa virginité, qu'il ait pour lui-même la fonction d'un baptême, d'une nomination, car, dit-il, il n'a pas encore de nom à lui.* »³³⁹. Mais cette attente ne se réalise pas. Comme nous l'avons vu, le projet de mariage est brusquement annulé. Dans

³³⁵ Ibid. p. 165

³³⁶ ARTAUD A., *Œuvres complètes*, tome VIII, Paris, Galimard, 1980, p.146

³³⁷ ARTAUD A., (1935), *Les Cenci*, op. cit., 180 p.

³³⁸ De PORTZAMPARC, R., *La folie d'Artaud*. Paris, op. cit., p. 29-30

³³⁹ BOUSSEYROUX N., « La passion d'Antonin Artaud. », in *L'en-je lacanien*, 2006, n°7, p.129

les jours qui suivent, il décide que son nom doit disparaître. Il refuse de signer *Le Voyage au Pays des Tarahumaras*³⁴⁰ et publie *Les Nouvelles Révélations de l'Être*³⁴¹ en signant : « *Le Révélé* ». Il embarque ensuite pour l'Irlande dans un délire prophétique. C'est la période où il se fait appeler *Arlanopoulos*. Lors de ce voyage, le délire ne fait que s'exacerber et il en découle logiquement la fin que l'on connaît : l'internement devient inévitable.

A. Artaud, dans son refus d'ouvrir la porte au symbolique, s'enferme dans un théâtre délirant qui le plonge dans le délire. En refusant, la dimension Symbolique du théâtre, A. Artaud s'aliène à l'imaginaire, ce qui le plonge dans un théâtre fixé dans le réel. Son exemple illustre parfaitement l'indispensable distanciation au théâtre si l'on veut ne pas basculer dans la folie ; distanciation, qui nous l'avons vu passe par l'introduction du tiers et par la force de la dénégation.

³⁴⁰ ARTAUD A., (1936), *Les Tarahumaras*, Paris, Gallimard, 1987, 192p.

³⁴¹ ARTAUD A., *Les nouvelles révélations de l'Être*, Paris, Noël, 1937, 32p.

3-1-3. L'improvisation dramatique, au cœur du Réel

Nous avons présenté deux fondements essentiels de l'improvisation dramatique : l'intériorisation et la distanciation. Le troisième principe fondamental de l'improvisation dramatique réside dans l'extériorisation. Nous faisons ici référence au théâtre aristotélicien. La force du théâtre d'Aristote réside dans sa valeur cathartique. Le spectateur vit pour un moment – le moment du jeu – des passions extrêmes, ce qui le préserve de transporter dans la vie réelle ce qui se donne en spectacle. Il en est de même pour le comédien. Sur scène, en jouant dans le champ des passions extrêmes, il peut s'en libérer.

À plusieurs reprises, nous avons montré comment l'improvisation vient faire émerger à la conscience ce qui était inconscient, autrement dit vient révéler ce qui était voilé. En effet, comme nous le rappelle D. Reniers « *il n'y a de relation au réel que voilé* »³⁴². Dans un autre texte, il précise : « *Par son art de l'esquive, et son jeu de cacher pour évoquer, susciter et dérober, le voile annonce sans exhiber, sans afficher, sans réclamer... n'étant pas dupe de la persistance d'une échappée* »³⁴³. L'inconscient se dévoile sur la scène lors des improvisations dramatiques. Il laisse notamment échapper les pulsions sous les formes les plus différentes qu'elles soient. Il peut s'agir de contenu langagier détourné par le travail de la censure psychique et le jeu des dénégations ou bien d'une parole non verbale, celle du corps, certainement la plus libre selon nos observations. C'est pourquoi le travail sur le corps est très souvent le point de départ des improvisations.

Présentons ici l'importance de l'extériorisation au théâtre. D'abord, illustrons comment les pulsions surgissent sur la scène, pour ensuite définir ce que nous nommons la jouissance de la monstration. Enfin, nous revenons sur le cas d'A. Artaud en précisant son rapport au Réel.

- **Le surgissement des pulsions**

Ainsi, le principe des ateliers théâtre est d'accompagner le comédien à exprimer ses pulsions pour s'en libérer. Le maître mot que nous retenons pour désigner ce phénomène est l'*extériorisation*. L'extériorisation dans le jeu comme pour se libérer des pensées et envies envahissantes. Mais il arrive parfois que l'extériorisation de la pulsion ne soit plus contrôlée.

³⁴² RENIERS D., et al., « Effet d'énoncé Apocalypse et révélation », op. cit., p. 231

³⁴³ PINEL C., GUILLÈN J., RENIERS D., « Transparence et vérité : vers un culte de l'aveu ? », op. cit., p 36

Pris dans un jeu parfois trop intense, le comédien perd alors toute distanciation avec le personnage et la pulsion surgit sur la scène. Elle n'est plus alors extériorisée, mais expulsée.

É. Allouch insiste sur la valeur d'"expulsé" du réel. Dans son texte sur le réel dans les états autistiques³⁴⁴, elle apporte une précision très pertinente sur la valeur de l'expulsé, en soulignant la différence entre l'*Ausstossung* et la *Verwerfung*. Nous n'y reviendrons pas en détail ici, car nous nous intéressons dans notre recherche au phénomène psychotique plus qu'au phénomène autistique. Toutefois, nous retenons de ses recherches la corrélation entre le réel et l'expulsion. Elle précise : « *Ainsi, le réel issu de l'expulsion (Ausstossung) concomitante à la Behajung constitue un extérieur radical au sujet, le premier "dehors" en quelques sortes. La réalité extérieure issue du rapport au monde du sujet, elle, au contraire, se construit "dans le sujet" à partir de la reproduction imaginaire* »³⁴⁵.

Sur la scène du théâtre, même le jeu s'inscrit dans la réalité. On fait *comme si*, on fait semblant, mais toujours dans la réalité de la scène et le respect des règles de jeu. Mais parfois, en improvisation dramatique, le jeu échappe et laisse surgir les pulsions, tel le symptôme dans le réel. Afin de comprendre comment l'improvisation dramatique est au cœur du Réel, étudions ici comment le comédien laisse surgir ses pulsions sur la scène théâtrale.

Malgré le cadre strict des ateliers théâtre, il arrive que les comédiens, pris dans le jeu, en oublient le respect des règles de base. Ce fut par exemple le cas de Corentin, accueilli au CMPP.

Nous commençons la séance comme d'habitude : relaxation et échauffement. Ensuite, pour aider les deux adolescents à trouver leurs personnages, nous leur demandons de mettre tout leur corps en mouvement sur une musique puis de s'arrêter net en gardant la position lorsque la musique sera coupée. Nous leur demandons alors à quoi leur position les fait penser.

Corentin s'est arrêté courbé en avant, le bras gauche derrière le dos et le bras droit tendu devant lui. Sa position lui fait penser à un "vieux papy" s'appuyant sur sa canne.

³⁴⁴ ALLOUCH É., « Le réel dans les états autistiques », in *Réel et réalité, questions psychanalytiques et perspectives*, Paris, Desclée de Brouwer, 2009, p. 157-175.

³⁴⁵ Ibid., p. 158

Félix quant à lui s'est arrêté les mains dans les poches, le buste légèrement en arrière. Sa position lui fait penser à un ado un peu "racaille".

Nous proposons un premier passage en individuel.

Corentin commence. Il entre sur scène avec une démarche de vieillard avec une canne et s'arrête, essoufflé, au centre de la scène. Il regarde le public et commence à râler : « Oh ! J'en ai marre des p'tits jeunes. Ils ont encore saccagé mon jardin. Ils ont renversé les jardinières et cassé mes géraniums ! Ils perdent rien pour attendre !! ». Il sort ensuite en courant en brandissant sa canne en l'air, sans oublier pour autant sa démarche de vieillard.

Félix se lance ensuite. Il entre avec les mains dans les poches et en traînant les pieds, le buste incliné en arrière. Il s'arrête côté cour en avant de scène. Il allume une cigarette fictive et fume tranquillement. « Trop bien la clope. J'espère que mes parents ne vont pas me voir cette fois-ci. Ah, là, là ! Quand je repense à hier soir. Les copains ont saccagé le jardin du vieux. C'est pas correct ! Moi j'avais dit de pas y toucher ! ». Il jette et écrase son mégot et sort de scène.

Lors du temps d'échange, Félix nous dit qu'il trouvait intéressant de présenter son personnage dans la continuité de l'histoire de Corentin. Il nous explique que son personnage a beau avoir une dégaine de mauvais gars, en vrai il est gentil. Corentin quant à lui nous dit qu'il trouve très drôle de jouer un petit vieux. Il précise : « ça fait mal au dos d'être vieux ! ».

Nous leur proposons ensuite le jeu à deux. Étant donné le choix de personnage fait par Félix, il n'y a pas besoin de temps de préparation. Nous leur donnons juste comme consigne de jeu : « la rencontre, entre le vieillard et le jeune ».

Félix rentre le premier. En gardant sa démarche, il va s'installer côté jardin et allume une cigarette. Corentin entre à son tour sur scène. Il s'arrête et crie dans la direction de Félix : « Ah t'es là ! Tu vas voir

ce que tu vas prendre ! ». Il commence à le frapper avec sa canne. « Tiens c'est pour mes jardinières ! Et ça c'est pour mes géraniums ! Tiens ! Tiens ! ». Le personnage de Félix s'écroule par terre et se défend : « Ce n'est pas moi, c'est les copains... ». Le petit vieux répond qu'il « s'en fiche ». Corentin commence alors à taper Félix en vrai.

Nous interrompons aussitôt le jeu. Nous nous assurons que Félix n'a pas eu mal, et nous rappelons la règle fondamentale du théâtre : *faire comme si*. Il est interdit de taper en vrai ! Corentin s'excuse. Il nous dit qu'il ne voulait pas faire mal à Félix, qu'il s'est laissé emporter par son personnage. Nous rappelons qu'il est important de faire attention et de ne pas oublier que, sur la scène, on est un personnage, qu'il s'agit d'un jeu, mais que ce n'est pas une raison pour se permettre de faire en vrai ce qui est interdit dans la réalité.

Félix ne semble pas échaudé par ce dérapage de jeu, et la séance se clôture dans la bonne entente des deux adolescents.

L'analyse du jeu de Corentin est particulièrement intéressante. Il est clair que les pulsions agressives de Corentin se sont exprimées grâce au jeu. Lui, qui vit les brimades des autres au quotidien, utilise le jeu pour se montrer comme étant le dominant grâce à son personnage. Félix, jouant le jeu de Corentin, lui donne toutes les cartes pour se faire battre au sens propre comme au sens figuré. Les pulsions de rejet de Corentin envers Félix se sont alors exprimées dans un jaillissement incontrôlé, dans une jouissance de la méchanceté de son personnage. Le jeu a ainsi dérapé dans la réalité. Il n'est plus alors possible de parler d'expression des pulsions dans un effet purificateur, puisque l'effet purificateur tient justement du fait que les pulsions ne se jouent pas dans la réalité. Pour le dire autrement, lorsque le jeu n'est plus lié à l'imaginaire ni au symbolique, lorsqu'il n'y a plus de distance, surgit le réel qui précipite alors le jeu dans la réalité.

Comme le souligne J. Lacan, le réel « *est là identique à son existence, bruit où l'on peut tout entendre, prêt à submerger de ses éclats ce que le "principe de plaisir" y construit sous le*

nom de monde extérieur »³⁴⁶. À ces propos, É. Allouch précise que « *ce monde extérieur est construit "dans le réel", sous le régime du principe de réalité, c'est pourquoi le réel est sans cesse prêt à le submerger.* »³⁴⁷. En 1975-76, J. Lacan fait la distinction entre le *vrai* et le *réel*. Pour S. Freud le *vrai* est du registre du plaisir alors que ce n'est pas le cas du *réel*. C'est en ce point que J. Lacan va au-delà de la pensée de S. Freud en précisant que « *la jouissance c'est du Réel* »³⁴⁸.

Sur scène le comédien se trouve dans la fiction. Il ne touche donc pas au *vrai* mais peut se trouver pris dans le *réel*. J. Lacan l'énonce à propos de l'écriture avec J. Joyce : « *Quand on écrit, on peut bien toucher au Réel, mais non pas au vrai.* »³⁴⁹. L'improvisation dramatique cherche à se rapprocher du vrai, de la vraisemblance, mais elle est, et doit rester, toujours une fiction. Tout comme l'écriture, elle est du registre du *réel* et non du *vrai*. Toutefois, cette improvisation de Corentin montre comment le *réel* peut devenir envahissant et se confondre alors avec la réalité.

En improvisation dramatique, il s'agit pour le comédien de pouvoir exprimer et évacuer ses pulsions, sans y succomber. C'est le rôle du meneur de jeu que d'accompagner le comédien de l'extériorisation vers la purgation. En d'autres termes, le meneur de jeu doit s'assurer de préserver l'improvisation dramatique au cœur du réel, tout en offrant un cadre rassurant pour que le patient ne se perde pas dans un réel trop présent. C'est pourquoi nous relierons l'instance du réel à l'extériorisation, et non pas à celui d'expulsion. Par cette différence de termes, nous venons souligner la notion de soin dans nos ateliers théâtre. Il s'agit d'accompagner le comédien à s'approcher du réel, à tenter de l'"apprivoiser", et non pas de l'y perdre comme a pu s'y perdre A. Artaud.

Résultant directement du jeu avec les pulsions, le phénomène de la "jouissance de la monstration" illustre à quel point l'improvisation a à voir avec le réel.

- **La jouissance de la monstration**

Le jeu théâtral implique que le comédien se mette en acte lui-même afin d'incarner le personnage. Si le travail d'identification au personnage est quelque peu négligé, ce qui peut être

³⁴⁶ LACAN J., (1954) « Introduction au commentaire de Jean Hyppolite sur la Verneinung de Freud. », in *Écrits*, op. cit., p. 383

³⁴⁷ ALLOUCH É., « Le réel dans les états autistiques », op. cit., p. 158

³⁴⁸ LACAN J., *Le sinthome*, op. cit., p. 78

³⁴⁹ Ibid. p. 80

le cas surtout lorsque les séances sont courtes et principalement axées sur le moment de jeu, le risque est alors de basculer vers un *sur-jeu*. Le comédien n'est alors plus authentique dans son interprétation. Il peut ainsi tomber dans des stéréotypes sociaux voire une parodie. Le personnage et le jeu se perdent au profit d'effets dramatiques accentués. À l'extrême, le comédien n'incarne plus un personnage mais se met lui-même en scène, recherchant à accaparer l'attention du public sur lui.

En improvisation dramatique, si le meneur de jeu n'est pas vigilant, le patient peut alors glisser vers un exhibitionnisme pulsionnel, une sorte de jouissance de se montrer soi-même et non pas son personnage.

Observons ce phénomène chez Bruno, usager du SAS.

Il est souvent difficile pour Bruno de choisir ses personnages. Il n'arrive pas à lâcher prise ni à laisser parler son imaginaire, mais réfléchit toujours à ce qui pourrait plaire. Ainsi, il choisit souvent des personnages ayant de hautes fonctions, se présentant comme beaux et élégants. Cependant, il ne les interprète aucunement. Il montre un Bruno qui serait l'homme idéal (selon ses propres critères) et non pas un personnage.

Lors d'une séance, Bruno était tellement soucieux de montrer "comment il sait bien faire" qu'il nous était impossible de voir son personnage. Son partenaire de jeu lui lance même : « Arrête de te regarder jouer ! Joue ! ». Bruno fut quelque peu ébranlé par cette réflexion, mais ne dit rien. Il se concentra et son personnage commença à se dessiner.

À la fin de la séance de la semaine suivante, Bruno est venu nous voir et nous a dit : « Il (son partenaire de jeu) ne m'a pas disputé aujourd'hui. Il a même dit que c'était bien. Il voulait se rattraper pour la semaine dernière ! Vous voyez, je sais aussi écouter les encouragements ! ». Cette réflexion témoigne du besoin de réassurance de Bruno. Lui qui se présente sur scène dans une sorte de jouissance exhibitionniste, est sensible aux réflexions, qu'elles le remettent en cause ou au contraire l'encouragent. Le travail avec Bruno est de l'accompagner à trouver le moyen de s'exprimer de façon authentique.

Au départ, Bruno utilisait l'improvisation dramatique pour montrer aux membres du groupe et aux thérapeutes à quel point il savait bien jouer tel ou tel sentiment. En les montrant,

il ne les interprétait pas, il ne les jouait pas. C'est ce que nous avons réussi à lui faire comprendre grâce au temps d'échange et au travail sur les techniques de jeu. Par son envie de plaire, Bruno était tombé dans les travers du théâtre dramatique.

En effet, le théâtre d'Aristote est un théâtre de l'exagération. Le comédien qui se situe dans le *sur-jeu* se met en acte lui-même dans une sorte de "monstration jaillissante". Il s'exhibe, montre son corps et ne le met plus au service du jeu. Ainsi, l'acte de jeu jaillit tel le symptôme dans le corps. J. Lacan souligne que « *le symptôme se produit dans le champ du Réel* »³⁵⁰. Sur scène, quand le patient se laisse submerger par une "jouissance dans la monstration", il n'a plus la protection du personnage. Il se met en acte lui-même et ne joue plus un rôle. Ainsi, nous voyons comment un comédien, lorsqu'il ne s'engage pas dans un travail d'interprétation dans un jeu d'identification, reste fixé dans le réel.

L'exemple d'A. Artaud montre à l'inverse comment le comédien peut être aliéné à l'imaginaire au point de s'enfermer dans le réel.

- **Artaud : Le comédien *e(s)t* le personnage**

Comme le théâtre aristotélien, le théâtre d'A. Artaud peut tomber dans le réel, mais pour des raisons contraires. Aristote vante les vertus d'un théâtre qui, en exagérant les émotions, purifierait le spectateur. Cependant, un tel théâtre, s'il est poussé à l'extrême, risque de passer à côté de l'interprétation du comédien. A. Artaud quant à lui choisit de pousser l'interprétation à l'extrême, quitte à se sacrifier au profit de son personnage. Il se donne totalement au spectateur, il devient le personnage. Pour A. Artaud, le seul vrai théâtre réside dans le refus de la distanciation. C'est en particulier lors de son voyage au Mexique qu'il prendra un tournant radical dans sa conception du théâtre. Selon C. Allier, « *Désormais, c'est lui-même qu'il montrera sans interposition d'acteur. Le Mexique inaugure le temps où Artaud, désormais seul en scène, sur la scène du réel, n'est plus maître du scénario.* »³⁵¹.

Ainsi A. Artaud prône un théâtre qui surgit dans le réel tel un symptôme. Selon lui, le comédien doit être possédé par le personnage : « *Je suis comme un personnage de théâtre qui aurait le pouvoir de se considérer lui-même et d'être tantôt abstraction pure et simple création de l'esprit, et tantôt inventeur et animateur de cette créature d'esprit.* »³⁵².

³⁵⁰ LACAN J., (1974-1975), *Le séminaire, livre XXII : RSI*, Paris, AFI, 2002, p. 26

³⁵¹ ALLIER C., « Avatars du nom propre dans la trajectoire d'Antonin Artaud », op. cit., p.21

³⁵² ARTAUD A., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (1976), vol 1 n°2, p.12

Dans le théâtre tel qu'A. Artaud le conçoit et le développe, notamment dans le *Théâtre et son double*³⁵³, il s'agit de manifester ce qu'il y a d'irrévéle dans l'esprit en se débarrassant de toute simulation et, à la limite, de produire un acte réel pour ramener l'esprit à la source des conflits. La fonction première d'un tel théâtre est la communication vivante, en passant par l'utilisation de chocs, l'irruption d'une menace directe et un ébranlement émotif. Le spectateur se trouve "enveloppé" par le jeu intense de l'acteur, par un aspect cérémonial de la représentation et par l'importance du mouvement, du rythme, du souffle et des proférations. C'est cette convention théâtrale qu'A. Artaud illustre à l'extrême lorsque, lors d'une conférence en 1933, il incarne un pestiféré vivant ses dernières convulsions devant une assistance atterrée³⁵⁴.

Grâce à ces différents exemples, nous comprenons qu'en improvisation dramatique le Réel est toujours présent de manière sous-jacente, mais prêt à surgir dès lors qu'il y aurait manque du Symbolique, aliénation à l'Imaginaire, ou jouissance dans le Réel lui-même. Son omniprésence dans le jeu théâtral peut s'expliquer par son implication inéluctable dans le processus de répétition. En effet, pour J. Lacan, le réel a une fonction dans la répétition : « *Ce qui se répète, en effet, est toujours quelque chose qui se produit – l'expression nous dit assez son rapport à la tuché - comme au hasard* »³⁵⁵. Il traduit *tuché*, terme emprunté à Aristote, par "la rencontre du réel" : « *Le réel est au-delà de l'automaton, du retour, de la revenue, de l'instance des signes à quoi nous voyons commandés par le principe de plaisir. Le Réel est cela qui gît toujours derrière l'automaton* »³⁵⁶.

Dans ce chapitre, nous avons exposé comment l'improvisation dramatique, activité au cœur du Réel, convoque l'Imaginaire, et ainsi ouvre la voie au Symbolique. Le choix d'étudier

³⁵³ ARTAUD A., *Le théâtre et son double*, op. cit.

³⁵⁴ NIN A., *Journal*, Paris, Stock, 1969 p. 208-209

³⁵⁵ LACAN J., (1964), *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 65

³⁵⁶ Ibid. p. 64

ces trois instances de façon séparée fut volontaire. D'abord parce qu'il reflète le cheminement de notre pensée. Ensuite parce qu'il annonce les prémices de notre étude sur la fonction de suppléance de l'improvisation dramatique, qui est développée par la suite.

Pourtant, le lecteur aura remarqué la difficulté dans notre étude de maintenir une séparation nette de ces trois instances. En effet, ces trois instances sont à prendre comme une trilogie, des instances qui sont liées les unes avec les autres. Comme le souligne L. Ottavi, « *Cette trilogie – le Réel, le Symbolique, et l'Imaginaire – et ses modes de nouage et de dénouage affectent le sujet. Le sujet lui-même, le sujet comme effet du symbolique, n'est articulé ou raccordé à la vie, n'est vivant en somme, qu'en ce qu'il a toujours déjà cédé sa propre "livre de chair" »*³⁵⁷. En écho aux derniers mots de cette citation, relevons, juste pour le plaisir de la poésie, l'allusion théâtrale à "la livre de chair" de W. Shakespeare³⁵⁸.

Au travers des cas cliniques présentés ainsi qu'avec l'étude du cas d'A. Artaud, nous constatons qu'au théâtre ces trois instances sont intimement liées. C'est ainsi que lorsqu'une instance échappe, les deux autres se retrouvent libérées, comme pour l'exemple d'A. Artaud. Son théâtre, basé sur l'Imaginaire, se retrouve précipité dans le Réel du fait du manque du Symbolique.

Ce constat nous pousse à poser l'hypothèse de l'existence d'un nœud borroméen de l'improvisation dramatique.

³⁵⁷ OTTAVI L., et al., « Le sujet de l'agonie », in *Psychologie Clinique*, 2013/1, n° 35, p.167

³⁵⁸ SHAKESPEARE W., (1598), *Le marchand de Venise*, Paris, Flammarion, 1999, 286 p.

Sans le développer ici, car cela nous éloignerait de notre objet de recherche, notons juste les échos que cette référence nous inspire :

Dans le marchand de Venise, Antonio signe un contrat avec Shylok. Ce contrat stipule qu'Antonio consent à ce que Shylok lui prélève une livre de chair s'il n'honorait pas ses créances. Comme ce fut le cas, Shylok s'apprête à prélever son dû lorsque Portia lui fait remarquer qu'il ne le peut pas car le contrat spécifie "*une livre de chair, ni plus ni moins*". Si une goutte de sang venait, il serait à son tour à blâmer. Ainsi se dessine l'articulation indéfectible du nœud borroméen du contrat. Il ne tient que dans le nouage entre le Réel, l'Imaginaire et le Symbolique. Si l'un prend le dessus au profit de l'autre, le nœud ne tient plus.

Chapitre 2

Le nouage borroméen de l'improvisation dramatique

L'exemple d'A. Artaud vient clairement poser la question de l'existence d'un nœud borroméen de l'improvisation dramatique, s'il l'on souhaite préserver sa qualité thérapeutique. En effet, en barrant l'accès au Symbolique, A. Artaud reste aliéné à un imaginaire qui se vit dans le Réel. Nous sommes alors dans le registre de la psychopathologie. La triade RSI, Réel-Imaginaire-Symbolique, ne se trouve alors plus liée, phénomène décrit par J. Lacan chez le psychotique. À l'instar d'A. Artaud, le comédien qui joue avec son intime, "avec ses tripes", en libérant ses passions extrêmes, flirte avec le moment de bascule qui pourrait le faire sombrer dans la folie. C'est la valeur symbolique du jeu théâtral qui permet de ne pas tomber de l'autre côté, le côté sombre, celui de la *cruauté*.

Ainsi dans ce chapitre nous étudions le nouage borroméen du Réel, de l'Imaginaire et du Symbolique. Dans un premier temps, nous présentons l'improvisation dramatique comme lieu de nouage des trois instances lacaniennes. Dans un deuxième temps, nous nous questionnons sur la façon de nouer le nœud. Et dans un troisième temps, nous dévoilons notre déclinaison du nœud borroméen, celui de l'improvisation dramatique.

3-2-1. L'improvisation dramatique : lieu d'articulation de l'Imaginaire, du Symbolique et du Réel

Nos recherches nous conduisent à conclure que le théâtre convoque à la fois l'Imaginaire, le Symbolique et le Réel. Pour mieux comprendre ce constat, revenons d'abord sur le jeu du comédien et son implication personnelle, au théâtre en général et en improvisation dramatique en particulier. Ensuite nous reprenons le concept de création qui donne une certaine compréhension théorique de nos observations. Enfin nous développons les différents types de théâtre comme source d'inspiration pour (ré)équilibrer le jeu du comédien.

- **Le Réel, l'Imaginaire et le Symbolique en scène**

Pendant le temps de la représentation, celui du jeu à proprement parler, les comédiens psychotiques ne donnent plus l'impression d'être engloutis dans un imaginaire proliférant ou appauvri ni être envahis par le Réel, mais semblent avoir grâce à la fiction accès au Symbolique.

En se montrant au travers d'un personnage, d'autant plus lorsqu'il est à l'opposé de lui-même, le patient peut maintenir la distance nécessaire pour ne pas s'aliéner à ce personnage. Ainsi il commence un travail d'identification à un *autre*. Par le jeu il éprouve, il intériorise les traits de personnalité de cet autre. Il est alors à même d'exposer son image en toute liberté puisqu'elle est comme inversée. Nous voyons se dessiner ici l'importance du nouage entre l'extériorisation, l'intériorisation et la distanciation.

En effet le propre du travail du comédien est de montrer une fiction, en éprouvant des émotions, en s'identifiant à un personnage tout en conservant une distance pour ne pas être englouti. Afin de garantir une qualité de jeu, le comédien doit respecter les trois principes fondamentaux du théâtre : éprouver, distancier et montrer. Lorsqu'un comédien ne trouve pas l'équilibre entre ces trois actions, l'acte de théâtre ne tient plus. Le spectateur va se trouver devant un jeu d'une grande qualité technique mais qui manque de vie, ou bien devant des comédiens qui jouent entre eux sans conscience apparente du public, ou encore tout simplement devant des représentations qui laissent une impression d'inachevé, de raté.

Si le comédien ne prend pas en compte l'importance de montrer aux spectateurs, la dimension de *jeu pour l'autre* disparaît. Les comédiens jouent centrés sur eux, pour eux-mêmes et se retrouvent fixés dans un éprouvé des émotions tel qu'il n'y a plus de place pour la distanciation nécessaire.

Au contraire, si le comédien ne s'identifie pas assez à son personnage il n'a pas accès aux émotions de ce dernier. Dans ce cas, le jeu est dans une distanciation telle qu'il n'y a plus rien à montrer au spectateur : il assiste alors à une représentation technique. Le jeu est alors très pauvre et n'embarque pas les spectateurs dans la fiction de la pièce.

Par contre si la dimension de distanciation manque au comédien, c'est lui-même qui est mis en scène, il ne se différencie plus du personnage. Le spectateur assiste alors à une sorte de *one man show*, à une exhibition de l'acteur, mais non plus à un acteur au service du spectateur.

Il en est de même en improvisation dramatique. Si l'objectif de nos ateliers est d'accompagner le comédien dans une dimension de soin, il est nécessaire de préserver les principes fondamentaux du théâtre : montrer, éprouver et distancier. De fait, nos observations cliniques nous amènent à étudier l'importance de préserver l'articulation entre ces trois principes pour garantir la valeur thérapeutique de l'improvisation dramatique.

- **Réel, Imaginaire et Symbolique : instances indissociables**

La représentation, qu'il s'agisse de spectacle ou d'improvisation, favorise l'acte créateur. Aussi, le texte de P. Martin-Mattera sur la temporalité et la création³⁵⁹, étaye nos observations. Il rattache le processus de création à des expériences subjectives constituantes : la *Bejahung*, le miroir et l'Œdipe, expériences fondatrices et originaires que nous avons également illustrées comme constitutives du *Moi*. Ainsi il schématise et associe la *Bejahung* au Réel, le miroir à l'Imaginaire et l'Œdipe au Symbolique.

Toutefois il précise, ce que nous ne cessons d'observer également : « *bien que les trois registres soient intriqués dans les trois expériences chacune d'elle est néanmoins orientées plus particulièrement par l'un de ces registres qui en indique l'importance.* »³⁶⁰. Ceci explique pourquoi nous avons développé ces trois expériences dans notre partie dédiée à l'Imaginaire. Chacune d'elle est en lien avec cette instance, et nous posons le postulat que c'est la valeur imaginaire de l'improvisation dramatique qui permet à ces expériences de se rejouer, et nous observons également qu'elles ne peuvent en aucun cas être séparées du Réel ou du Symbolique.

Comme le précise P. Martin-Mattera « *Ainsi, la Bejahung où s'édifient les premières limites du moi, est fondatrice du monde en tant que réalité qui exclut l'impossible du réel : elle*

³⁵⁹ MARTIN-MATTERA P., « Temporalité, réel et création », in *Réel et réalité : Question psychanalytique et perspectives*, op. cit., p. 25-34

³⁶⁰ Ibid. p. 25

se déroule donc autour du registre du réel bien qu'elle intègre aussi le symbolique (par l'affirmation du signifiant) et l'imaginaire (par le recul de la Chose qui prépare la place des objets) ; la phase du miroir peut être assimilée à la mise en place de la réalité en tant qu'imaginaire, mais elle n'aurait pas lieu sans le symbolique qui vient nommer l'enfant, et sans un sujet réel qui est subverti dans la dialectique désirante qui se joue à ce moment ; l'Œdipe et la sexualité, enfin, sont centrés sur le registre symbolique avec l'intégration du signifiant phallique en tant que tel, mais, reliée à cette castration symbolique, on connaît aussi l'importance, en cette phase, de la privation réelle et de la frustration imaginaire. »³⁶¹.

Ainsi pour qu'il y ait création, au sens psychanalytique du terme, il est nécessaire qu'il y ait un bon équilibre entre le Réel, l'Imaginaire et le Symbolique.

- **Théâtre dramatique, incandescent et épique versus Réel, Imaginaire et Symbolique**

Bien que nous reconnaissons l'intrication des trois registres dans chaque forme de théâtre, nous augurons le même phénomène de prévalence d'un des registres pour chacune. Ainsi nous reconnaissons la dominante du Réel dans le théâtre dramatique, celle de l'Imaginaire dans le théâtre incandescent et celle du Symbolique dans le théâtre épique. De surcroît nous partageons l'appréciation selon laquelle, « *c'est cette intrication qui rend possible la "régression" propice à la création et c'est cette centration sur l'un des registres qui en fournit la dynamique.* »³⁶².

Ainsi, observons ici comment les différents types de théâtre auxquels nous nous référons donnent une dynamique particulière au jeu du comédien. Et détaillons comment en tant que meneur de jeu, nous nous en servons pour accompagner nos patients/comédiens à maintenir l'équilibre fragile entre le Réel, l'Imaginaire et le Symbolique.

En effet, nous avons insisté sur le fait que le jeu doit trouver un équilibre entre montrer, distancier et éprouver. La question est de savoir comment y parvenir ? C'est-à-dire vers quel théâtre se référer ?

³⁶¹ Ibid. p.31

³⁶² Ibid.

○ ***Théâtre dramatique versus Réel***

D'abord, revenons succinctement sur le théâtre d'Aristote. Ce théâtre antique est basé sur l'extériorisation. Il s'agit de montrer au spectateur les sentiments du personnage. Le jeu n'est pas toujours subtil, et l'objectif du comédien n'est pas d'éprouver les émotions pour les représenter sur scène, il s'agit bien de les montrer de façon évidente. Rien n'est dans la retenue, au contraire tout est dans la monstration.

Ce type de théâtre, comme tout art, convoque à la fois l'Imaginaire, le Symbolique et le Réel. Cependant lorsque son utilisation est poussée à l'extrême, le Réel prédomine. Lorsque le comédien tombe dans la déviance du sur-jeu il se met en acte lui-même, dans une sorte de monstration jaillissante.

○ ***Théâtre épique versus Symbolique***

Le théâtre épique quant à lui, bien qu'il fasse également appel aux trois instances, est un théâtre où le Symbolique prédomine. Il s'agit du théâtre prôné par B. Brecht, un théâtre destiné à faire évoluer la société, un théâtre adressé à un public averti prêt à accueillir les changements. La fonction de ce théâtre est la critique de la réalité.

La distanciation est extrême, à tel point que le personnage et le comédien ne doivent pas être confondus. Les techniques théâtrales sont visibles pour rappeler sans cesse au spectateur qu'il s'agit d'un jeu distancié de la réalité.

Il est à noter que ce genre de théâtre entraîne facilement la parodie défensive, dans laquelle on ne croit plus du tout à la valeur du personnage et de ses actions. Devenu didactique, ce théâtre tombe alors dans la caricature superficielle et perd la portée idéologique de l'intrigue. Le jeu devient pauvre, et le comédien est tellement distancié qu'il énonce son texte sans le jouer. Dans le théâtre épique, ce qui prime c'est l'énonciation du texte, du message politique ou social à passer. Mais à l'extrême, la loi du « faire semblant » est si présente et exposée que le jeu n'existe plus.

○ ***Théâtre incandescent versus Imaginaire***

Enfin, notre référence première est le théâtre d'A. Artaud, où le comédien se donne entièrement au jeu, se consume au profit du personnage.

Il s'agit d'un théâtre basé sur l'éprouvé. Le comédien se doit de ressentir lui-même, au plus profond de son être les émotions du personnage. Il fournit un travail d'intériorisation tel

que le comédien n'est plus reconnaissable, et que le spectateur ne voit que le personnage. Le théâtre incandescent qui, au même titre que les deux autres, convoque à la fois les trois instances lacaniennes, lorsqu'il est poussé à son extrême se fixe dans l'Imaginaire.

Ainsi, c'est la référence aux techniques de jeu aristotéliennes qui nous aide à renouer le comédien avec le Réel, lorsque le jeu s'en éloigne. De même la référence au théâtre de B. Brecht nous inspire pour renouer avec le Symbolique, et la référence à celui d'A. Artaud pour se rapprocher de l'Imaginaire. Afin de garantir un bon équilibre de jeu, nous augurons qu'il est nécessaire de trouver une juste articulation entre ces trois types de théâtre. Notre point de référence est alors la triade fondamentale : intériorisation, distanciation et extériorisation.

En définitive nous venons de définir les instances constitutives de l'improvisation dramatique. Avant de procéder à l'élaboration du nœud de l'improvisation dramatique se pose une nouvelle question : comment nouer ce nœud ?

3-2-2. Le sens du nouage du nœud

Dans notre développement le lecteur peut constater la primauté de l'Imaginaire, suivi du Symbolique qui nous permet ensuite d'introduire le Réel. Pourtant J. Lacan, dans sa présentation de sa triade RSI, met la primauté sur le Réel. Expliquons le pourquoi de notre choix de déclinaison et surtout questionnons la pertinence du sens de ces trois instances. En d'autres termes : y a-t-il un ordre pour nouer le nœud ?

- **RSI ou ISR**

Effectivement, nos recherches sur les mécanismes psychiques mis en jeu en improvisation dramatique se sont inscrites dans un ordre différent de celui proposé par J. Lacan. C'est d'abord l'Imaginaire qui nous a conduits à étudier le Symbolique, puis nous nous sommes intéressés en dernier lieu au Réel. Force est de constater que nous déroulons la triade de l'improvisation dramatique à l'envers. Et pourtant, si nous nous attachons à nos références théâtrales, nous devrions suivre l'ordre de J. Lacan : RSI. Aristote développe d'abord son théâtre dramatique dont nous avons présenté la prédominance du Réel. Ensuite B. Brecht aborde le théâtre épique que nous associons au Symbolique. Et enfin avec le théâtre d'A. Artaud nous nous référons principalement à l'Imaginaire.

Avant donc de formaliser le nœud de l'improvisation dramatique, une nouvelle question s'impose à nous : pourquoi la clinique nous a-t-elle conduits à écrire l'improvisation dramatique en ISR ? Et plus important encore, au final comment devons-nous l'écrire ? ISR ou RSI ?

Ce questionnement est-il nécessaire ? En d'autres termes, le sens de déclinaison des trois grandes instances lacaniennes est-il essentiel ?

Indubitablement oui, l'œuvre de J. Lacan répondant à une logique précise. Lors de sa première leçon du séminaire de 1974-1975, il déclare comme un effet d'annonce : « *Je voudrais cette année vous parler du Réel, et commencer par vous faire remarquer que ces trois mots, Réel, Symbolique et Imaginaire ont un sens.* »³⁶³. À la première lecture le mot *sens* peut apparaître comme un synonyme de signification. Mais au regard de notre clinique, ce mot se comprend sous une autre définition : *sens* comme direction, mouvement dynamique.

³⁶³ LACAN J., (1974-1975), *RSI*, op. cit., p. 13.

Assurément l'utilisation de ce terme à définitions multiples employé par J. Lacan n'est pas fortuite.

Notre but ici n'est pas de réfléchir sur les significations du mot *sens*, bien que ce sujet s'annonce passionnant, mais nous nous intéressons au sens du mouvement RSI, ou en d'autres termes à l'ordre de survenance de ces trois instances.

- **Le choix RSI**

J. Lacan précise, « *il est, en somme, de la vague si vous me permettez d'employer un terme qui aurait pu me tenter d'écrire les lettres dans un autre ordre. Au lieu de R.S.I., R.I.S, ça aurait fait un ris, ce fameux ris de l'eau, sur lequel justement, quelque part dans mes Écrits, j'équivoque ; [...] je joue sur le ris d'eau (rideau),* »³⁶⁴. Il paraît donc clair que selon J. Lacan, il est nécessaire de prendre le sens RSI comme référence, malgré le fait qu'un autre sens aurait pu faire également équivoque, le *rideau* résonnant pertinemment dans notre étude sur le théâtre... Suivons donc son chemin.

Tout en respectant ce sens, L. Pitti apporte une lecture originale des déclinaisons de RSI. Selon lui, la structure névrotique se décline en RSI, les psychoses en SIR, et la perversion ainsi que la phobie et la mélancolie non psychotique en IRS³⁶⁵. Nous observons que dans ces trois déclinaisons de RSI, la primauté de la survenue des lettres change mais le sens du mouvement entre les trois instances est toujours le même. Il s'inscrit dans une chaîne « ...**RSIRSIRSIRSI**... ». Nous observons que la base lacanienne RSI est respectée.

Revenons à notre questionnement : comment se fait-il que nos observations cliniques, nous aient conduits à lire la chaîne dans le sens inverse, ISR en lieu et place de RSI, soit une chaîne que l'on pourrait dérouler ainsi « ...**ISRISRISR**... » ? Si l'on observe le déroulé de cette chaîne, nous retrouvons le *RIS* évoqué par J. Lacan, et pour ainsi dire notre *rideau*. « *Rideau ! C'est une image enfin du sens en tant que sens, qui pour se découvrir doit être dévoilé.* »³⁶⁶. L'improvisation dramatique permet justement de dévoiler ce qui était voilé. Mais au-delà, de la métaphore du rideau, observons plus précisément ce qui dans la clinique nous a amenés à suivre le mouvement RIS.

³⁶⁴ Ibid. p. 17

³⁶⁵ PITTI L., (2002) *Une lecture passionnelle de RSI est-elle enfin acceptable ?* non publié.

³⁶⁶ LACAN J., (1946), « Propos sur la causalité psychique », in *Écrits*, op. cit., p. 167

Notre point de départ était l'étude des effets de l'improvisation dramatique, soit le jeu théâtral utilisé en improvisation. Nous avons présenté que le résultat du jeu est l'exposition d'un Imaginaire. Nous sommes donc partis de l'Imaginaire. Dans une logique thérapeutique, nous avons ensuite relié l'expression de l'Imaginaire au Symbolique. En dernier lieu, nous avons insisté sur l'outil essentiel permettant l'accès au jeu théâtral : le corps. L'improvisation dramatique exprime le vécu intime du patient, favorise l'émergence de ses fantasmes et désirs inconscients à travers son corps, ce qui nous a conduits à nous intéresser au Réel.

Toutefois, si nous reprenons la chaîne du déroulement de l'improvisation dramatique non plus à partir du résultat mais à partir de son origine, nous retrouvons le sens donné par J. Lacan : RSI. En effet nous avons développé comment, via la scène et en mettant en mouvement son corps, le comédien laisse surgir son inconscient comme surgit le symptôme dans le Réel, ce qui est le point de départ du jeu d'improvisation. Nous avons également insisté sur le cadre de la scène et du dispositif de soin qui confèrent une valeur Symbolique à ce qui s'exprime. Le comédien est ainsi en mesure de nouer son histoire dans un registre Imaginaire et de jouer avec les identifications. Il avance ainsi dans le travail thérapeutique.

L'écriture borroméenne de l'improvisation dramatique en RSI se rétablit donc de façon logique et naturelle, RSI comme ordre qui définit la structure de la logique commune.

- **Le sens RSI**

La définition même du Réel selon J. Lacan nous permet de mieux comprendre le sens de ce sens, ou pour le dire plus clairement, la signification de cet ordre.

En effet, le Réel est indissociable de l'Imaginaire et du Symbolique. Comme le rappelle É. Allouch, « *la notion de réel proposé par Lacan, qui se distingue de la réalité, plutôt assignée à la dimension imaginaire, désigne ce qui résiste à toute symbolisation, et, par là même, à tout processus de subjectivation et/ou d'identification.* »³⁶⁷. Et d'insister sur la conception du Réel comme *cœur exclu du symbolique*³⁶⁸, selon les précisions de J. Lacan dans le séminaire *l'Éthique*³⁶⁹.

³⁶⁷ ALLOUCH É., « Le réel dans les états autistiques », op. cit., p. 157

³⁶⁸ Ibid. p. 159

³⁶⁹ LACAN J., (1959-1960), *Le séminaire, livre VII, L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, 374p.

De plus, il est nécessaire de se rappeler que J. Lacan ne cesse de répéter que le Réel est premier, "qu'il y est déjà". En réponse au commentaire de J. Hyppolite sur la *Verneinung*, il précise sa conception de la réalité par rapport au Réel : « *Mais cette réalité que le sujet doit composer selon la gamme bien tempérée de ses objets, le réel, en tant que retranché de la symbolisation primordiale, y est déjà. Nous pourrions même dire qu'il cause tout seul.* »³⁷⁰. Nous devons donc prendre en compte que le Réel est là, toujours, sous-jacent. Il est là comme début, mais est également un reste dans le sens où il est exclu du Symbolique, donc pourrions-nous dire le Réel est à la fin.

Le commentaire de M.-C. Lambotte précise cette double propriété : « *sachant que le réel ne cesse de s'offrir comme un reste, ce à quoi ne peut manquer de se confronter quelque discipline que ce soit, pour peu qu'elle prête attention à ses propres fondements. D'emblée, Lacan nous indique, par ce "y est déjà", que le réel ne provient de nulle part au sens où il ne serait créé d'aucun processus particulier, pas même de cette expulsion (Ausstossung) que Freud insère dans la partition originale de ce qui serait admis dans le moi et de ce qui s'en trouverait expulsé, dans son article sur "la négation".* »³⁷¹.

Au regard de ces réflexions théoriques, il nous apparaît donc tout naturel dans notre déroulé des instances de l'improvisation dramatique que le Réel y soit au départ, mais s'y retrouve également à l'arrivée. Si nous restions fidèles à notre première déclinaison nous écririons donc « RISR », et nous retrouverions notre *rideau*. Toutefois si nous prenions en considération la logique du sens qui nous conduit en RSI, nous écririons « RSIR ». Nous voyons alors ici que le Réel est au début et à la fin de chacune de nos chaînes. Or comme nous l'avons énoncé, que ce soit par la clinique ou la théorie c'est le mouvement en RSI qui s'impose logiquement. Nous nous référons donc pour la suite de nos réflexions au mouvement RSI, ISR n'étant que le reflet du déroulement de notre pensée, pensée qui en évoluant lève le rideau sur une nouvelle scène, un nouvel acte de nos recherches théâtrales.

Pour la suite de notre travail, nous tenons à insister sur le fait que RSI nous donne certes le mouvement, mais aussi qu'il s'inscrit dans une chaîne « RSIRSIRSIRSIRSI ». À l'instar de la déclinaison de L. Pitti, il nous paraît intéressant de nous souvenir qu'il est envisageable

³⁷⁰ LACAN J., « réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la *Verneinung* de Freud », in *Écrits*, op. cit., p. 139

³⁷¹ LAMBOTTE M.-C., « Le Réel y est déjà », Préface de *Réel et Réalité*, op. cit., p.7-8.

d'écrire le nœud en SIR ou IRS. En effet pour reprendre les propos de P. Martin-Mattera, « *c'est un "temps" de l'inconscient où les différents moments se chevauchent ou s'entremêlent sans qu'il soit possible d'en décrire vraiment une succession ou un ordre.* »³⁷². Tout en restant fidèle au sens, la possibilité d'offrir un mouvement dans l'articulation du nœud borroméen de l'improvisation dramatique – en d'autres termes considérer le mouvement du nœud dans un autre ordre – est essentiel dans notre clinique. L'improvisation dramatique étant un lieu d'articulation de ces trois instances, il est nécessaire que cette articulation ne soit pas figée, mais au contraire qu'elle reste en action à l'image du psychisme en perpétuel mouvement.

La survenance de la chaîne « RSIR » – le fait que l'on commence par la fin, et que l'on termine par le début – fait émerger l'existence du rond, du cercle. Les cercles noués ensemble illustrent bien l'impossibilité de dérouler, de mettre à plat, les trois instances constitutives de l'improvisation dramatique. Elles n'existent au théâtre que dans leur intrication, dans leur nouage. Elles sont toutes trois liées les unes avec les autres. Les trois instances ne tiennent qu'en trois dimensions. Ainsi, et comme nous l'avons observé, le théâtre appelle un travail selon les trois dimensions : intériorisation-distanciation-extériorisation, qui ne peuvent que s'inscrire dans un nœud noué borroméennement, car aucune des instances n'a d'existence si elle n'est liée à l'autre.

Cette précision apportée, poursuivons notre étude en proposant une déclinaison du nœud borroméen : celui de l'improvisation dramatique.

³⁷² MARTIN-MATTERA P., « Temporalité, réel et création », op. cit., p. 33

3-2-3. Le nœud borroméen de l'improvisation dramatique

L'improvisation dramatique convoque à la fois, l'Imaginaire, le Réel et le Symbolique et augurons que les trois instances se nouent borroméennement, ce qui participe au rétablissement d'un certain équilibre psychique chez les comédiens.

Afin de mieux comprendre ce que nous tentons de spécifier, observons ici comment s'articule ce nœud. D'abord revenons sur la définition du nœud borroméen selon J. Lacan, pour ensuite, en nous inspirant de celui de la création, définir le nœud borroméen de l'improvisation dramatique.

- **Définition des nœuds borroméens**

Pour que le jeu tienne, pour qu'il reste jeu, il est important qu'une juste articulation entre le Réel, le Symbolique et l'Imaginaire soit maintenue. Selon J. Lacan « *La définition du nœud borroméen part de trois. C'est à savoir que si des trois, vous rompez un des anneaux, ils sont libres tous les trois c'est-à-dire que les deux autres sont libérés.* »³⁷³. Comme il l'énonce plus loin, « *le nœud borroméen [...] supporte la triade de l'Imaginaire, du Symbolique et du Réel* »³⁷⁴.

Dans son enseignement J. Lacan insiste sur la présence essentielle du tiers qui permet ainsi d'articuler la dualité. Il fait du nœud borroméen l'illustration évidente de cette réalité psychique. Il précise : « *Le nœud borroméen c'est ce qui pour deux cercles qui se cernent l'un l'autre, introduit ce tiers pour pénétrer dans un des cercles de façon telle que l'autre, si je puis dire, soit par rapport au tiers amené dans le même rapport qu'il est avec le premier cercle.* »³⁷⁵.

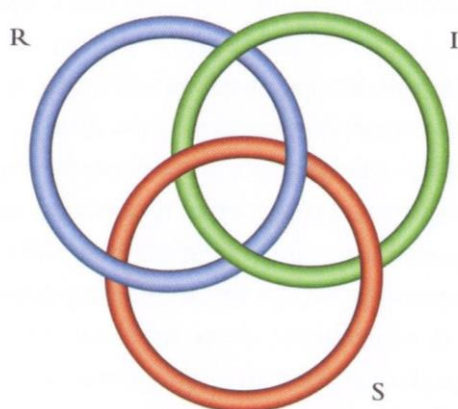
Ainsi il construit le schéma du nœud borroméen.

³⁷³ LACAN J., *Le séminaire, livre XXII : RSI*, op. cit., p. 19

³⁷⁴ Ibid., p. 21

³⁷⁵ Ibid. p. 110.

Le nœud Borroméen³⁷⁶



Légende : R = Réel, I = Imaginaire, S = Symbolique

Dans ses derniers séminaires J. Lacan justifie l'émergence du concept de nœud borroméen et insiste sur sa nécessité, car il précise qu'il rend compte de la psychanalyse, ou pour être plus précis de la psychanalyse en tant qu'acte, en tant que mouvement psychique. « *Ce n'est certainement pas à l'aide de ce nœud qu'on peut aller plus loin que de là d'où il sort, à savoir de l'expérience analytique. C'est de l'expérience analytique qu'il rend compte, et c'est en cela qu'est son prix* »³⁷⁷. Ainsi différents praticiens d'orientation psychanalytique tels que les auteurs ayant contribué au numéro 6 de *La revue Lacanienne*³⁷⁸, s'inspirent de cet enseignement qui fait aujourd'hui référence, pour rendre compte de leur clinique. Le dossier de ce numéro est justement consacré au nœud, non pas au nœud borroméen d'un point de vue théorique, sur les propriétés du nœud et de la chaîne borroméenne, mais bien sur les implications cliniques du nœud borroméen. P.-C. Cathelineau y insiste sur l'importance de la prise en compte de cette conception dans le champ de la psychanalyse, en définissant l'invention du nœud par J. Lacan comme une « *invention extraordinaire pour la clinique* »³⁷⁹.

³⁷⁶ figure extraite du séminaire XXIII *Le Sinthome*

LACAN J., (1975-1976), *Le séminaire, livre XXIII : le Sinthome*, Paris, Seuil, 2005 p.20

³⁷⁷ LACAN J., *RSI*, op. cit., p. 33

³⁷⁸ CATHELINÉAU P.-C. et al., *La revue lacanienne*, 2010/1, n° 6, 198 p.

³⁷⁹ CATHELINÉAU P.-C., « Introduction : Implications cliniques du nœud borroméen », in *La revue lacanienne*, 2010/1, n° 6, p. 9-10

De notre côté, c'est l'étude même de notre clinique qui nous a conduits à nous intéresser à ce champ théorique qui s'est imposé de fait comme l'éclairage indispensable de notre pratique des ateliers théâtre. En effet, tel que le souligne M. Darmon, la pratique psychanalytique se fonde sur la topologie du nœud puisqu'elle rend compte à chaque mouvement de la parole de la dimension du Réel³⁸⁰. C'est justement cette omniprésence du Réel dans la dynamique psychique mise en jeu en improvisation dramatique qui nous conduit à articuler les dimensions Imaginaire et Symbolique borroméennement. De ce fait, les observations de l'implication clinique du nœud, et plus spécifiquement du nœud borroméen de l'improvisation dramatique, nous guident pour la suite de nos recherches.

Toutefois, pour être à même de caractériser un tel nœud afin d'en comprendre les impacts dans le cadre de nos ateliers théâtre, un retour plus précis sur la formalisation théorique du nœud en corrélation avec la question de l'acte créateur nous apparaît incontournable. Aussi, intéressons-nous à la mise en perspective de la dynamique des nœuds qu'effectue P. Martin-Mattera dans sa théorie de la création³⁸¹.

- **Le nœud borroméen de la création**

En se référant à D. Anzieu³⁸², P. Martin-Mattera situe « *la création théorique au carrefour de ce qui caractérise l'humain.* »³⁸³. Il formalise ainsi son propre nœud de la création théorique en des termes d'oppositions conceptuelles respectant une triangulaire, se référant à J. Lacan, mais aussi à la philosophie.

À partir de la figure extraite du Livre XXIII, *le Sinthome*³⁸⁴ de J. Lacan et de celle réalisée par P. Martin-Mattera³⁸⁵, nous présentons ci-après un schéma du nœud borroméen de la création théorique.

³⁸⁰ DARMON M., « Serre-moi fort », in *La revue lacanienne*, 2010/1, n° 6, p.11-16

³⁸¹ MARTIN-MATTERA P., *Théorie et clinique de la création*, op. cit.

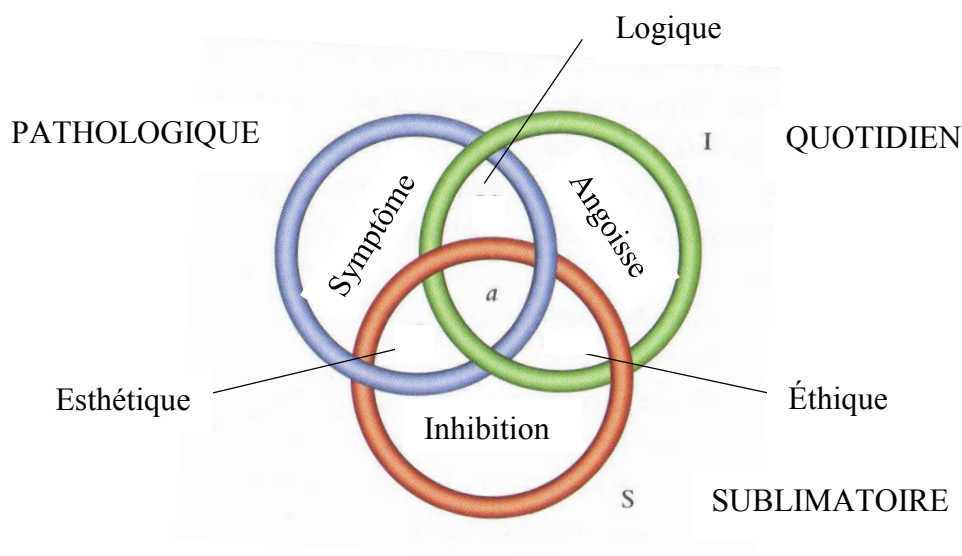
³⁸² ANZIEU D., (1959), *L'auto-analyse de Freud et la découverte de la psychanalyse*, Paris, Puf, 1998, 554p.

³⁸³ MARTIN-MATTERA P., *Théorie et clinique de la création*, op. cit., p. 129

³⁸⁴ LACAN J., *le Sinthome*, op. cit., p.72

³⁸⁵ MARTIN-MATTERA P., *Théorie et clinique de la création*, op. cit., p. 129

Schéma du nœud borroméen de la création théorique



Légende :

R = Réel => le pathologique traversé par le symptôme

I = Imaginaire => le quotidien traversé par l'angoisse

S = Symbolique => le sublimatoire traversé par l'inhibition

a = objet a, objet cause du désir qui pousse à créer

À la croisée du Réel et de l'Imaginaire P. Martin-Mattera inscrit la logique, à la croisée de l'Imaginaire et du Symbolique l'éthique, et enfin à la croisée du Symbolique et du Réel l'esthétique. Selon ses propos, la création théorique « *se situe au carrefour de ce que représente l'humain* »³⁸⁶.

Cette notion de carrefour nous interpelle particulièrement, et nous pousse à définir notre propre conception du nœud borroméen de l'improvisation dramatique. En effet, au-delà de la définition elle-même, ce qui nous intéresse dans notre perspective clinique est d'observer la dynamique qu'induit la prise en compte de ce nœud de l'improvisation dramatique. Ainsi, nous nous référons à cette ouverture conceptuelle pour formaliser le nœud de l'improvisation dramatique.

³⁸⁶ Ibid.

- **Le nœud borroméen de l'improvisation dramatique**

Nous proposons ici un nœud borroméen de l'improvisation dramatique, et par extension du théâtre.

- *Première ébauche du nœud de l'improvisation dramatique*

Comme nous l'avons défini plus avant, la monstration c'est-à-dire l'extériorisation, est au cœur du registre du Réel. L'éprouvé c'est-à-dire l'intériorisation, convoque le registre de l'Imaginaire. Enfin la distanciation ouvre au registre du Symbolique. Pour que l'improvisation dramatique s'inscrive dans une dynamique de soin, il est impératif que l'intériorisation, l'extériorisation et la distanciation soient strictement équivalentes. Ceci est une des propriétés du nœud borroméen : « *La consistance de l'Imaginaire est strictement équivalente à celle du Symbolique, comme à celle du Réel* »³⁸⁷.

Le nœud borroméen de l'improvisation dramatique se dessine alors :

Réel – Symbolique – Imaginaire =>

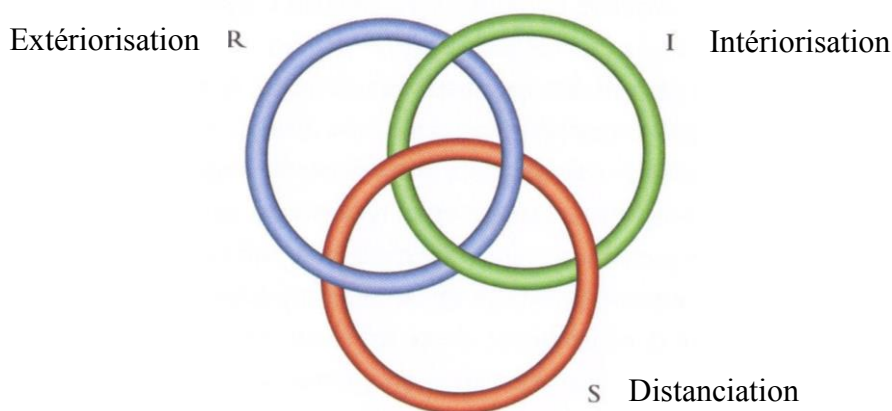
Montrer – Distancier – Eprouver

=> Extériorisation – Distanciation – Intériorisation

Ainsi, nous pouvons esquisser le schéma du nœud borroméen de l'improvisation dramatique

³⁸⁷ LACAN J., *RSI*, op. cit., p.75

Le nœud borroméen de l'improvisation dramatique



Légende :

R = Réel => Extériorisation

I = Imaginaire => Intériorisation

S = Symbolique => Distanciation

Extériorisation : Il s'agit de montrer. Le comédien se situe au cœur du Réel dans une jouissance de la monstration. Le jeu jaillit tel un symptôme dans le Réel.

Distanciation : Il s'agit de prendre de la distance par rapport à son personnage. Indispensable en improvisation dramatique, la distanciation est la porte d'accès au Symbolique.

Intériorisation : Il s'agit d'éprouver les émotions. Le mécanisme d'identification directement en lien avec le registre de l'Imaginaire est la base du travail d'intériorisation.

Dans les différents cas cliniques présentés, nous observons le souci des comédiens de donner du sens à l'histoire jouée. Les rires francs et les bilans des séances qui se finissent régulièrement par des phrases telles que « C'était bien ! », ou « Ça m'a plu, j'ai bien aimé ! », témoignent du plaisir que provoque l'improvisation dramatique. Cependant l'impact des ateliers théâtre tels que nous les pratiquons va au-delà du simple plaisir puisqu'ils sont avant tout des espaces de création. De fait, « *la création suppose certainement, et dans tous les cas, une tendance marquée à la découverte de ce que l'on ne connaît pas encore, c'est à dire à la révélation de ce qui jusque-là se dérobaît au regard* »³⁸⁸. C'est dans la prise en compte de cette

³⁸⁸ MARTIN MATTERA, *Théorie et clinique de la création*, op. cit., p. 21

découverte et en accompagnant les effets qu'elle produit, que l'on va au-delà du simple plaisir, et que l'on entre dans la sphère thérapeutique.

Fort de ce constat, poursuivons notre étude afin de préciser le schéma du nœud de l'improvisation dramatique.

○ *Précisions sur le nœud borroméen de l'improvisation dramatique*

Préciser ici nos propos afin d'offrir une version complète du nœud borroméen de l'improvisation dramatique.

○ *Symptôme versus lâcher prise*

Dans sa conception du nœud de la création, P. Martin-Mattera s'intéresse au Réel en lien avec le pathologique. Il propose la correspondance entre le registre du Réel et le pathologique dans le sens du « *champ d'émergence de la jouissance* »³⁸⁹. Ainsi il explique que le Réel traversé par le symptôme recouvre le champ du pathologique.

Au théâtre, quelle que soit sa forme, le comédien doit faire preuve d'un "lâcher prise" suffisamment solide pour entrer dans le jeu. Nous inscrivons ce "lâcher prise" dans le Réel, puisqu'il réfère au jaillissement des pulsions tel le symptôme dans le registre du pathologique.

Dans le cas précis de l'expérience théâtrale nous proposons donc le terme de *lâcher prise* afin d'exprimer le mécanisme à mettre en place pour convoquer le Réel afin d'accéder au jeu.

○ *Inhibition versus retenue*

Toutefois pour rester dans le jeu, il est nécessaire de faire preuve de distanciation. Ceci passe par la retenue dans le jeu. Les gestes violents par exemple doivent être calculés, maîtrisés et retenus afin de ne pas frapper son partenaire de jeu, mais plutôt montrer au spectateur le personnage qui s'en prend à un autre. S'il s'agit de retenir son mouvement, il s'agit en profondeur d'inhiber son jeu.

³⁸⁹ Ibid. p. 129

Dans le nœud de la création, nous retrouvons le sublimatoire dans le sens du « *champ de l'extension du signifiant* »³⁹⁰, traversé par l'inhibition. Nous avons placé la distanciation dans le registre du Symbolique, puisque sans distanciation l'accès aux signifiants nous semble impossible.

Ainsi, pour exprimer ce mécanisme psychique d'inhibition lors du processus de création, nous choisissons le terme de *retenue*, qui rend compte de l'exercice auquel doit se plier le comédien pour rester dans le jeu.

○ *Angoisse versus trac*

L'Imaginaire, lieu des identifications est le lieu de constitution du *Moi*. Dans le nœud de la création, le quotidien en tant que « *champ de déploiement du moi* »³⁹¹, se trouve donc naturellement attaché à l'Imaginaire. L'Imaginaire étant traversé par l'angoisse, cette dernière recouvre de fait le quotidien³⁹². En effet, selon que l'on retient la thèse freudienne qui place le signal d'angoisse dans le *Moi*, ou la distinction de J. Lacan qui le place dans le *Moi Idéal*³⁹³, l'angoisse reste en lien avec la constitution du *Moi*.

De notre côté, nous plaçons l'intériorisation dans le lieu même de l'Imaginaire, puisque c'est par ce travail que le comédien peut s'ouvrir au jeu des identifications, et ainsi œuvrer au déploiement de son *Moi*. Aussi, sur l'espace de la scène nous mettons le trac en relation avec l'angoisse. Plus qu'une simple peur de monter sur scène, de se montrer aux spectateurs, le trac est un sentiment profond d'angoisse de dépersonnalisation. Il envahit le comédien au moment où celui-ci se prépare à entrer pleinement dans l'Imaginaire, c'est-à-dire lorsqu'il devient l'*autre*, le personnage.

Nous plaçons donc le *trac* au centre de l'intériorisation, dans le sens où sur scène c'est par ce biais que l'angoisse se manifeste.

○ *Esthétique versus ludique*

Dans l'élaboration du nœud de la création, l'esthétique est placée au croisement du Réel et du Symbolique. « *L'esthétique relève d'une transformation et d'une extériorisation, donc*

³⁹⁰ Ibid.

³⁹¹ Ibid.

³⁹² Ibid.

³⁹³ LACAN J., (1962-1963), *Le Séminaire 10 : L'angoisse*, Paris, Seuil, 2004, p.138

d'une symbolisation idéale, d'éléments de l'intime, processus à travers lesquels s'effectue le passage d'une jouissance "réelle" à une jouissance "symbolique" (la sublimation) »³⁹⁴. Ce passage de la jouissance réelle à une jouissance symbolique provoque du plaisir, à travers le sentiment de complétude.

Au théâtre, le sentiment de plaisir éprouvé par le comédien passe par la beauté du jeu, l'esthétique de la pièce. Le comédien se sent comblé lorsqu'il s'est fait plaisir, qu'il s'est amusé et qu'il est fier de sa prestation. Rappelons qu'au sujet du théâtre S. Freud explicitait le profond sentiment de plaisir et la jouissance, éprouvé par le comédien : *« Si, comme on le considère depuis Aristote, le dessein d'une pièce de théâtre est d'éveiller "la peur et la pitié" et de provoquer une "purification des affects", on peut décrire plus en détail cette intention en disant que le théâtre fraye la voie aux sources de plaisir et de jouissance de notre vie affective, tout comme le comique et le mot d'esprit la frayent dans notre travail intellectuel, qui a lui-même rendu la plupart de ces sources inaccessibles. »³⁹⁵.*

Dans nos ateliers, comme pour la préparation d'un spectacle, nous savons que le sentiment de plaisir passe par un travail technique théâtral, qui amène ce sentiment de réussite et donc de satisfaction. Toutefois, nous recherchons le ludique comme but premier de nos ateliers théâtre. Nous pensons que c'est surtout par ce biais que peut naître le plaisir du jeu, dans la satisfaction et l'expression de soi-même. C'est par cette caractéristique ludique du jeu que nous pouvons ainsi accompagner les patients à (re)nouer avec le soin.

Sur scène le plaisir passe par l'expression, la libération des pulsions. L'acte de création est issu de la "monstration" du comédien dans une distance à son personnage. La juste distanciation est garante de l'acte créateur de ce qui se joue. Sans elle, ce qui risque d'être extériorisé serait l'expression d'une part de la vie interne du patient sans le filtre du personnage. Grâce à cette distanciation qui garantit également la notion de jeu, la création en improvisation est source de plaisir intense pour le comédien. Nous pouvons évoquer la jouissance de se montrer.

Ainsi à la croisée du Réel et du Symbolique, surgit la jouissance de l'exhibition via le jeu, jouissance que nous pouvons associer de fait à la jouissance phallique.

³⁹⁴ MARTIN MATTERA, *Théorie et clinique de la création*, op. cit., p. 130

³⁹⁵ FREUD S., (1905), « Personnages psychopathiques à la scène », in *Résultats, idées, problèmes*, Tome 1, Paris, Puf, 1998, p. 220

Pour l'expérience spécifique de la scène, nous plaçons donc le *ludique* au croisement de l'extériorisation et de la distanciation.

○ *Éthique versus histoire*

J. Lacan écrivait à propos de l'analyse : « *Ce qui est caractéristique de notre opération, rendre cette jouissance possible, c'est la même chose que ce que j'écrirai joui-sens.* »³⁹⁶. En offrant un cadre qui rend la jouissance possible, le thérapeute peut alors accompagner le patient à entendre le sens en s'en faisant l'écho. Dans le nœud de la création, au recoupement du Symbolique et de l'Imaginaire se trouverait l'éthique : « *l'éthique peut se comprendre comme la mise en forme idéalisée, donc symbolique, de la réalité imaginaire quotidienne.* »³⁹⁷.

Sur la scène, la notion de sens est primordiale. Tout peut être autorisé du moment que "ça fasse sens". Le sens naît lorsque le comédien intériorise suffisamment ce qu'il est en train de jouer, ce qui permet la vraisemblance – vrai-semblant(ce) – du jeu. En d'autres termes le sens naît avec l'élaboration d'une histoire.

Nous retrouvons donc naturellement l'*histoire* à la croisée de l'Imaginaire et du Symbolique, ou plutôt de l'intériorisation et de la distanciation.

○ *Logique versus position d'accueil*

Dans la logique du nœud borroméen, à la croisée du Réel et de l'Imaginaire se trouve la jouissance de l'*A*, en tant qu'il n'y pas de jouissance de l'*Autre*. Puisqu' « *il n'y a pas d'Autre de l'Autre, c'est que rien n'est opposé au symbolique, lieu de l'Autre comme tel* »³⁹⁸. Dans le nœud de la création, au recouvrement du Réel et de l'Imaginaire, est ainsi placée la logique qui « *peut être considérée comme la tentative de restitution imaginaire, grâce au symbolique, d'une compréhension et d'une maîtrise du réel.* »³⁹⁹.

Or, il s'agit bien là du rôle du meneur de jeu, d'offrir une tentative pour renouer le Réel, l'Imaginaire et le Symbolique, c'est-à-dire de ramener une certaine logique. C'est par son positionnement, par sa position d'accueil bienveillante que le meneur de jeu peut y parvenir. En tant qu'écho du discours inconscient, il se fait le reflet de l'*Autre*. Ainsi, selon le schéma de l'analyse, dans la parole qu'il renvoie au comédien, le meneur de jeu lui permet de vivre à son

³⁹⁶ LACAN J., *le Sinthome*, op. cit., p.73

³⁹⁷ MARTIN MATTERA, *Théorie et clinique de la création*, op. cit., p. 130.

³⁹⁸ LACAN J., *Le Sinthome*, op. cit., p. 55

³⁹⁹ MARTIN MATTERA, *Théorie et clinique de la création*, op. cit., p. 130

tour le jeu dans sa valeur cathartique. Ce que le comédien semble entendre n'est rien d'autre qu'un retour de sa propre parole, de ce qu'il a montré, extériorisé sur scène. Aussi, le meneur de jeu ne se place pas en tant qu'*Autre* tout puissant. À la jonction de l'extériorisation et de l'intériorisation, soit du Réel et de l'Imaginaire, nous constatons donc l'absence de jouissance de l'*Autre*. Le meneur de jeu est dans une position bienveillante, une position d'accueil, comme le préconise B. Brecht.

Pour l'expérience de l'improvisation dramatique, nous plaçons alors la *position bienveillante* du meneur de jeu à la croisée de l'Imaginaire et du Réel.

○ *L'objet a*

Rappelons ici que l'« *objet a est à insérer, [...], dans la division du sujet par où se structure très spécialement, [...], le champ psychanalytique.* »⁴⁰⁰. De fait, P. Martin-Matera place l'*objet a* au centre du nœud borroméen de la création. « *Quand on sait d'autre part que c'est bien à la jonction des registres de l'imaginaire, du symbolique et du réel que Lacan place l'objet (a), objet vide, objet perdu depuis toujours, par structure pourrait-on dire, on comprendra que la question de la perte est bien au cœur du processus de création.* »⁴⁰¹.

À l'endroit où *extériorisation - distanciation - intériorisation* se rencontrent, se trouve cette chose impalpable, qui pousse à se faire plaisir, à jouer, à vivre, comme dans toute création. Cette chose est l'*objet a*, l'objet cause du désir qui se dérobe au sujet. Il s'agit du "moteur" des improvisations, ce qui pousse à créer.

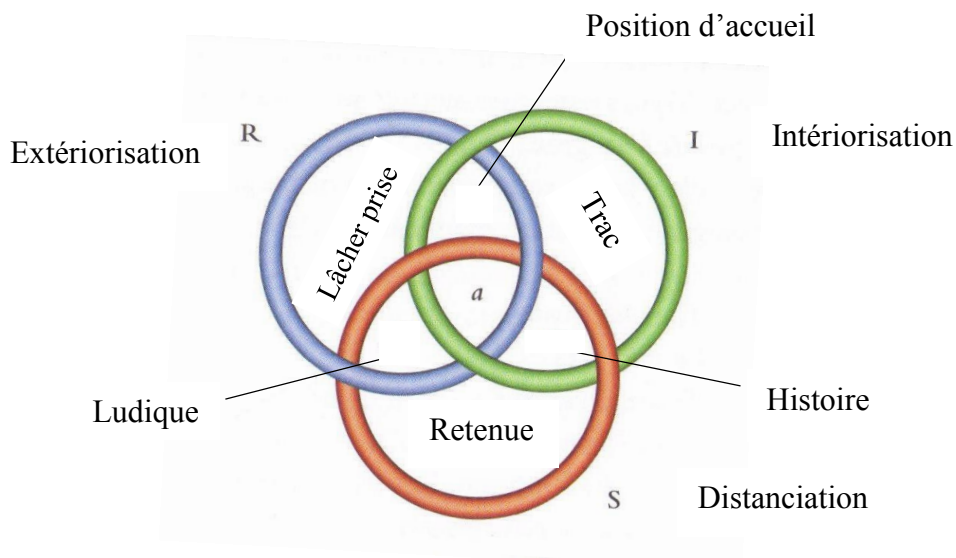
Aussi, nous plaçons donc tout naturellement l'*objet a* au centre du nœud borroméen de l'improvisation dramatique, en tant qu'elle est acte de création.

Ces précisions sur l'interaction entre les trois instances ici développées, nous pouvons maintenant compléter le nœud borroméen.

⁴⁰⁰ LACAN J., (1965), « La science et la vérité », in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 863

⁴⁰¹ MARTIN MATTERA, *Théorie et clinique de la création*, op. cit., p. 131

Schéma complet du nœud borroméen de l'improvisation dramatique⁴⁰²



Légende :

R = Réel => le pathologique => Extériorisation

I = Imaginaire => le quotidien => Intériorisation

S = Symbolique => le sublimatoire => Distanciation

a = objet a

sens => l'éthique => l'histoire

JΦ = Jouissance phallique => l'esthétique => le ludique

J \bar{A} = Jouissance de l'Autre barré => la logique => la position d'accueil

Ainsi nous distinguons un nœud borroméen de l'improvisation dramatique qui, au même titre que le nœud borroméen rend compte de l'expérience analytique, illustre l'expérience de l'improvisation dramatique.

Nous avons pu observer dans ce chapitre que la pratique de l'improvisation dramatique est l'occasion de mettre en jeu les processus psychiques qui favorisent la bonne articulation et

⁴⁰² à partir de la figure extraite du Livre XXIII, *le Sinthome*
LACAN J., *le Sinthome*, op. cit., p.72

l'équilibre entre Réel, Imaginaire et Symbolique. Le rôle du meneur de jeu est de garantir cet équilibre. Ainsi, les techniques et les consignes de jeu doivent être adaptées en fonction de la personnalité du comédien. Par exemple, s'il joue spontanément dans le registre du théâtre dramatique poussé à l'extrême, c'est-à-dire qu'il se met en acte lui-même, il sera judicieux de l'accompagner vers les techniques du théâtre incandescent pour l'amener vers une identification au personnage. De même, si le comédien est fixé uniquement dans le théâtre d'A. Artaud, s'il bascule dans l'aliénation au personnage par un travail d'intériorisation extrême, il sera nécessaire de créer un décalage tel que le permet le théâtre de B. Brecht afin d'introduire une distanciation.

En soulignant le rôle du meneur de jeu comme garant de cet équilibre – il se doit d'orienter le jeu afin de renouer le Réel, l'Imaginaire et le Symbolique lorsque l'un des trois registres fait défaut ou au contraire et surinvesti – nous ouvrons la question du Sinthome.

Ce qui nous conduit à poursuivre l'étude de notre seconde hypothèse en nous interrogeant sur la valeur sinthomatique de l'improvisation dramatique dans le prochain chapitre.

Chapitre 3

L'improvisation dramatique à l'épreuve du Sinthome

Nos observations cliniques autant que nos recherches théoriques nous conduisent à nous questionner sur le Sinthome, et plus précisément sur une valeur sinthomatique de l'improvisation dramatique. En effet, l'articulation en nœud borroméen de l'improvisation dramatique éveille la curiosité quant au Sinthome qui s'inscrit dans l'enseignement de J. Lacan dans une suite logique du nœud. De plus, à travers les différentes vignettes cliniques, nous illustrons comment le comédien psychotique, une fois sur scène "devient" le personnage et ainsi perd toute trace visible de psychose. En d'autres termes, l'improvisation dramatique aurait un effet de guérison le temps du jeu. Ainsi, au-delà d'un effet sublimatoire, nous formulons l'hypothèse que l'improvisation dramatique aurait un effet sinthomatique.

Dans ce chapitre, nous nous proposons de développer l'effet de Sinthome de l'improvisation dramatique. Dans un premier temps, nous revenons sur le concept théorique de Sinthome. Dans un second temps, nous nous intéressons à l'effet de suppléance de l'improvisation dramatique, pour dans un troisième temps, exposer la fonction sinthomatique de l'improvisation dramatique.

3-3-1. Le concept de Sinthome

Le concept de Sinthome fut élaboré par J. Lacan à la fin de son enseignement. Il l'inscrit comme l'élément permettant la guérison du psychotique. Toutefois, à la différence des psychotropes, le Sinthome ne peut pas venir de l'extérieur. Il ne peut pas être administré par un autre pour être ingéré.

Comme tout phénomène psychique complexe, il ne peut s'élaborer que par le sujet lui-même, et c'est d'ailleurs en cela qu'il peut être guéri. Néanmoins tout psychotique n'a pas forcément la capacité de se forger un Sinthome.

Pour mieux appréhender ce qu'implique ce concept complexe, revenons d'abord sur la définition de J. Lacan, en nous éclairant de l'interprétation qu'en font certains cliniciens contemporains. Ensuite illustrons le concept de Sinthome dans la topologie du nœud borroméen. Enfin, explorons les investigations qui poussent à envisager le Sinthome pour le psychotique comme le pendant de la sublimation pour le névrosé.

- **Du symptôme au Sinthome**

Précisons que le terme de Sinthome n'est pas un néologisme lacanien, mais un mot ancien. Il s'agit de la version médiévale du mot symptôme⁴⁰³. Ce choix étymologique propre à J. Lacan est chargé de sens. Il détourne ainsi un terme médical pour le ramener dans le champ artistique.

- **Rapide retour étymologique**

Tel que le reprend P. Julien, « *Le mot, "symptôme" est né en 1495 dans la langue française comme traduction parlée du latin médical symptoma, pour signifier une co-incidence (cum-incidere), c'est-à-dire ce qui "tombe ensemble" : telle maladie et tel signe, objectivement pour le médecin. Or, le dictionnaire de Bloch et Von Wartburg nous dit que ce nom-là s'écrivait Sinthome, qui vient du verbe grec "suntithémi" qui veut dire "mettre ensemble". Il y a donc là une équivocité homophonique, avec laquelle Lacan va jouer à partir de 1975.* »⁴⁰⁴.

⁴⁰³ Cf. le portail du Centre National des Ressources Lexicales et Textuelles : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/symptôme>

⁴⁰⁴ JULIEN P., « Du symptôme au Sinthome : la psychose lacanienne », in *La clinique lacanienne*, 2001/1 n°5, p. 63

J. Lacan précise lui-même l'origine de ce mot et les raisons de ce choix : « *Le Sinthome. C'est une façon ancienne d'écrire ce qui a été, ultérieurement, écrit symptôme. Cette façon marque une date, celle de l'injection de grec dans ce que j'appelle la langue mienne, à savoir le français* »⁴⁰⁵. C'est ainsi qu'il nomme pour la première fois le Sinthome, lors de sa leçon du 18 novembre 1975, leçon d'ouverture de son séminaire consacré à ce concept.

○ **Un mot choisi**

Selon B. Haie et J.-J. Rassial : « *Revenir à cette ancienne orthographe permet d'une part à J. Lacan de se dégager de l'usage médical du symptôme et, d'autre part, de jouer de l'équivoque : Sinthome, saint Thomas, saint homme, etc. Mais, si le Sinthome a affaire à la langue, il ajoute dans cette même séance qu'il est aussi lié à l'instance de la lettre. À l'inverse de la piste du symptôme où il s'agirait de déchiffrement, J. Lacan nous met sur la voie d'un usage logique du Sinthome.* »⁴⁰⁶.

Ainsi, nous pouvons entendre ce choix terminologique – terme(ino)logique – dans un parallèle à l'enseignement freudien. S. Freud décrivait en effet le symptôme comme une tentative de guérison : « *Ce que nous prenons pour une production morbide, la formation du délire, est en réalité une tentative de guérison, une reconstruction* »⁴⁰⁷. Il développa cette idée tout au long de son œuvre⁴⁰⁸. J. Lacan qui tout au long de son enseignement s'est spécifiquement intéressé au psychotique, présente donc dans ses séminaires finaux, le Sinthome comme une tentative de guérison pour le psychotique. Il élabore son concept en s'appuyant sur le cas de J. Joyce, en explicitant que l'écriture serait son Sinthome. Comme il le déclare : « *Toujours est-il que c'est de Joyce que j'aborderai ce quatrième terme en tant qu'il complète le nœud de l'imaginaire, du symbolique et du réel.* »⁴⁰⁹.

⁴⁰⁵ LACAN J., *le Sinthome*, op. cit., p. 11

⁴⁰⁶ HAIE B., RASSIAL J.-J., « L'adolescence : moment de construction du Sinthome ou de refonte du fantasme ? », in *Adolescence : Mystique et Expériences*, 2008 (1), n°63, p. 238

⁴⁰⁷ FREUD S., (1911), « Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa », in *Cinq psychanalyses*, PUF, 1974, p. 315

⁴⁰⁸ cf. entre autres :

FREUD S., (1926), *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, Puf, 1988, 102p.

FREUD S., (1917), « Complément métapsychologique à la théorie du rêve », in *Métapsychologie*, Gallimard, 1968, p. 123-143

FREUD S., (1920), *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Payot, 2010, 153p.

⁴⁰⁹ LACAN J., *le Sinthome*, op. cit., p. 38

○ ***Sinthome et création***

Ainsi, grâce au cas de J. Joyce, J. Lacan apporte une nouvelle approche du symptôme et le relie au symbole, à ce qui constitue le sujet. J. Attié remarque que « *par le symbole (voir le séminaire sur Joyce), le poète fait symptôme* »⁴¹⁰. Plus avant il revient sur les propos de J. Lacan lorsqu'il énonce qu'il appelle symptôme ce qui vient du Réel, et précise que « *la création construit un symptôme qui intègre la réponse du sujet. C'est la réponse du sujet à son propre réel. C'est pourquoi chaque œuvre apporte à la psychanalyse un enseignement et, toujours, la devance* »⁴¹¹.

De ce fait, à travers l'étude du célèbre auteur irlandais, J. Lacan entrevoit dans les expressions des maladies, et plus particulièrement des manifestations psychotiques, bien plus que de simples symptômes, mais des inventions, des créations. Tel que le décrit R. Menendez lorsqu'il s'intéresse aux apports de l'étude de J. Joyce par J. Lacan, « *Là où pour Kant nous sommes dans le registre de la "maladie", pour Lacan il est question de réponse sinthomatique, d'invention. Il va même jusqu'à dire que toute invention est Sinthome* »⁴¹². C'est d'ailleurs dans cette perspective que nous nous intéressons à l'apport d'A. Artaud sur le théâtre dans notre démarche de recherche psychanalytique.

Dans sa définition du Sinthome, J. Lacan insiste sur son caractère essentiel dans la constitution du nœud borroméen⁴¹³. Ainsi il annonce qu'au-delà du fait qu'il ne peut s'entendre que comme articulé au nœud borroméen, le Sinthome en est un élément fondamental.

● **Le Sinthome et le nœud borroméen**

Même s'il ne le nomme pas encore comme tel, J. Lacan introduit le concept de Sinthome pour la première fois lors de sa dernière leçon de son séminaire RSI, le 13 mai 1975. Il souligne ainsi la stricte dépendance du Sinthome par rapport au nœud borroméen.

○ ***Le complément du nœud***

De fait, il introduit l'existence d'un *quart élément* venant suppléer au nœud qui achopperait. Nous comprenons ainsi que le concept de Sinthome ne peut s'entendre en dehors

⁴¹⁰ ATTIE J., « Du symptôme au Sinthome », in *Che vuoi ?*, 2003/1 n°19, p. 181

⁴¹¹ Ibid. p. 180

⁴¹² MENENDEZ R., « Joyce où l'espace-temps du Sinthome », in *Psychanalyse*, 2010/3, n°19, p. 39

⁴¹³ LACAN J., *le Sinthome*, op. cit., p. 38

de la topologie du nœud. « *C'est en ceci que si plein dans sa simplicité que soit le nœud borroméen à trois, c'est à partir de quatre, et je souligne, à s'engager dans ce quatre, on trouve une voie, une voie particulière qui ne va que jusqu'à six. En d'autres termes, qui fait du cercle couplé, pris pour chacun des éléments qualifiables de ce que le trois impose, non pas de distinction, mais bien au contraire d'identité entre les trois termes du Symbolique, de l'Imaginaire et du Réel au point qu'il nous semble exigible de retrouver dans chacun, cette triplique, cette trinité du Symbolique, de l'Imaginaire et du Réel.* »⁴¹⁴. Ainsi, J. Lacan donne la mesure de ce que sera son prochain séminaire, basé sur l'indispensable complétude au nœud borroméen.

○ ***Le Sinthome n'existe que par le nœud***

Comme l'énonce B. Haie et J.-J. Rassial, « *L'introduction du Sinthome indique chez J. Lacan son passage de l'écriture logique des mathèmes (celui du fantasme notamment) à la topologie des nœuds.* »⁴¹⁵. Ainsi, le concept de Sinthome ne s'entend et ne se comprend qu'en lien avec le nœud borroméen. La définition la plus claire et la plus concise que J. Lacan peut nous donner du Sinthome, c'est lorsqu'il déclare que « *c'est le quelque chose qui permet au symbolique, à l'imaginaire et au réel de continuer de tenir ensemble.* »⁴¹⁶.

Ainsi, lorsque la pathologie, et plus spécifiquement la psychose, amène le nœud borroméen à se dénouer, c'est-à-dire que le Réel, le Symbolique et l'Imaginaire ne sont plus noués, le Sinthome – en tant que quatrième rond – vient en quelque sorte les renouer. En d'autres termes, lorsque l'équilibre psychique est rompu, le Sinthome viendrait le rétablir. J. Lacan précise que chez ceux qu'il nomme intentionnellement "*les fous*" : « *le symbolique, l'imaginaire et le réel sont embrouillés au point de se continuer les uns dans les autres, à défaut d'opération qui les distingue comme dans la chaîne du nœud borroméen.* »⁴¹⁷. Par là-même, il introduit la notion que le "renouage" borroméen entre le Réel, l'Imaginaire et le Symbolique serait alors un moyen pour "guérir la folie".

⁴¹⁴ LACAN J., *RSI*, op. cit., p 175.

⁴¹⁵ HAIE B., RASSIAL J.-J., « L'adolescence : moment de construction du Sinthome ou de refonte du fantasme ? », op. cit., p. 238

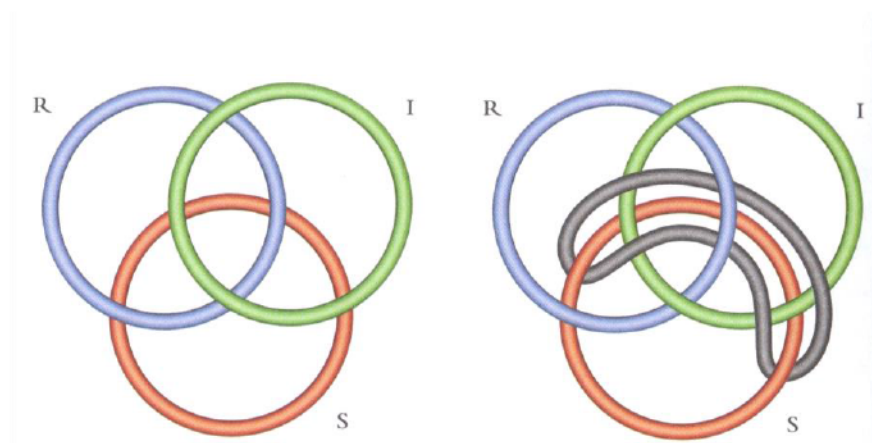
⁴¹⁶ LACAN J., *le Sinthome*, op. cit., p. 94

⁴¹⁷ Ibid. p. 87.

○ *Le schéma du Sinthome*

Afin de mieux visualiser ce concept de Sinthome, présentons ici les figures extraites du séminaire *le Sinthome*, élaborées à partir des schémas que J. Lacan présenta dans sa leçon du 18 novembre 1975.

Les trois anneaux séparés, puis liés par le Sinthome, quatrième⁴¹⁸



Légende :

R = Réel

I = Imaginaire

S = Symbolique

Ainsi nous voyons se dessiner ce quatrième rond qui permet aux trois autres de tenir ensemble. Pour reprendre les propos de P. Julien, « *Lacan va montrer un autre nœud : un nœud à quatre éléments. Le quart élément est compensatoire ; il a fonction de suppléance, dans la mesure où le nœud à trois ne tient pas de lui-même. Telle est la fonction du Sinthome comme quart élément* »⁴¹⁹. Cette notion de suppléance vient introduire la possibilité de nouer le nœud là où il achoppe.

Dans la suite de nos recherches, nous verrons que la façon de renouer le nœud est dépendante de la façon dont ce dernier achoppe. Toutefois, avant de procéder à ce développement relatif à la clinique, approfondissons notre étude du concept de Sinthome en le mettant en perspective avec celui de sublimation.

⁴¹⁸ LACAN J., *le Sinthome*, op. cit., p. 20

⁴¹⁹ JULIEN P., « Du symptôme au Sinthome : la psychose lacanienne », op. cit., p. 64

- **Sinthome versus sublimation**

À travers le cas de J. Joyce on comprend que le Sinthome est en lien avec la création, tout comme la sublimation. Comme le rappelle J. Attié, « *pris isolément, sublimation et symptôme peuvent paraître antinomiques : le symptôme, ce qui cloche ; la sublimation, ce qui a l'air d'aller.* »⁴²⁰. La tournure même de sa phrase indique qu'il existe un lien entre symptôme et sublimation au-delà d'une simple opposition. De plus, d'après le cas de J. Joyce on constate que le Sinthome serait une sorte de symptôme qui "a l'air d'aller". Afin de comprendre les liens entre sublimation et Sinthome, et de mieux appréhender la façon d'y faire référence, apportons ici un rapide retour théorique.

- **La sublimation**

La sublimation est un processus psychique qui consiste à détourner les pulsions sexuelles de leur but, c'est à dire les orienter vers un objet non-sexuel. En 1908, S. Freud propose une définition de la sublimation en précisant que la pulsion sexuelle « *met à la disposition du travail culturel une quantité extraordinaire de forces et cela, sans doute, par suite de la propriété particulièrement prononcée qui est sienne de déplacer son but sans perdre essentiellement en intensité. On appelle capacité de sublimation cette capacité d'échanger le but qui est à l'origine sexuel contre un autre qui n'est plus sexuel mais qui est psychiquement parent avec le premier.* »⁴²¹. En 1932, il précise, « *Nous désignons comme sublimation une certaine sorte de modification de but et de changement d'objet dans laquelle entre en considération notre évaluation sociale* »⁴²². L'enfant entrant dans la phase de latence utilise ainsi l'énergie libidinale dans les apprentissages, en laissant la sphère sexuelle de côté.

Sur ce principe, la sublimation est donc impliquée dans le processus créateur, les pulsions sexuelles étant investies dans le champ culturel et scientifique. Tel que l'énonce P. Martin-Mattera, « *si la sublimation n'aboutit pas systématiquement à la création [...], la création quant à elle semble toujours supposer la sublimation, y compris dans la cure, car l'introduction en soi-même d'un signifiant nouveau consiste dans la transformation d'une part de jouissance réelle en pur symbolique, en pensée fondatrice d'une perspective nouvelle.* »⁴²³.

⁴²⁰ ATTIE J., « Du symptôme au sinthome », op. cit., p. 163

⁴²¹ FREUD S., (1908), *La morale sexuelle " civilisée " et la maladie nerveuse des temps modernes*, in *libroveritas*, PDF version E-Book, 2010, p.8.

⁴²² FREUD S., (1932), *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1971, p. 128

⁴²³ MARTIN-MATTERA P., « Sublimation ou sinthomation ? Apports et réflexions cliniques sur la création dans la psychose », in *L'évolution psychiatrique*, 76, 2011, p. 420

○ ***Sublimation et névrose***

De plus, il est admis que la sublimation est nécessaire à la création chez les personnes de structure névrotique. « *Le processus sublimatoire s'organise de fait autour de l'objet comme tel, et par cette caractéristique dépend étroitement de l'organisation névrotique de la personnalité, excluant alors son champ la structure psychotique qui s'organise sans relation à l'objet cessible du fait de la non-inscription du signifiant phallique.* »⁴²⁴. De fait, il ne serait pas exact de parler de sublimation avec les patients psychotiques.

Les comédiens participant à nos ateliers théâtre étant psychotiques, nous n'avons pas eu recours à ce concept jusqu'ici, bien que nous ayons présenté des processus psychiques qui en sont proches. En effet, nous avons observé que les psychotiques étaient tout à fait aptes à produire un acte de création. P. Martin-Mattera souligne également que la réalité prouve que les psychotiques ne se trouvent pas exclus « *du champ d'extension de la sublimation, à savoir, l'art, la religion et la science* »⁴²⁵. Il s'appuie sur les propos de J. Oury lorsque ce dernier indique qu'« *on a vite fait de conclure qu'un schizophrène ne sublime pas* »⁴²⁶, et précise qu'il est nécessaire de comprendre la dichotomie qu'il existe entre la théorie de la sublimation indiscutablement liée à la névrose, et la réalité clinique observée quotidiennement par les praticiens s'intéressant à la question de la psychose.

○ ***De la sublimation au Sinthome***

C'est à travers le concept de Sinthome que l'on trouve la réponse à cette question clinique, qui reconnaît la capacité de création chez le psychotique sans remettre en cause l'appartenance de la sublimation à la sphère névrotique. Ainsi, les psychotiques trouveraient l'aptitude à créer à travers le Sinthome. En d'autres termes, le Sinthome serait chez le psychotique le pendant de la sublimation chez le névrosé.

Toutefois, le Sinthome ne concernerait pas uniquement le psychotique. J. Lacan utilise lui-même le terme de "*fou*"⁴²⁷ et non pas de psychose pour évoquer les conséquences de l'achoppement de la chaîne borroméenne. Le terme "*fou*" désigne la personne qui ne se trouve

⁴²⁴ MARTIN-MATTERA P., « Sublimation ou sinthomation ? Apports et réflexions cliniques sur la création dans la psychose », op. cit., p. 421

⁴²⁵ Ibid.

⁴²⁶ OURY J., (1986-1988), *Création et schizophrénie*, Paris, Galilée, 1989, p. 69

⁴²⁷ LACAN J., (1975-1976), *le Sinthome*, op. cit., p. 87

pas dans la réalité commune, ce qui peut être le cas aussi bien du psychotique, mais aussi du pervers ou du névrosé pathologique dont les symptômes sont incontrôlables.

De plus, dans son ouvrage *Lacan, lecteur de Joyce*⁴²⁸, C. Soler avance que le séminaire *le Sinthome*⁴²⁹ est finalement plus consacré au texte *Finnegans Wake*⁴³⁰ de J. Joyce qu'à son œuvre dans sa globalité. Elle précise que J. Joyce n'a pas inventé cet art littéraire qui consiste à jouer avec *lalangue*, bien qu'avec ce texte il pousse cet exercice d'écriture à son extrême. Elle jette ainsi le doute sur la nature psychotique de la structure de J. Joyce : ce texte, dont l'écriture singulière est quasi illisible, est-il réellement l'expression brute de la psychose ? ou simplement exercice de style à son paroxysme ? Aussi, C. Soler défend la thèse que bien plus que la question de la psychose, le séminaire consacré au Sinthome témoigne de la question de *l'art-dire*. La question de dire par l'art, à travers l'art, est donc bien plus centrale que la question sublimation *versus* Sinthome.

Pour préciser, rappelons que P. Martin-Mattera inscrit le sublimatoire dans le nœud borroméen de la création⁴³¹. Ainsi, le Sinthome en tant que "réparateur" du nœud, viendrait alors dans un au-delà de la sublimation et non pas en opposition ou en miroir. En effet, il met en avant la correspondance entre le concept de Sinthome et celui de *Nom-du-Père* faisant défaut chez le psychotique. « *Ce Sinthome-là, étendu à l'ensemble des structures psychiques, est la réalité psychique freudienne, ou le nom-du-père, l'opération signifiante qui fait prendre la personnalité et en permet la cohérence.* »⁴³². Plus loin, il développe ses propos en insistant sur la valeur de fonction signifiante du *Nom-du-Père*, fonction qu'il reconnaît comme « *indispensable à l'inscription du sujet dans la réalité : cette fonction d'opposition implique le processus de séparation, processus auquel de dérober – ou, vu sous un autre angle, n'accède pas – le sujet psychotique, pourtant bel et bien aliéné, comme les névrosés, au symbolique. Le Sinthome, de ce point de vue, n'est donc pas spécifique à la psychose.* »⁴³³.

Ainsi, la définition du Sinthome proposé par B. Haie et J.-J. Rassial semble complète puis qu'elle reprend le principe fondamental de ce concept en l'intégrant à la fois dans les

⁴²⁸ SOLER C., *Lacan, lecteur de Joyce*, Paris, Puf, 2015, 223p.

⁴²⁹ LACAN J., *Le sinthome*, op. cit.

⁴³⁰ JOYCE J., *Finnegans Wake*, Paris, Gallimard, 1997, 923p.

⁴³¹ MARTIN-MATTERA P., *Théorie et clinique de la création*, op. cit., p. 129

⁴³² MARTIN-MATTERA P., « Sublimation ou sinthomation ? Apports et réflexions cliniques sur la création dans la psychose », op. cit., p. 423

⁴³³ Ibid.

problématiques névrotiques et psychotiques. Dans leur étude sur l'adolescence, ils précisent que « *le Sinthome est une chirurgie réparatrice des trois nœuds : temps second par rapport à la structure clinique du sujet, il se substitue au fantasme dans la névrose et supplée au fantasme dans la psychose.* »⁴³⁴.

Au-delà du sublimatoire, il s'agit bien de renouer les trois grandes instances Réel, Imaginaire et Symbolique, ce qui garantit un certain équilibre psychique que l'on soit psychotique ou non.

Le concept de Sinthome ayant été ici introduit et présenté, nous souhaitons insister sur sa valeur dynamique : « *retenons également son aspect dynamique, indiquant qu'il s'agit d'un état de la structure plus que de la structure elle-même* »⁴³⁵. J.J. Rassial précise : « *le quatrième rond étant en construction permanente à la place, voire contre les symptômes, compromis entre la structure et les conflits* »⁴³⁶.

Cette notion de *construction permanente* est à mettre en relief avec la notion de suppléance indissociable du concept de Sinthome. En effet, le Sinthome n'est pas à considérer comme une chose morte, mais bien comme un mouvement qui a un effet direct sur la psyché. Cette observation est particulièrement intéressante à prendre en compte au regard de la clinique qui renvoie à cette notion de mouvement psychique perpétuel.

Ainsi, notre recherche basée essentiellement sur notre clinique et notre lecture d'A. Artaud, nous conduit à nous pencher sur ce que cette découverte du Sinthome implique dans notre pratique de l'improvisation dramatique. De fait, intéressons-nous maintenant à la fonction de suppléance du théâtre tel que nous le pratiquons.

⁴³⁴ HAIE B., RASSIAL J.-J., « L'adolescence : moment de construction du Sinthome ou de refonte du fantasme ? », op. cit., p. 237

⁴³⁵ Ibid.

⁴³⁶ RASSIAL J.-J., *Le sujet en état limite*, Paris, Denoël, 1999, p.128

3-3-2. Improvisation dramatique, une fonction de suppléance

En improvisation dramatique le comédien réalise un acte créateur. Selon R. Pandelon, chez le sujet psychotique l'acte créateur est susceptible de faire suppléance au signifiant forclus. Il précise que « *c'est à condition de faire résonner chez l'autre l'écho de la jouissance perdue, qu'elle accèdera au statut de création à proprement parler, et par là se démarquera du symptôme paralysant, en signant une impossibilité du sujet à renoncer à la signification de la pulsion et au réel du fantasme.* »⁴³⁷. Ainsi, dans son texte, il décline cette suppléance selon les trois grandes instances lacaniennes Réel, Symbolique et Imaginaire. Nous suivons également cette voie dans notre développement des effets de l'improvisation dramatique. En effet, comme nous l'avons démontré, selon le type de théâtre choisi le comédien peut faire appel à un des registres de façon plus spécifique au détriment des deux autres.

Aussi, à partir de la fonction de suppléance du Sinthome défini par J. Lacan au sujet de J. Joyce, nous proposons ici une déclinaison dynamique. Nous posons l'hypothèse que l'improvisation dramatique pourrait aussi bien faire suppléance à l'Imaginaire, qu'au Symbolique ou au Réel.

Revenons d'abord sur la notion théorique de suppléance. Ensuite, nous illustrons la suppléance de l'improvisation dramatique à l'Imaginaire, puis au Symbolique et enfin au Réel, en y associant respectivement ce que nous nommons *autre correcteur*, *tiers correcteur* et *corps correcteur*.

- **Sinthome et suppléance**

Dans ses recherches sur le fantasme dans la psychose, A. Lévy rappelle la visée de stabilisation psychique de la suppléance, ce qui est l'objectif fondamental de nos ateliers théâtre. C'est en ce point précis que ce concept nous intéresse.

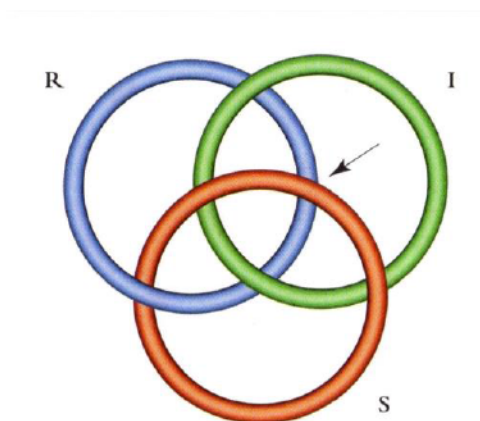
En effet, A. Lévy précise que « *le terme de suppléance, bien que mis en avant avec Joyce et dans la clinique borroméenne, est en usage antérieurement chez Lacan, se référant alors à la logique de la forclusion du Nom-du-Père, dans une fonction de compensation du trou*

⁴³⁷ PANDELON R., « acte créateur : symptôme et Sinthome », in *Créativité et art-thérapie en psychiatrie adulte*, Paris, Masson, 2003, pp 103.

dans la structure, voire une visée de stabilisation. »⁴³⁸. Donc, bien qu'antérieur au séminaire *le Sinthome*, c'est pourtant dans sa dialectique avec la clinique du nœud que ce concept est d'un éclairage important pour nos recherches.

En s'intéressant au cas de J. Joyce, J. Lacan met en évidence une erreur du nouage borroméen entre l'Imaginaire, le Réel et le Symbolique, et avec ce qu'il nomme le Sinthome, il met en lumière une façon d'y suppléer. « *Ce que je propose ici, c'est de considérer le cas de Joyce comme répondant à une façon de suppléer à un dénouement du nœud.* »⁴³⁹. Ainsi, il explique que du fait de la *forclusion du Nom-du-Père*, le nouage du Symbolique avec les autres instances ne peut se faire normalement. Ce qui n'est pas inscrit dans le Symbolique est alors précipité dans le Réel. Comme le schématise J. Lacan, le rond du Symbolique vient alors sur le rond du Réel.

Le nœud raté⁴⁴⁰



Chez J. Joyce, l'erreur de nouage dans le nœud, libère l'Imaginaire : Si le « *troisième rond S passe par-dessus le grand R au lieu de passer par-dessous, le grand I n'a plus qu'à foutre le camp. Il glisse, le rapport imaginaire n'a plus lieu.* »⁴⁴¹.

⁴³⁸ LÉVY A., *Conception et conditions d'existence du fantasme dans la psychose argument psychopathologique et psychanalytique*, thèse de psychologie sous la direction de J. C. Maleval, Université Rennes 2 - Haute Bretagne., UFR de Sciences Humaines, présentée et soutenue publiquement le 5 mai 2007, p. 342

⁴³⁹ LACAN J., *Le Sinthome*, op. cit., p. 87

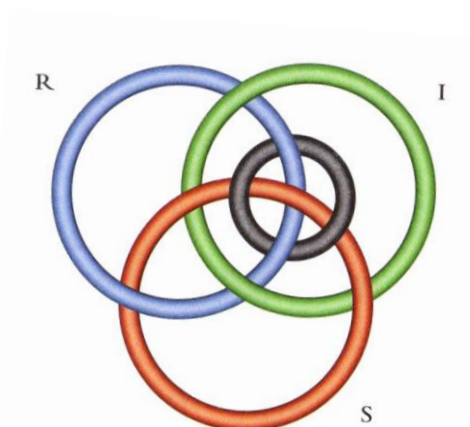
⁴⁴⁰ Ibid. p. 151

⁴⁴¹ Ibid.

L'écriture serait venue faire Sinthome chez J. Joyce. « *Son désir d'être un artiste qui occuperait tout le monde, le plus de monde possible en tout cas, n'est-ce pas exactement le compensatoire de ce fait que, disons, son père n'a jamais été pour lui un père ?* »⁴⁴². L'écriture aurait ainsi réparé, d'une certaine façon, le nœud en venant faire suppléance au *Nom-du-Père*. Ce qui a permis à J. Joyce de renouer l'Imaginaire, le Symbolique et le Réel. Ainsi, l'écriture vient de fait, directement agir sur l'ego de J. Joyce. « *Voilà exactement ce qui se passe, et où j'incarne l'ego comme correcteur du rapport manquant, soit ce qui, dans le cas de Joyce, ne noue pas borroméennement l'imaginaire à ce qui fait chaîne de réel et d'inconscient. Par cet artifice d'écriture, se restitue, dirai-je le nœud borroméen.* »⁴⁴³.

Ainsi, J. Lacan schématise alors le Sinthome et le nomme *ego correcteur*.

L'ego correcteur⁴⁴⁴



L'écriture de J. Joyce s'inscrit comme un *Père-du-Nom*, en tant que suppléance au *Nom-du-Père* forclus et permet ainsi de renouer l'Imaginaire, le Réel et le Symbolique. Comme l'énonce P. Julien, « *Lorsqu'il y a forclusion du Nom-du-Père, c'est-à-dire dénouement du nœud borroméen, alors vient y suppléer le Père-du-Nom comme quart élément. Tant que ce Père nommant opère, il y a certes psychose, mais sans délire, puisque le nœud tient grâce au Sinthome qu'est le quart élément.* »⁴⁴⁵.

⁴⁴² Ibid. p. 88

⁴⁴³ Ibid. p. 152

⁴⁴⁴ Ibid. p. 152

⁴⁴⁵ JULIEN P., « Du symptôme au Sinthome : la psychose lacanienne », p. 65

Ainsi, nous comprenons mieux comment fonctionne le Sinthome décrit par J. Lacan, dans sa fonction de suppléance. Or le Sinthome ne peut être introduit de manière artificielle. Il serait donc inapproprié d'énoncer que l'improvisation dramatique serait un Sinthome chez nos comédiens psychotiques. Pourtant, le fonctionnement tel que nous l'avons présenté jusqu' alors évoque une ressemblance avec l'action du Sinthome. Dans son étude sur la création dans la psychose, P. Martin-Mattera nous met sur la voie d'une réponse à cette problématique. En effet, selon ses propos, « *La suppléance, dont le Sinthome est le modèle abouti, relève de la tentative du sujet de faire surgir un signifiant autre à la place du nom-du-père.* »⁴⁴⁶.

Aussi, sans inscrire l'improvisation dramatique comme un Sinthome, nous présumons qu'elle fonctionne comme tel dans le sens où la clinique nous laisse à penser qu'elle a fonction de suppléance.

- **Suppléance à l'Imaginaire**

Chez les personnes psychotiques l'accès à l'Imaginaire peut être entravé. L'improvisation dramatique, qui offre la possibilité de jouer avec les identifications, permet au comédien de renouer l'Imaginaire aux autres instances. Afin de mieux appréhender les mécanismes psychiques mis en jeu dans ce processus, observons à partir des cas cliniques présentés comment cela opère.

- **Réintroduire l'Imaginaire**

Comme point de départ, reprenons les travaux de P. Attigui qui, à partir de ses travaux en hôpital psychiatrique en 1993 livre ses observations : « *l'imaginaire du psychotique est restreint en certaines occasions du fait qu'il se trouve envahi par le réel.* »⁴⁴⁷. J. Lacan développe dans son séminaire *Les Psychoses*⁴⁴⁸ la relation que le psychotique entretient avec l'Imaginaire. Soit il est complètement identifié à son *Moi*, soit le *Moi* est totalement assumé sur un mode instrumental. Dans le premier cas, le psychotique parle à son *Moi*, dans le second c'est le *Moi* qui parle au psychotique. Ainsi s'explique le phénomène de l'hallucination verbale. « *Au moment où elle [l'hallucination] apparaît dans le réel, c'est-à-dire accompagnée de ce sentiment de réalité qui est la caractéristique fondamentale du phénomène élémentaire, le Sujet*

⁴⁴⁶ MARTIN-MATTERA P., « Sublimation ou sinthomation ? Apports et réflexions cliniques sur la création dans la psychose », op. cit., p. 431

⁴⁴⁷ ATTIGUI P., *De l'illusion Théâtrale à l'espace thérapeutique*, op. cit., p. 52.

⁴⁴⁸ LACAN J., (1955-1956), *Le séminaire, livre III : les psychoses*, Paris, Seuil, 1981, 365p.

parle littéralement avec son Moi, et c'est comme si un tiers, sa doublure, parlait et commentait son activité. »⁴⁴⁹. Ainsi, l'Imaginaire se trouve aux prises avec le Réel, et le psychotique ne peut y avoir accès de façon structurante. Il n'a pas accès à l'aliénation constituante de l'ordre Imaginaire dont parle J. Lacan⁴⁵⁰, mais se retrouve aliéné à sa pathologie.

Les exemples de Danièle et Mathieu illustrent ces deux phénomènes.

Au début de notre intervention dans la maison de retraite, lors de réunions cliniques, les éducateurs se plaignent souvent de Mathieu qui parle tout seul, à lui-même. Il est décrit comme étant enfermé dans une bulle qu'aucune parole extérieur ne peut traverser. L'inquiétude des éducateurs réside dans ce qu'ils nomment « l'impossibilité pour Mathieu de faire preuve d'imagination ».

A l'opposé, en évoquant le cas de Danièle, les éducateurs décrivent un imaginaire foisonnant, et même envahissant. « C'est comme si elle avait des personnes autour d'elle qui lui parlent ! ». Pour les éducateurs cela semble être un jeu car quand ils lui demandent de cesser, elle revient à eux et reste présente dans le groupe. Elle peut même parfois protester en disant : « mais je joue ! oh ! pfff ! ».

Lors des premières séances, Mathieu n'est capable d'aucune initiative, à l'opposé de Danièle qui est très vite devenue l'élément moteur du groupe. Mathieu ne semble pas comprendre les consignes, et ne semble pas capable de faire preuve d'imagination. Par contre il est excellent dans l'imitation et notamment pour imiter Danièle. Cette dernière a parfaitement compris les règles de jeu et utilise la scène à merveille pour laisser s'exprimer son imagination. Ses jeux sont riches et bien construits, avec le souci du détail.

⁴⁴⁹ Ibid. p. 23.

⁴⁵⁰ Ibid. p. 166.

Lors d'une séance, la consigne est de présenter un personnage qui est joyeux car il fait beau.

Nous proposons à Mathieu de passer le premier. Il entre sur scène, nous regarde et reste statique ne sachant pas quoi faire. Nous l'incitons en lui rappelant que son personnage doit être content : « Qu'est-ce qu'on fait quand on est content ? ... On sourit ? ... Ton personnage pourrait sourire... ». Mathieu obéit et sourit, mais il n'y a aucun jeu et nous observons qu'il n'y a aucune émotion, aucune histoire imaginée derrière ce sourire.

Nous lui indiquons qu'il peut revenir s'asseoir et que s'il le souhaite, il pourra rejouer plus tard. Nous proposons à Danièle de nous jouer l'histoire de son personnage : « Un personnage joyeux car il fait beau ! ».

Danièle entre sur scène et mime une série d'actions avec une telle précision que nous pouvons tout à fait imaginer ce qu'elle représente malgré l'absence de tout objet :

Elle regarde par la fenêtre et sourit. Elle ouvre alors une valise et met quelques vêtements dedans. Ensuite elle sort de chez elle, ferme la porte à clef. Elle ouvre le coffre de sa voiture, met la valise dedans et referme le coffre. Elle se dirige vers l'avant, ouvre la portière s'installe, referme la portière et démarre. Après un tour de scène, elle sort de la voiture et prend sa valise. Elle marche quelques pas puis s'arrête. Elle ouvre sa valise, en sort une serviette de plage qu'elle installe sur le sol. Elle se déshabille, se met en maillot de bain, et s'allonge sur la serviette, tout sourire. Après avoir mis des lunettes de soleil, feuilleté un magazine, s'être faite dorée au soleil, elle range ses affaires. Elle retourne à sa voiture, rentre chez elle, défait sa valise et sort de scène. Elle exécute alors le rituel de fin de jeu avec plaisir : sous les applaudissements, elle revient saluer le public.

Pendant le temps d'échange, elle nous décrit son jeu avec plaisir et nous dit qu'elle s'est bien amusée.

Nous proposons alors à Mathieu de jouer à nouveau. Souriant, il part dans les coulisses. Lorsqu'il est prêt, il entre sur scène et reprend le jeu de Danièle. Il fait sa valise, va à la plage, s'installe sur une serviette, repart chez lui, et sort de scène. Lorsqu'il vient saluer le spectateur, nous découvrons un homme épanoui et souriant, fier et content de lui.

Lors du temps d'échange, il nous fait comprendre qu'il s'est bien amusé et qu'il est content. Il quitte la séance calme, détendu et ouvert aux autres. Il ne semble plus enfermé dans sa bulle.

Les éducateurs confirment qu'après le groupe d'improvisation, Mathieu est plus en lien avec ses pairs. Il fait preuve d'initiative pour aller à la rencontre des autres, sans être fixé dans ses stéréotypes relationnelles. Quant à Danièle, les éducateurs nous informent qu'après les séances, elle n'éprouve plus le besoin de jouer seule avec des personnages imaginaires, mais est bien présente dans la réalité de son groupe de vie.

Les descriptions de Mathieu et de Danièle rappellent les particularités de relation du psychotique avec son Imaginaire défini par J. Lacan. Nos observations illustrent également comment l'improvisation dramatique vient suppléer l'Imaginaire, le jeu offrant une nouvelle *Gestalt*, une reformation du *Moi*. Nous l'observons chez Danièle qui peut exprimer son imaginaire et le canaliser. Elle est ensuite moins envahie et peut être présente sur le groupe sans s'échapper dans ses jeux, envahie par son Imaginaire. Quant à Mathieu, en passant par l'imitation, il a pu faire appel au jeu des identifications. Il semble qu'il n'a plus besoin alors de parler tout seul, mais peut s'adresser aux autres et entendre leur parole.

Nos observations cliniques révèlent que l'improvisation dramatique vient suppléer l'Imaginaire aliéné chez le comédien. Grâce au jeu, ce dernier (re)trouve la faculté de *faire comme si*, ce qui lui ouvre l'accès à l'Imaginaire. En effet, l'objet premier de l'improvisation dramatique est d'incarner un autre pendant le temps du jeu, grâce à l'identification. Ainsi, son utilisation auprès de personnes pour lesquelles l'accès à l'Imaginaire est entravé, permettrait de

réintroduire un imaginaire qui ne soit pas envahi par le Réel. Les écrits de R. Pandelon confortent nos observations. Il confère à l'art dramatique sa fonction de suppléance à l'Imaginaire, par *le jeu des identifications*⁴⁵¹. L'identification au semblable permet ainsi au comédien de réintégrer l'ordre Imaginaire. L'improvisation dramatique lui offre la possibilité de jouer avec ses identifications et ainsi de former ou re-former son *Moi*. L'improvisation dramatique se décline ainsi comme suppléance à l'Imaginaire.

Forts de ces observations cliniques examinons maintenant quels mécanismes psychiques permettent ces effets thérapeutiques.

○ *L'autre correcteur*

Nos observations cliniques nous amènent à constater que l'improvisation dramatique produit le même nouage que celui décrit par J. Lacan au sujet de J. Joyce. Le protocole théâtral de nos ateliers théâtre illustre parfaitement les effets du jeu sur *l'ego* du patient.

Au théâtre, la fin d'une représentation est toujours marquée par le salut des comédiens. Ceux sont bien les comédiens qui viennent saluer et non pas les personnages. Ce rituel signifie que le jeu est fini, chacun redevient qui il est et ne fait plus comme s'il était un autre. Ainsi les comédiens viennent remercier le public, et le public par ses applaudissements félicite les comédiens.

Nous tenons à maintenir ce rituel dans nos groupes d'improvisation dramatique. Tout d'abord, notre objectif est de marquer la fin du jeu. Le comédien peut ainsi quitter son personnage sous les applaudissements. Mais nous observons que ce moment n'est pas sans effet émotionnel. Les sourires francs et sincères des comédiens provoqués par les applaudissements révèlent la force renarcissisante du jeu, comme l'illustre le cas de Mathieu.

Après chaque passage sur scène, les comédiens sortent dans les coulisses et reviennent sur scène pour saluer le public.

Pour Danièle ce moment ne fut pas simple à comprendre. Au début, elle revenait systématiquement dans la démarche de son personnage. De fait, elle continuait le jeu. Nous lui demandions alors de recommencer son salut en précisant que c'est elle qui vient saluer et

⁴⁵¹ PANDELON R., « Acte créateur : symptôme et Sinthome », op. cit.

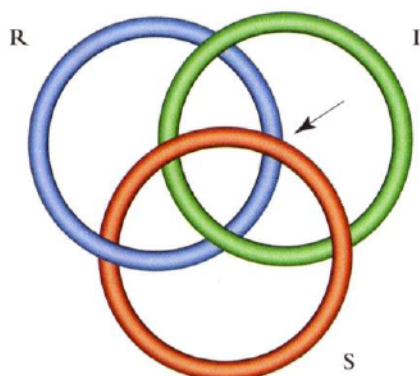
non pas son personnage. Elle retournait alors dans les coulisses, et revenait saluer avec un rire franc sous les applaudissements.

Le cas de Mathieu est emblématique de ce moment dans l'entrejeu, ce moment de transition si important. Le salut est un moment où Mathieu se révèle. Lui qui reste souvent fixé dans l'imitation, fait preuve d'une aisance peu coutumière, tout sourire et exécute ses saluts avec une forme théâtrale très juste. Puis il vient s'asseoir pour le temps d'échange en se tenant droit et fier, ce qui change radicalement de ses postures quotidiennes.

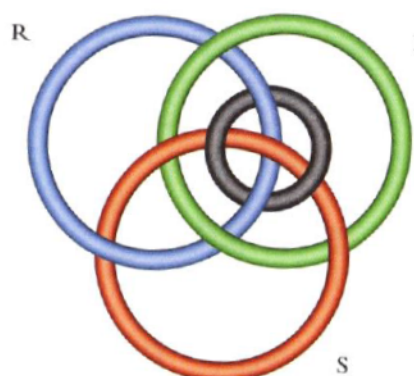
Ce phénomène prouve que l'improvisation dramatique a un effet direct sur l'*ego* du patient. Chez nos comédiens psychotiques nous avons observé que lorsqu'une erreur dans le nouage se crée au niveau du Symbolique, l'Imaginaire se trouve libéré de la chaîne borroméenne. De plus, au travers du stade du miroir, nous observons que c'est bien le personnage en tant qu'*autre* qui a un effet direct sur l'*ego* du comédien et ainsi favorise la formation d'une nouvelle *Urbild* du *Moi*.

Nous avançons que c'est grâce au jeu des indentifications, à une fonction d'*autre-correcteur*, que le comédien renoue l'Imaginaire, au Symbolique et au Réel. Nous pouvons l'illustrer avec les schémas suivants.

Le nœud achoppé ⁴⁵²



L'autre correcteur ⁴⁵³



Ainsi, l'intériorisation du personnage convoque l'Imaginaire et le jeu dramatique vient le renouer aux autres instances. Les jeux des identifications, en offrant une nouvelle *Gestalt*, une nouvelle forme au *Moi*, viennent modifier la position de l'*ego* du patient via son image spéculaire, son autre. L'*ego* s'en trouve alors renforcé. Le jeu dramatique vient réparer l'erreur dans la fonction d'*autre correcteur*.

L'improvisation dramatique agirait ainsi tel un Sinthome venant corriger le nœud là où il achoppe.

Le lecteur aura remarqué ici, que contrairement aux propos de J. Lacan, nous ne schématisons pas un nœud raté, mais un nœud achoppé. Nous souhaitons souligner qu'il ne s'agit pas de la structure du comédien qui est en question, mais bien sa façon d'utiliser le théâtre. En effet, nous avons montré que le théâtre devrait tenir borroméennement, mais que parfois, ce n'est pas le cas, car le comédien investit plus un registre qu'un autre. C'est alors au meneur de jeu d'agir sur l'Imaginaire, pour accompagner le comédien à retrouver un certain équilibre psychique à travers l'équilibre dans le jeu.

De même, nos observations cliniques nous ont amenés à constater que le meneur de jeu peut également ramener l'équilibre en agissant sur le Symbolique.

⁴⁵² Schéma repris du séminaire le Sinthome
LACAN J., (1975-1976), *le Sinthome*, op. cit., p. 151

⁴⁵³ Ibid. p. 152

- **Suppléance au Symbolique**

Selon J. Lacan, « *Toute relation à deux est toujours plus ou moins marquée du style imaginaire. Pour qu'une relation prenne sa valeur symbolique, il faut qu'il y ait la médiation d'un tiers personnage qui réalise, par rapport au sujet, l'élément transcendant grâce à quoi son rapport à l'objet peut être soutenu à une certaine distance* »⁴⁵⁴. Chez certains patients, la distance peut être mise à mal du fait de la pathologie. L'accès au Symbolique se trouve alors entravé. Observons comment l'improvisation dramatique peut venir introduire une juste distance pour suppléer au Symbolique, auprès de nos comédiens psychotiques.

- **Ouvrir au Symbolique**

Chez le psychotique, du fait de la *forclusion* (*Verwerfung*), son rapport au Symbolique est problématique. Son rapport à la réalité s'en trouve modifié et il n'est plus capable de prendre la distance entre ce qu'il perçoit, ce qu'il croit et ce qui existe vraiment. Les accès hallucinatoires peuvent alors l'envahir.

Les différents cas cliniques illustrent que l'improvisation dramatique aide le patient psychotique – lorsqu'il est en disponibilité psychique pour réaliser ce travail, c'est-à-dire lorsqu'il est stabilisé – à introduire la juste distance qui va lui ouvrir l'accès au Symbolique.

Selon P. Attigui, « *le jeu donne au psychotique l'occasion d'avoir accès aux images dont il est pétri et ainsi de pouvoir les utiliser grâce à la mise en œuvre de la fonction symbolique.* »⁴⁵⁵. En introduisant la règle du *faire comme si*, le jeu théâtral permet de poser les dénégations fondamentales dans le processus d'accès aux signifiants, comme le montrent notamment les cas de Yannick et Abib. C'est en ce sens que R. Pandelon présente le théâtre comme suppléance au Symbolique, par « *la logique propre aux signifiants* »⁴⁵⁶. La présence du meneur de jeu faisant fonction de tiers permet d'introduire le Symbolique là où il est manquant. Grâce à ses indications, le meneur de jeu permet au comédien de trouver la juste distance avec son personnage. De plus, avec les temps d'échange post-improvisation, il introduit une parole constituante.

⁴⁵⁴ LACAN J., *Le symbolique, l'imaginaire et le réel*, p. 38.

⁴⁵⁵ ATTIGUI P., *De l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, op. cit., p. 41.

⁴⁵⁶ PANDELON R., « acte créateur : symptôme et Sinthome » op. cit., p. 57.

Ouvrir la voie d'accès au Symbolique suppose d'avoir une certaine capacité d'élaboration. Or c'est bien là la difficulté des patients dont la psychose précoce entrave le développement cognitif normal.

La présentation du cas de Mathieu illustre comment l'improvisation dramatique peut faire émerger l'ordre Symbolique malgré ses difficultés d'élaboration manifestes.

Au-delà de son imaginaire entravé par sa déficience, nous pensons que Mathieu est inhibé par la peur de mal faire, de se tromper. D'ailleurs, à chaque fois qu'il esquisse un mouvement spontané, il s'interrompt en disant « mince, je me suis trompé ! ».

Danièle quant à elle profite de cette situation qui la place comme l'élément moteur du binôme. Mathieu l'observe et attend son autorisation pour se mettre en scène, en restant dans l'imitation. Cette position, renarcissisante pour elle, ne l'incite pas à laisser ne serait-ce qu'un peu de place à Mathieu, bien au contraire.

Nous décidons alors d'introduire un conte d'éveil corporel utilisé en psychomotricité, pour initier le jeu et stimuler l'initiative chez Mathieu.

Ce conte souvent utilisé auprès des enfants, trouve un vif succès auprès du groupe malgré l'âge avancé des participants. Il s'agit de l'histoire d'un petit lapin qui se nomme Justin. Les participants ont pour consigne de reproduire les mouvements indiqués tout en suivant l'histoire. Les comédiens écoutent le conte une première fois en reproduisant simultanément les mouvements. Dans ce premier temps, chacun joue pour soi et ne fait pas attention à l'autre. Dans un second temps, nous proposons à chacun de passer seul sur scène, et de rejouer ce dont il se souvient de l'histoire. Nous demandons à Mathieu de passer le premier. Il réalise alors l'exercice avec enthousiasme et nous surprend par sa qualité de mémoire.

Une fois les passages individuels finis, Mathieu lance l'idée qu'il faudrait jouer à deux, un serait le lapin et l'autre serait le chien qui intervient à un moment dans l'histoire. Il rajoute même qu'il serait

possible de jouer à trois puisqu'à la fin du conte, les copains de Justin arrivent.

Nous écoutons sa proposition et laissons Danièle et Mathieu organiser le jeu.

Danièle interprète la première le lapin, et Mathieu le chien. Par ce jeu, il fait preuve d'initiative. Il n'est ni dans l'imitation des consignes de jeu de l'histoire puisqu'elles ne concernent que le personnage principal, le lapin, ni dans l'imitation de Danièle. Nous inversons ensuite les rôles.

Lors du temps d'échange, Mathieu manifeste son enthousiasme en nous expliquant qu'il a beaucoup aimé la séance. Il rit et nous répète les paroles du début du conte. « C'est moi Justin le petit lapin » puis enchaîne avec « c'est moi Tobi, le gentil chien ! » paroles qu'il invente puisqu'elles ne sont pas dans l'histoire. Lorsqu'ensuite nous les invitons à prendre place pour la relaxation finale, il se lève en criant : « C'est moi Mathieu ! Je suis Mathieu ! ». Puis il s'installe tranquillement pour la relaxation.

Une fois la séance terminée, il sort de la salle en chantonnant « C'est moi Mathieu ! Je suis Mathieu ! ».

Il est intéressant d'observer quel impact ce conte a eu sur Mathieu. Pour la première fois depuis le début des séances, il s'est autorisé à jouer. A partir d'un jeu de mimes, il a pu quitter l'imitation de l'autre et laisser parler son imagination. Le fait d'incarner un personnage imposé par une histoire lui a permis de jouer tout en préservant une distance rassurante : ce n'est pas son personnage, c'est celui du conte. Il a pu ainsi se l'approprier et le faire évoluer et même créer un nouveau personnage tel le chien, à partir d'une histoire écrite par un autre. Justement, il nous semble ici que le déclencheur pour Mathieu a été l'utilisation du conte. En interprétant le rôle du lapin, puis le rôle du chien, en faisant l'expérience de l'entrée puis la sortie du jeu, Mathieu arrive à s'affirmer en tant que *Sujet* § : « C'est moi Mathieu ! Je suis Mathieu ! ».

La distance imposée par l'écriture de l'autre lui offre la possibilité de s'ouvrir au processus de symbolisation. Proposée sous cette forme, l'improvisation dramatique vient

suppléer au Symbolique entravé par des difficultés d'élaboration. Ainsi s'est ouverte la voie à l'ordre Symbolique vers l'accession au statut de *Sujet \$*.

Concernant ses patients psychotiques P. Attigui écrivait que « *grâce au rituel théâtral et à la transfiguration qu'il produit, nos "comédiens" peuvent restaurer peu à peu le cadre qui souvent leur avait manqué, faute d'une base solide présidant à sa construction. Dès lors, c'est à la fois toute la relation à l'autre qui est restaurée, mais aussi toute la fonction symbolique qui est enfin mobilisée.* »⁴⁵⁷. Nos observations corroborent ses conclusions. L'improvisation dramatique vient suppléer au Symbolique chez le psychotique en venant donner une forme au signifiant forclos. En travaillant la relation du sujet à une fonction dont le noyau est poétique, comme c'est le cas en improvisation dramatique, le meneur de jeu accompagne le comédien dans la reconquête de son Imaginaire par l'accession au Symbolique. J. Lacan énonce que l'Imaginaire répond à la poésie qui « *est création d'un sujet assumant un nouvel ordre de relation symbolique au monde.* »⁴⁵⁸.

○ ***Le tiers correcteur***

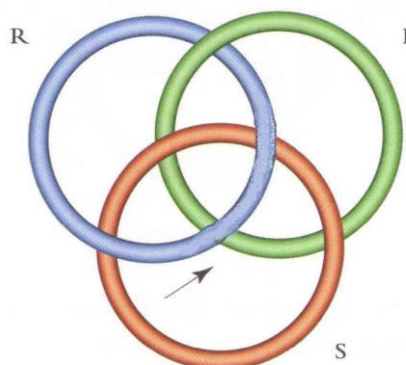
Via la création spontanée, le sujet peut réintégrer le champ Symbolique. Mais, au-delà de cette constatation notre étude illustre que le Symbolique, lui aussi, peut échapper au nouage borroméen. Il peut également se créer une erreur dans le nouage entre le Réel et l'Imaginaire. En effet, si du fait de la pathologie, ou d'un choix de techniques théâtrales particulières, le Réel passe au-dessus de l'Imaginaire, le Symbolique se trouve alors libéré.

Le nouage entre le Réel et l'Imaginaire ne laisse plus d'alternative au Symbolique pour retrouver sa place dans le nœud, comme l'illustre le schéma ci-dessous.

⁴⁵⁷ ATTIGUI P., *De l'illusion Théâtrale à l'espace thérapeutique*, op. cit., p. 101

⁴⁵⁸ LACAN J., *les psychoses*, op. cit., p. 91.

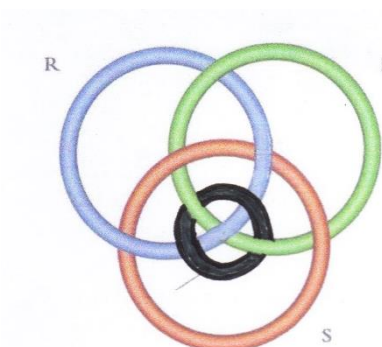
Un autre nœud achoppé⁴⁵⁹



L'improvisation dramatique convoque le Symbolique. La nature même du jeu, avec sa règle fondamentale du *faire comme si*, ainsi que le protocole de l'improvisation dramatique avec les temps d'échange, vient introduire un tiers. La parole de l'*Autre* peut alors s'entendre. Elle apporte une juste distance entre le comédien et son personnage. L'improvisation dramatique par l'action d'un tiers correcteur viendrait ainsi renouer dans une chaîne borroméenne le Réel, l'Imaginaire et le Symbolique.

Ainsi, nous pouvons proposer un schéma représentant le tiers correcteur.

Le tiers correcteur⁴⁶⁰



Sur le même principe que le Sinthome, l'improvisation dramatique viendrait ainsi renouer le nœud là où il achoppé. Et c'est l'enseignement de B. Brecht qui nous oriente vers cette distanciation indispensable à l'introduction de Symbolique.

⁴⁵⁹ Schéma extrait du séminaire *le Sinthome* modifié

LACAN J., (1975-1976), *le Sinthome*, op. cit.

⁴⁶⁰ Ibid.

Observons ce qu'il en est lorsqu'il s'agit d'accompagner le comédien à trouver une suppléance au Réel.

- **Suppléance au Réel**

Selon J. Lacan le réel est ce qui donne une limitation aux choses. « *A situer hors de l'imaginaire et du symbolique, le réel cogne, il joue tout spécialement dans quelque chose qui est de l'ordre de la limitation.* »⁴⁶¹. Quelle que soit sa structure psychique, le *sujet* a affaire au Réel. La clinique nous montre que l'intégration de cet ordre dans l'équilibre psychique n'est pas sans poser de difficultés aux patients. Observons comment le Réel peut venir envahir nos comédiens, et étudions comment l'improvisation dramatique vient suppléer à cet ordre complexe.

- ***Apprivoiser le Réel***

« *L'intériorité est ce qui manque au psychotique pris dans le réel où le seul lieu à vivre est celui qui l'enferme dans le jeu des identifications projectives et où toute distance est annulée quand il vit le réel de son délire.* »⁴⁶², nous dit J. Lacan.

Le psychotique est envahi par le Réel, ce qui l'empêche d'entrer dans une réalité commune et qui rend le mode de relation avec les autres très complexe. L'objectif thérapeutique avec les psychotiques ne peut pas être de les transformer en "non-psychotiques". Mais ouvrir une brèche dans ce Réel envahissant pour rétablir une continuité de vie sociale est une approche de la "guérison" de la psychose. Le patient ne changera pas de structure psychique mais il pourra apprendre à vivre avec dans un monde de réalité commune. Lorsque les soins hospitaliers ont pu gérer les crises aiguës et stabiliser le patient, l'objectif thérapeutique est alors d'accompagner ce dernier dans sa réinsertion sociale.

La présentation des cas de Bruno, Jaouen et Brigitte vient illustrer comment l'improvisation dramatique contribue à l'objectif d'insertion sociale du SAS qui les accueille.

Initialement, la particularité de l'atelier théâtre au sein du SAS était paradoxalement la non-existence de groupe. Il y avait certes un

⁴⁶¹ LACAN J., *le Sinthome*, op. cit., p. 50

⁴⁶² ATTIGUI P., *De l'illusion théâtral à l'espace thérapeutique*, op. cit., p. 45

groupement, regroupement de trois usagers du SAS, d'une animatrice socio-culturelle et d'une psychologue. Mais il n'y avait pas de vie de groupe. Jaouen, Bruno et Brigitte se tenaient les uns à côté des autres, mais les interactions entre eux étaient vides. Puis au fur et à mesure de l'année, nous avons pu observer la naissance d'un groupe avec des interactions pleines et riches entre les protagonistes.

Le jeu du « bonjour » est un bon indicateur de développement d'un groupe. Dans un premier temps, les comédiens se déplacent dans la pièce dans une démarche neutre. Une fois qu'ils ont bien intégré l'espace, nous leur demandons de se saluer lorsqu'ils se croisent.

Lors des premières séances, lorsque Brigitte, Jaouen et Bruno se croisaient, ils se disaient « bonjour » sans se regarder, sans s'arrêter, sans réellement entrer en contact avec l'autre. Puis au fil des séances, les « bonjour » sont devenus francs. Ils pouvaient s'arrêter pour se serrer la main, et aller au-delà d'un simple « bonjour » en se demandant « ça va ? ».

Nous observons également la naissance d'un groupe solide et uni. Une complicité s'est installée entre Brigitte, Jaouen et Bruno, dans un respect mutuel que ce soit sur scène ou dans la réalité.

Nous pouvons expliquer le manque d'interaction initiale entre Jaouen, Brigitte et Bruno par leur personnalité. Du fait de leurs psychoses, chacun était dans sa réalité personnelle sans avoir accès à une réalité commune. En offrant des limites à l'extériorisation des pulsions, le jeu vient canaliser le Réel envahissant. L'improvisation dramatique offre ainsi au comédien la possibilité de réintégrer une réalité commune et de s'ouvrir dans un lien social à l'autre. Jaouen, Brigitte et Bruno font désormais groupe et sont capable de prendre en compte la présence de l'autre dans le jeu et hors des temps d'improvisation. En « *inscrivant le psychotique dans un circuit d'échanges, en permettant de faire lien social* »⁴⁶³, l'improvisation dramatique vient comme suppléance dans l'ordre du Réel, selon R. Pandelon. Ainsi le psychotique, qui est dans l'incapacité à reconnaître la réalité, peut grâce au jeu l'accepter progressivement.

⁴⁶³ PANDELON R., « acte créateur : symptôme et Sinthome », op. cit., p. 57

Dans d'autres dispositifs de soins et d'accompagnement l'objectif d'insertion sociale est identique. Au sein de l'IME, la cohabitation avec autrui peut facilement devenir problématique, du fait des pulsions jaillissant dans le corps sans capacité pour le psychotique d'intellectualiser et donc de se distancier de ce qu'il est en train de vivre. Les instituts spécialisés accompagnent ainsi les jeunes pour préparer leur intégration à une vie sociale. Qu'ils soient ensuite orientés en ESAT (Etablissement et Service d'Aide au Travail) ou en MAS (Maison d'Accueil Spécialisé) par exemple, il est indispensable pour leur confort de vie d'apprendre à cohabiter avec les autres dans une réalité commune.

L'improvisation dramatique proposée à l'IME contribue à l'objectif d'intégration sociale de la structure d'accueil. L'évolution des différents groupes illustre comment l'improvisation dramatique est venue faire lien social entre les comédiens.

Lors de la mise en place des ateliers théâtres, nous avons beaucoup réfléchi à leur constitution. Il nous semblait important de chercher une certaine homogénéité dans les pathologies rencontrées afin de faciliter la création d'une dynamique de groupe. Ce ne fut pas chose aisée. Aussi, afin d'illustrer nos réflexions à ce sujet, nous évoquons ici des patients que nous n'avons pas encore présentés, car ce qui nous intéresse le plus est la dynamique qui s'est installée entre eux.

Un premier groupe constitué de Stéphane, Etienne et Sandra – tous les trois trisomiques 21 avec pour deux d'entre eux des traits psychotiques – répondait à peu près à cette exigence, au contraire du groupe formé par Karine, Lorie et Christian – respectivement trisomique 21, autiste et psychotique. Et pourtant, nous avons observé le même phénomène de naissance d'une dynamique de groupe et d'une complicité entre eux.

Arrêtons-nous d'abord sur le groupe de Stéphane, Sandra et Etienne.

Lors des premières séances, chacun restait dans son coin au sens propre du terme. C'est comme s'ils s'étaient intuitivement partagés le

territoire de la salle, et personne n'osait entrer sur le territoire de l'autre. Mais rapidement Sandra s'est imposée comme leader du groupe du fait de ses capacités de compréhension supérieures à celles de Stéphane et Etienne. Au fil des jeux et des exercices, Stéphane et Etienne se sont rapprochés via l'observation commune de Sandra. Ils étaient dans l'imitation de ce qu'elle pouvait présenter, mais aussi dans l'imitation l'un de l'autre. Une grande complicité est née entre eux.

Nous fûmes d'ailleurs très surpris d'apprendre que dans leur groupe de vie, ils n'étaient pas particulièrement proches, mais que depuis le début de leur participation au groupe une entraide mutuelle était née entre eux.

Le groupe de Karine, Lorie et Christian donne également un bon exemple de la création d'un lien social. Tous trois ont la particularité d'être chacun enfermé dans leur monde, chacun à leur manière du fait de leurs pathologies différentes. Pourtant très rapidement au travers des jeux et exercices corporels, une dynamique de groupe particulière est née. Karine s'est imposée comme le médiateur entre le meneur de jeu et Lorie. Cette dernière ne participait que lorsque Karine la sollicitait. C'est comme si Karine se faisait l'interprète de Lorie. Comme si elle parlait alors son langage. Pendant ces moments rapprochés entre elles-deux, Christian continuait les exercices proposés, ce qui favorisait l'intégration de Lorie et le retour de Karine dans l'action.

La relation privilégiée née entre Karine et Lorie s'est propagée hors du groupe d'improvisation. L'équipe éducative a pu remarquer qu'en présence de Karine, Lorie s'intégrait plus facilement au reste du groupe que lorsqu'elle était seule. Le comportement de Karine a de fait également changé. Elle "s'éparpillait" moins dans la vie du groupe, semblait plus attentive aux autres.

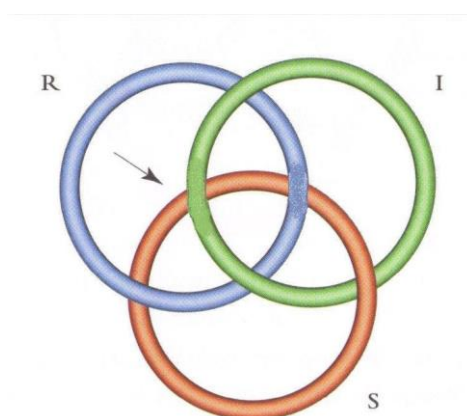
Nous constatons qu'au travers de l'observation et l'imitation, Sandra, Stéphane et Etienne ont trouvé un langage commun. En mobilisant leurs corps de façon structurée et non plus impulsive, ils ont découvert une réalité commune qui les a rapprochés. La complicité et la relation d'aide née entre Karine et Lorie vient certainement de leur possibilité à communiquer ensemble par le même langage. En mobilisant leur corps par l'action et le jeu, elles ont trouvé une réalité commune qui se traduit par une meilleure intégration sociale.

En venant mobiliser le corps, l'improvisation dramatique apprend aux comédiens à ressentir ce qu'ils vivent. Ils sont ainsi capables de gérer leur vécu interne pour faire émerger leurs émotions dans une relation commune avec l'autre et non plus dans un surgissement pulsionnel. Ce qui n'était pas symbolisé et rejeté dans le Réel de façon massive, commence à s'articuler en une chaîne signifiante. En venant suppléer au Réel, le jeu théâtral fait ainsi lien social. Nous observons alors la création d'un groupe partageant une réalité commune.

○ ***Le corps correcteur***

Nos observations cliniques ont montré que parfois c'est le Réel qui échappe au nouage borroméen. Si l'Imaginaire passe au-dessus du Symbolique, le Réel se trouve libéré, comme nous l'illustrons dans le schéma ci-dessous.

Un autre nœud achoppé⁴⁶⁴



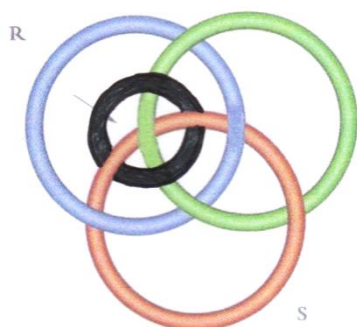
La libération du Réel de la chaîne borroméenne se manifeste par la perte du lien social, et amène le patient dans un processus de désocialisation.

⁴⁶⁴ Schéma extrait du séminaire *le Sinthome* et modifié
LACAN J., (1975-1976), *le Sinthome*, op. cit.

Chez Bruno, Jaouen ou Brigitte, cela se traduit par la perte des réalités communes. Du fait d'un envahissement de l'Imaginaire, ils s'enfermaient dans un monde inaccessible aux autres. Le lien social était alors mis à mal, ce qui les avait conduits à une désocialisation importante. Chez les jeunes rencontrés en IME ou en CMPP, le Réel n'étant plus noué au Symbolique et à l'Imaginaire, il ne trouvait plus de point d'articulation pourtant indispensable, et ce d'autant plus à l'adolescence. Les pulsions agressives pouvaient ainsi être envahissantes et amener à une certaine violence.

En convoquant le corps, en jouant à extérioriser les pulsions, le comédien rejette sur la scène ce qui d'ordinaire est rejeté dans le Réel. Il se libère ainsi des pulsions qu'il n'est pas en mesure d'articuler symboliquement à l'Imaginaire. Par la mobilisation du corps l'improvisation dramatique accompagne le comédien à renouer avec les réalités communes et entrer dans un processus de resocialisation. En d'autres termes, l'improvisation dramatique introduirait un *corps correcteur* qui permet de réintégrer le Réel, l'Imaginaire et le Symbolique dans une chaîne borroméenne, comme nous l'illustrons dans le schéma ci-dessous.

Le corps correcteur⁴⁶⁵



Ainsi, l'improvisation dramatique tel un Sinthome vient renouer le nœud là où il achoppe. Le théâtre dramatique inspiré par l'enseignement d'Aristote met l'accent sur le jeu corporel, nécessaire au retour dans le Réel.

⁴⁶⁵ Schéma extrait du séminaire *le Sinthome* modifié
LACAN J., (1975-1976), *le Sinthome*, op. cit.

Nous avons illustré ici, comment dans le cadre du jeu théâtral, le bon équilibre entre Réel, Imaginaire et Symbolique, peut être mis à mal avec nos comédiens psychotiques. Le fait de conduire le jeu selon une orientation convoquant plutôt, l'Imaginaire, le Réel ou le Symbolique aide à retrouver cet équilibre. Pour le dire autrement, selon l'orientation théâtrale choisie et en respectant le principe de jeu, nous accompagnons le comédien à renouer le nœud borroméen là où il achoppe. Cette fonction de suppléance, met en relief le fonctionnement sinthomatique de l'improvisation dramatique.

Ainsi, il nous paraît exacte d'écrire que l'improvisation dramatique a un effet de Sinthome, ou qu'elle agit tel un Sinthome. Toutefois, il nous semble qu'il serait nous fourvoyer d'énoncer que l'improvisation dramatique est Sinthome. En effet, nous observons une suppléance au niveau du jeu du comédien et de ses effets dans la réalité, mais nous ne pouvons pas parler de suppléance au niveau de la structure profonde du comédien.

De fait, observons plus en détail, la fonction sinthomatique de l'improvisation dramatique dans son nouage borroméen, afin d'analyser plus finement le phénomène en jeu et d'offrir une définition plus juste de l'improvisation dramatique.

3-3-3. Fonction sinthomatique du nœud de l'improvisation dramatique

Du nœud borroméen au Sinthome, il n'a qu'un pas si l'on reste fidèle à l'enseignement de J. Lacan. Dans notre démarche de recherche et de soin, nous posons donc la question de savoir si l'improvisation dramatique agit tel un Sinthome, ce qui viendrait expliquer les vertus thérapeutiques constatées de nos ateliers.

Nos observations cliniques montrent que l'improvisation dramatique exerce une action correctrice dans le nœud en venant le renouer là où il achoppe. Cette action correctrice agit en trois points : elle produit un *autre correcteur* qui va venir renouer l'Imaginaire aux autres instances, elle introduit un *tiers correcteur* qui rattache l'ordre Symbolique aux deux autres, et elle implique un *corps correcteur* qui articule le Réel au Symbolique et à l'Imaginaire dans une chaîne borroméenne.

Examinons d'abord l'effet de Sinthome que nous observons. Ensuite, arrêtons-nous sur les limites de cet effet de Sinthome. Enfin, intéressons-nous au concept de *sinthomation* qui nous semble être une piste crédible pour définir au plus juste l'improvisation dramatique.

- **Effet de Sinthome, n'est pas Sinthome**

Grâce à l'expérience de l'improvisation dramatique, les comédiens peuvent s'inscrire plus aisément dans le champ du social. Dans l'élan de créativité qui découle du, ils trouvent un moyen de renouer avec une réalité commune.

En évoquant le cas de J. Joyce, J. Lacan déclare : « *Par cet artifice d'écriture, se restitue, dirai-je, le nœud borroméen.* »⁴⁶⁶. Au sujet de l'improvisation dramatique nous pourrions ainsi affirmer que "par cet artifice de jeu théâtral se restitue le nœud borroméen". Nous retrouvons ici la définition du *Sinthome*, en tant que « *le Sinthome est en effet ce qui pour la plupart permet ordinairement et banalement de donner dans l'imaginaire quelque consistance au réel du symbolique.* »⁴⁶⁷ pour reprendre les propos de P. Julien.

Toutefois J. Lacan définit le concept de Sinthome en lien, en concordance avec celui du *Nom-du-Père* et son corollaire le *Père-du-Nom*. Il explique avec J. Joyce que l'écriture s'inscrit comme un Sinthome, comme un *Père-du-Nom* qui suppléerait au *Nom-du-Père* forclos. Pour

⁴⁶⁶ LACAN J., Le séminaire, livre XXIII : le Sinthome, p. 152.

⁴⁶⁷ JULIEN P., « Du symptôme au Sinthome : la psychose lacanienne », op. cit., p. 67

reprendre les propos précis de P. Julien, « *Or, cette place du Père-du-Nom est occupée un jour pour l'analysant par un psychanalyste. C'est ainsi que, le 13 avril 1976, dans le séminaire le Sinthome, Lacan disait : "Je pense qu'effectivement le psychanalyste ne peut pas se concevoir autrement que comme un Sinthome". Mais ce Père-du-Nom on doit pouvoir en fin d'analyse s'en passer. C'est ainsi que ce jour-là Lacan ajoutait : "On peut aussi bien s'en passer à condition de s'en servir."* »⁴⁶⁸.

Bien que nous ayons comparé la position du meneur de jeu à celle du psychanalyste, nous ne pouvons affirmer que le meneur de jeu serait un *Père-du-Nom*, pour le comédien et pourrait ainsi s'inscrire tel un Sinthome. D'abord parce que c'est l'improvisation dramatique en tant qu'elle est menée par le meneur de jeu, qui s'approche de l'effet de Sinthome, et non pas le meneur de jeu lui-même. Ensuite parce que nos observations s'appliquent au comédien lorsqu'il joue et non au patient dans sa globalité.

En effet, l'improvisation dramatique est une activité proposée au patient devenu alors comédien, une activité qui vient de l'extérieur, qu'il s'approprie ou pas, mais en aucun cas il ne peut l'élever au rang de symbole puisqu'elle reste éphémère et surtout parce qu'elle est dirigée par un autre. De plus, notre clinique nous oblige à observer que cet effet de Sinthome ne tient pas dans le temps. Certes sur l'espace de la scène, l'improvisation agit tel un Sinthome en renouant le nœud borroméen, mais il ne tient pas en dehors, même si nous observons des effets consécutifs au moment de jeu.

De fait, nous constatons que les effets de l'improvisation dramatique ne sont pas durables dans le temps. L'exemple même d'A. Artaud montre que le théâtre ne garantit pas forcément la guérison de la psychose. Nous pouvons alors remarquer que le Sinthome est certes souvent lié à l'art, mais que tout art n'est pas Sinthome.

Afin de préciser nos propos sur les limites de cet effet de Sinthome poursuivons nos observations au regard d'A. Artaud et de notre pratique.

- **Limites de l'effet de Sinthome**

Nous l'avons compris, un Sinthome est quelque chose de personnel, d'individuel, il n'est donc pas possible de faire d'une forme d'art quelle qu'elle soit, un Sinthome de façon universelle. L'écriture qui fut le Sinthome de J. Joyce ne peut représenter un Sinthome pour

⁴⁶⁸ Ibid. p. 66

tout auteur. De même, le théâtre qui pour certains grands acteurs contemporains semble avoir fonction de Sinthome, ne l'a pas été pour A. Artaud.

Afin de comprendre pourquoi observons ici, pourquoi ce qui aurait pu s'inscrire comme un Sinthome chez A. Artaud a échoué. Ensuite, en replaçant nos ateliers théâtre au centre de nos préoccupations, nous montreront que même l'effet de Sinthome attendu, rencontre parfois des limites.

○ ***A. Artaud, une tentative de guérison par le théâtre***

Pour A. Artaud le théâtre était une tentative de purgation. La pratique de la scène est selon lui, un moyen pour le comédien de se purifier psychologiquement.

Notre analyse de la vie d'A. Artaud illustre le fait que dans son cas, le théâtre ne parvient pas à être thérapeutique. L'articulation entre l'Imaginaire et le Réel fait défaut chez A. Artaud, puisqu'il prône le refus du Symbolique. Pourtant, grâce à la scène, il en avait pris le chemin. Mais il semblerait que ce refus, cette impossibilité à s'identifier au Père et donc à ouvrir l'accès au signifiant du *Nom-du-Père* ait entravé son ouverture au Symbolique. En effet, R. de Portzamparc précise que sa période théâtrale et surréaliste fût marquée par une « *révolte contre toute figure du père* »⁴⁶⁹.

Il était difficile pour lui de trouver sa place auprès de ses collègues comédiens, qui pouvaient se moquer de son jeu. Les rapports avec les metteurs en scène, dont il refusait l'autorité, étaient également source de désaccords. Finalement, ce sont ses écrits sur le théâtre qui viennent donner sens à sa façon de se vivre comédien et nous éclairent aussi sur sa pathologie. Ce qu'A. Artaud n'a pas réussi à trouver sur la scène, il l'approche par l'écriture. C. Allier estime que l'écriture lui a permis une mise à distance du délire et a participé ainsi à sa reconstruction : « *Artaud peut de nouveau jouer avec le langage, il n'en est plus tout à fait le jouet.* »⁴⁷⁰.

⁴⁶⁹ De PORTZAMPARC R., *La folie d'Artaud*, op. cit., p. 24

⁴⁷⁰ ALLIER C., « Avatars du nom propre dans la trajectoire d'Antonin Artaud », op. cit., p.41

○ ***L'improvisation dramatique avec les patients non stabilisés***

L'improvisation dramatique est à considérer comme une technique dynamique de la psychanalyse. La particularité dynamique de l'improvisation dramatique doit attirer notre vigilance.

Nous l'avons développé à plusieurs niveaux : en convoquant le corps, le jeu théâtral se situe au cœur du Réel. Il est alors indispensable d'être vigilant à ne pas exacerber les symptômes surgissant dans le Réel via l'expérience de la scène. Le jeu convoque également l'Imaginaire. Il importe au meneur de jeu de veiller à ce qu'il ne devienne pas proliférant et envahissant sur la scène. Au contraire le jeu dramatique doit permettre de relier l'Imaginaire au Symbolique et au Réel. Il ne s'agit pas de permettre à l'Imaginaire de se dénouer et de « *foutre le camp* »⁴⁷¹.

C'est pourquoi il est parfois préférable de refuser certains patients dans les ateliers théâtres, comme nous l'avons fait pour Cécile accueillie à l'IME.

Cécile est une jeune adulte présentant des symptômes qui laissent penser qu'elle serait atteinte de schizophrénie. La déficience intellectuelle légère dont elle est atteinte consécutive à sa pathologie mentale l'a conduite à être orientée en IME. Cécile n'y trouve pas sa place. Elle reste dans son monde interne, et inquiète ses éducateurs qui observent une augmentation de ses symptômes psychotiques : Cécile parle à une amie imaginaire qu'elle a baptisée Sandrine. Cette amie imaginaire est tellement présente dans l'esprit de Cécile que ses interlocuteurs ressentent également sa présence.

Cécile a manifesté son souhait de participer à l'atelier théâtre pour pouvoir « parler toute seule ». Dans un premier temps, nous pensions que c'était là une façon d'exprimer son besoin d'appivoiser et de gérer sa folie. Mais dès les premières séances, nous avons perçu le besoin de Cécile de jouer avec son amie imaginaire uniquement. La rencontre avec l'autre semblait impossible. Elle ne s'inscrivait dans aucun jeu en groupe.

⁴⁷¹ LACAN J., *Le Sinthome*, op. cit., p. 151

Lors d'un passage sur scène, Cécile devait présenter son personnage. Lorsqu'elle prit la parole, elle ne s'adressait pas aux spectateurs mais à son amie imaginaire. Nous sentions qu'au contraire d'utiliser le jeu pour prendre de la distance avec sa folie, elle se servait de la scène pour l'exacerber. Nous l'avons alors invitée à s'adresser au public en lui signifiant qu'elle était seule sur scène, que ses seuls interlocuteurs étaient dans le public. Son délire était tel qu'elle n'était pas en mesure d'entendre nos propos. Nous avons donc arrêté le jeu en lui signifiant qu'elle n'était pas en état de jouer, mais qu'elle pouvait regarder les autres.

Aux séances suivantes, Cécile, dont l'état s'aggravait, restait spectatrice. Elle finit par quitter le groupe définitivement du fait de son placement en hôpital spécialisé.

L'exemple de Cécile illustre l'importance de veiller à intégrer dans les ateliers théâtre seulement les patients dont l'état est stabilisé. Lorsqu'ils sont en crise, il est nécessaire de ne pas leur donner matière à alimenter le délire.

De plus, le meneur de jeu doit rester vigilant et savoir repérer une crise aiguë lorsqu'elle surgit chez un patient qui était stabilisé. En effet, l'épreuve de la rencontre de l'Imaginaire dans le Réel peut susciter la survenue du délire chez le patient fragile.

L'exemple du Bruno usager du SAS, montre la nécessité d'interrompre le jeu lorsqu'il n'est plus fiction mais devient délire.

Afin de découvrir le travail de texte avec le groupe du SAS, les patients ont été invités à travailler sur les *Fables* de la Fontaine.

La séance qui nous intéresse ici, est consacrée au travail de mise en scène de la fable, *le lion et le rat*⁴⁷². Brigitte incarne le rat, Bruno le lion et Jaouen une fois encore, le conteur.

⁴⁷² LA FONTAINE J., (1668), *Fables*, op. cit.

Dans l'histoire, le lion se retrouve pris au piège dans un filet. Il se met alors à rugir, à se débattre, ce qui l'enferme à chaque fois un peu plus dans le filet.

La scène est travaillée morceau par morceau. Puis nous proposons de jouer l'ensemble de la fable sans interruption. Au moment de rugir, Bruno s'élançe. Ses rugissements sont profonds, d'une grande force. Il nous montre là une belle performance d'acteur. Mais il semble ne plus pouvoir s'arrêter. Son regard se vide et il s'installe dans des cris proches du délire. Nous interrompons le jeu aussitôt. Par l'humour, nous amenons Bruno à se calmer et à le ramener dans la réalité.

Lors du temps d'échange, Bruno expliqua qu'il ne sait pourquoi, mais qu'il s'est laissé embarqué dans le jeu du lion. Plus il rugissait, plus il avait envie de rugir et à la fin il ne savait même plus qu'il jouait un lion.

Les moments de "dérage" du jeu vers le délire sont rares, mais le cas de Bruno prouve qu'ils peuvent exister. Le meneur de jeu doit être extrêmement vigilant pour ne pas laisser le comédien plonger dans le délire, de même qu'en thérapie plus "classique", il est indispensable que le thérapeute n'exacerbe pas le délire du patient. Le patient peut en effet dérafer de la même façon en entretien, lorsqu'il se saisit d'un mot, d'une phrase particulière qui peut alors le plonger dans le délire.

La particularité de l'improvisation dramatique est qu'elle convoque le corps, ce qui peut faciliter les glissements, les dérapages chez le comédien fragile psychologiquement. Il est donc indispensable que le meneur de jeu fasse preuve d'une grande vigilance, d'une grande écoute, dans l'animation des ateliers théâtre.

- **L'improvisation dramatique, une *sinthomation***

L'improvisation dramatique agit tel un Sinthome, pourtant il n'est pas concevable d'énoncer qu'elle est Sinthome. Le concept de *sinthomation* nous semble tout à fait pertinent pour définir l'improvisation dramatique. Ainsi, nous pouvons reconnaître sa valeur sinthomatique sans énoncer une ineptie au regard à la fois de la théorie et de la pratique.

Avant d'étudier cette hypothèse plus avant, revenons sur ce concept.

○ ***Définition du concept de sinthomation***

Bien que le psychotique ne sublime pas, il est capable de création. La création chez le psychotique est alors souvent ramenée au Sinthome. Or, nous insistons sur ce point, si le Sinthome est en effet création, toute création n'est pas Sinthome.

Aussi, P. Martin-Mattera, mets en lumière le processus sinthomatoire. Selon ses observations, la sinthomation serait pour le psychotique, le pendant de la sublimation chez le névrosé. Dans un article de 2011, il définit ainsi la sinthomation en la mettant en perspective avec le concept cher à S. Freud de sublimation. Il écrit : « *Si la sublimation apparaît comme une élévation de l'esprit au-dessus des contingences matérielles et corporelles dans lesquelles les pulsions sont d'abord impliquées dans leur but et leur objet, la sinthomation, au contraire, est une tentative pour prendre corps, parvenir à fixer pour soi-même des limites physiques concrètes afin de lutter contre la dissolution du moi, voire la dissociation. Dans cette perspective, la sublimation apparaît comme un processus propre aux névrosés et aux pervers, tandis que la sinthomation est le processus mis en jeu par les personnes de structure psychotique.* »⁴⁷³.

Ce qui nous intéresse particulièrement avec le concept de *sinthomation*, c'est qu'elle « *est asymptotique au Sinthome* »⁴⁷⁴. En d'autres termes, le Sinthome est présent de façon sous-jacente lorsqu'il s'agit de sinthomation, puisqu'elle est une tentative de Sinthome, mais n'est pas le Sinthome : « *Elle est une tentative d'élaboration du nom-du-père – en tant que tel – là où il fait défaut. Le Sinthome, quant à lui, réussit cette élaboration.* »⁴⁷⁵. Or les effets de Sinthome sont limités voir peuvent être nuls, et pourtant la fonction de suppléance de l'improvisation dramatique la relie au Sinthome.

Il semblerait donc, qu'il serait plus juste de rapprocher l'improvisation dramatique du concept de *sinthomation*.

⁴⁷³ MARTIN-MATTERA P., « Sublimation ou sinthomation ? Apports et réflexions cliniques sur la création dans la psychose », op. cit., p. 431

⁴⁷⁴ Ibid.

⁴⁷⁵ Ibid.

○ ***L'improvisation dramatique comme Sinthomation***

L'improvisation dramatique, même si elle s'appuie sur le théâtre d'Aristote et de B. Brecht pour garder son cap, ou devrions nous dire pour garantir la stabilité psychique, est fortement inspiré du théâtre d'A. Artaud.

Le principe même du théâtre incandescent est de provoquer un acte de vie en faisant accomplir un voyage au plus profond de soi. Toutefois, le rôle du meneur de jeu est de garantir une distanciation indispensable au personnage, pour ne pas entraîner le patient dans un théâtre qui deviendrait psychotique.

Ainsi l'improvisation dramatique répond à un protocole très précis qui garantit un cadre structurant ayant pour objectif d'ouvrir au Symbolique. La notion de jeu y est primordiale. Le jeu est seulement autorisé sur la scène, les personnages n'ont pas d'existence en dehors d'elle. Un temps d'échange sur ce qui vient d'être joué a lieu systématiquement après les improvisations, l'objectif étant de créer une distance avec le personnage et d'introduire la dimension Symbolique indispensable à tout travail thérapeutique.

La clinique nous apprend que la chaîne borroméenne entre l'Imaginaire, le Symbolique et le Réel qui garantit le bon équilibre psychique, est fragile. Quelle que soit sa pathologie, sa structure, sa personnalité ou son histoire, au cours de son développement, de son avancée dans la vie, le sujet peut rencontrer des épreuves qui menacent le lien entre les registres. Le cas d'A. Artaud est un exemple parmi tant d'autres.

Notre démarche est de proposer une activité ludique dans une perspective de soin pour restaurer la liaison borroméenne de l'Imaginaire, du Symbolique et du Réel afin d'accompagner le comédien dans la réintégration de la réalité commune. Pour le dire autrement, il s'agit, en s'inspirant des techniques artaldiennes, d'emmener le patient là où A. Artaud lui-même avait toujours refusé d'aller. Ainsi, au-delà de sa fonction de simple suppléance, l'improvisation dramatique constitue une tension vers le Sinthome, autrement dit une *sinthomation*.

En effet notre pratique du théâtre dans les ateliers que nous proposons vise à favoriser ce « *quelque chose qui permet au symbolique, à l'imaginaire et au réel de continuer de tenir*

ensemble »⁴⁷⁶ sans toutefois s'imposer comme un Sinthome, puisqu'un Sinthome ne s'impose pas, mais se crée par l'individu lui-même.

En définissant le concept de Sinthome et en le reliant à l'improvisation dramatique, nous comprenons que contrairement à ce que nous pensions initialement nous ne pouvons pas la définir comme tel. Certes nous constatons sa fonction de suppléance, de surcroît son effet de Sinthome, mais un effet qui reste limité.

Rappelons ici la thèse que développe C. Soler : l'écriture de J. Joyce fait Sinthome dans le sens où son art littéraire peut s'inscrire comme *art-dire*. En d'autres termes elle énonce l'idée qu'à travers l'art, certains artistes, tel J. Joyce, arriveraient à faire sans analyse ce que d'autres font avec analyse⁴⁷⁷. Aussi, le théâtre nous apparaît de toute évidence être le Sinthome de quelques grands comédiens, mais tous les grands comédiens n'ont pas érigé le théâtre au rang de Sinthome. Il en est de même pour toute forme d'art, la musique, la peinture, l'écriture, peuvent être le Sinthome de grands artistes, sans pour autant que tout art puisse être considéré comme tel. Nous pouvons apprécier telle ou telle performance artistique, reconnaître la qualité technique, mais l'effet salvateur ou non, destructeur ou non, de toute forme d'art est propre à chacun en fonction de son histoire, sa personnalité, sa structure et le cas échéant sa pathologie.

Toutefois, les mécanismes même de l'improvisation dramatique, l'effet qu'elle procure aux psychotiques en leur permettant d'accéder à la création, ne peut être contesté au regard de la clinique. Aussi, même si nous ne pouvons reconnaître l'improvisation dramatique comme un Sinthome, son effet sinthomatoire s'impose de lui-même.

⁴⁷⁶ LACAN J., *Le Sinthome*, op. cit., p. 94

⁴⁷⁷ SOLER C., *Lacan, lecteur de Joyce*, op. cit.

Conclusion de la troisième partie

Pour conclure cette dernière partie, remarquons que malgré le constat de l'échec du théâtre comme tentative de guérison dans la pathologie d'A. Artaud, l'analyse que nous faisons de ses écrits sur le théâtre nous amène à soutenir la thèse que c'est au travers du théâtre incandescent que s'ouvre la valeur thérapeutique du théâtre. Toutefois, pour rester thérapeutique il est primordial d'aller là où A. Artaud refusait d'aller. Il est essentiel d'ouvrir la voie au Symbolique en proposant des séances de jeu structurées et pensées pour "accueillir" la psychose.

C'est ce que nous proposons en improvisation dramatique. Nos ateliers théâtre s'inspirent du théâtre incandescent pour accéder à l'identification au personnage dans un théâtre sincère. De plus, en nous appuyant sur le théâtre d'Aristote, nous favorisons un jeu qui passe par le Réel sans s'y aliéner et permet ainsi un travail du corps en profondeur. Toutefois, il est indispensable de trouver une juste distanciation afin d'articuler le Réel et l'Imaginaire au Symbolique, et ainsi redonner un certain équilibre psychique, à la manière du Sinthome qui vient réparer le nœud borroméen. C'est la condition *sine qua non* pour que le théâtre conserve un effet cathartique et ne fasse pas basculer dans la folie. Aussi, nous avons également fait le choix de nous inspirer des apports de B. Brecht sur le théâtre. Sa volonté de créer un théâtre de la distance, un théâtre symbolique, nous permet de maintenir un équilibre entre les différents courants théâtraux. Ainsi nous préservons le comédien, autant que possible, de basculer dans l'extrême d'une de ces formes de théâtre.

Pour le dire autrement, la force borroméenne de l'improvisation dramatique elle-même, nous permet d'accompagner le comédien à retrouver un certain équilibre psychique, en axant le jeu sur une forme de théâtre ou une autre, pour l'aider à renouer le registre qui s'échappe des deux autres. Aussi, nous pouvons conclure que c'est par le fait même que l'improvisation

dramatique convoque à la fois, l'Imaginaire, le Symbolique et le Réel, en les nouant de façon borroméenne, qu'elle s'impose comme une *sinthomation* auprès des patients psychotiques.

Conclusion

« *En tout cas, je m'empresse de le dire tout de suite, un théâtre qui soumet la mise en scène et la réalisation, c'est-à-dire tout ce qu'il y a en lui de spécifiquement théâtral, au texte, est un théâtre d'idiot, de fou, d'inverti, de grammairien, d'épicier, c'est-à-dire d'Occidental.* »

A. Artaud⁴⁷⁸

Semblant et Sinthome

Au moment de conclure, le titre de ce *Scilicet* dirigé par J.-A. Miller, en vue de la préparation du VII^e congrès de l'Association mondiale de psychanalyse, s'entend comme le point d'émission dont notre recherche serait un écho. En associant ces deux termes, F.-H. Freda introduit le pari de l'ECF lancé sur le postulat que « *cette réduction à deux éléments vise les fondements mêmes de la pratique analytique* »⁴⁷⁹. Dans un effet d'après coup, nous constatons que la pratique de l'improvisation dramatique, que nous nous sommes efforcés de définir comme foncièrement psychanalytique, illustre que ce pari est une fois de plus relevé. En effet, à l'image de l'*algorithme du champ freudien*, nous avons mené ce travail selon le ternaire : *enseignement, clinique, pratique*⁴⁸⁰. En nous appuyant sur les fondements psychanalytiques, nous avons éclairé notre clinique pour ainsi mieux définir notre pratique. Au cours de ce travail mené durant plusieurs années, nous avons pleinement profité de l'instant de voir et pris le temps de comprendre. Vient désormais le moment de conclure.

À travers notre clinique, nous avons vu, observé, constaté, qu'en faisant semblant, semblant d'être un autre, le psychotique retrouve une consistance unie à son *Moi* morcelé, du

⁴⁷⁸ ARTAUD A., (1932), « La mise en scène et la métaphysique », in *Le théâtre et son double*, op. cit., p.61

⁴⁷⁹ FREDA F.-H., Préface de *Semblants et sinthome*, Paris, École de la Cause freudienne, 2009, p. 7

⁴⁸⁰ MILLER J.-A., « Semblants et sinthome », in *Semblants et sinthome*, op. cit., p. 18

moins le temps du jeu. Nous pourrions dire qu'il retrouve un *semblant* de *Moi* unifié. Grâce aux apports de la psychanalyse, nous avons finalement perçu que c'est en venant renouer le Réel, l'Imaginaire et le Symbolique, autrement dit par un effet de Sinthome, que la constitution d'une nouvelle *Gestalt* du *Moi* serait possible.

Notre étude illustre les possibles de l'improvisation dramatique. Elle ouvre le champ d'intervention de notre pratique. Autrement dit, nous pourrions définir l'improvisation dramatique comme une pratique ouverte, malléable et adaptable en fonction de la rencontre avec le sujet. Car c'est bien de cela dont il s'agit : une rencontre entre un clinicien et un patient qui en devenant comédien va à la confrontation de lui-même ; une rencontre, tout comme l'est la psychanalyse, à ceci près que nous proposons comme point de départ la mise en mouvement du corps comme accès à la parole.

En effet, en nous appuyant sur les techniques théâtrales initiées depuis l'antiquité par Aristote, nous faisons de nos ateliers théâtre une médiation basée avant tout sur le travail du corps. À partir de ce fondement solide, nous nous inspirons du théâtre incandescent. Nous reconnaissons le théâtre d'A. Artaud comme essentiel dans l'aspect thérapeutique, à condition que l'incandescence du jeu reste un passage qui réveille l'expression profonde de l'inconscient. Les identifications, les pulsions de vie et de mort alors libérées, sont nouées au registre Symbolique grâce au cadre de nos ateliers, en référence à B. Brecht. Ainsi, le comédien ne risque pas de se retrouver projeté dans le Réel aliéné à un imaginaire envahissant, mais peut se risquer dans l'intime tout en maintenant une distanciation primordiale. Comme le soulignent très justement M.-J. Grihom, et P.-H. Keller « *Le sentiment de re-naissance subjective qui s'exprime dans la passion nous incite à penser qu'il s'agit d'éprouver de nouveau les sources de son existence de sujet et d'inter-sujet, peut-être pour se retrouver en lien avec l'autre et soi-même, non pas au sens imaginaire du seul narcissisme (même s'il est convoqué) mais bien plutôt au sens où le sujet chercherait par ce moyen à se recréer, à se trouver de nouveau dans l'amour et la reconnaissance de l'autre. D'où ce paradoxe de la passion qui est de s'aliéner dans le lien pour mieux se retrouver.* »⁴⁸¹.

L'improvisation dramatique est donc fondée sur l'exploration de l'inconscient du sujet. Elle suppose une écoute attentive du comédien et ne peut pas être appliquée comme une technique figée et stricte. Le thérapeute alors devenu meneur de jeu, se situe dans une attention

⁴⁸¹ GRIHOM M.-J., KELLER P.-H., « La passion : entre aliénation et création », op. cit., p.1174

particulière en écoutant son *Insight*, dans cette position propre au psychanalyste. Il est nécessaire qu'il se *garde de comprendre* ce qui se joue devant lui, mais qu'il l'accueille et le renvoie au comédien en s'appuyant sur son savoir sans mettre ce dernier au centre. Ainsi, tel que le précise avec justesse L. Ottavi, « *Le "gardez-vous de comprendre" qui caractérise l'acte même du clinicien, est bien évocation d'un non-savoir, mais qui apparaît d'une qualité particulière : en appelant justement le savoir, en l'invoquant, il n'est pas "absence" de celui-ci, degré zéro ou signe de nullité, mais, gîtant au cœur même de celui-ci, il est ce qui articule formellement ses conditions de déploiement.* »⁴⁸². Il nous semble donc primordial que le clinicien soit habité par les théories psychanalytiques, qu'elles soient une assise solide, mais non un manuel vers lequel il irait chercher justifications et compréhensions de tout ce qu'il observerait. Au même titre que le comédien se laisse surprendre par son propre jeu, il est nécessaire que le meneur de jeu laisse libre court à son *Insight* fortifié par son référentiel théorique. Aussi, l'étude de notre clinique selon l'enseignement psychanalytique a pour but de mieux appréhender notre pratique, non pas pour la contrôler, mais au contraire, pour être apte à la laisser suivre son cours librement avec confiance et vigilance.

L'improvisation dramatique telle que nous l'avons définie, à la croisée du théâtre et du psychodrame, favorise l'accès à l'expression de l'inconscient. Son processus est comparable au travail du rêve défini par S. Freud, à ceci près que ce n'est pas la baisse de la vigilance imposée par le sommeil qui donne accès à l'inconscient, mais au contraire l'action éveillée, la mobilisation du corps en toute conscience. Nous avons illustré comment, avec les mêmes processus que le rêve, l'improvisation dramatique favorise l'association libre. Un scénario latent se cache ainsi derrière l'histoire manifeste. Cette expression de l'inconscient est favorisée par une diminution considérable de la censure du fait, entre autres, de la force de dénégation du jeu. « Ce n'est pas moi, c'est le personnage », « C'est pour jouer, ce n'est pas vrai », « C'est en semblant » sont tous autant de subterfuges, qui permettent à la vérité du sujet de se dévoiler de façon détournée. Le travail consiste ensuite, pour le meneur de jeu, à accueillir cette parole inconsciente à l'instar de l'analyste. Cette position d'accueil et le respect d'un cadre strict favorisent une grande liberté d'expression, et permettent la survenue d'un acte créateur. Pour le dire autrement, l'acte créateur réalisé grâce au jeu permet ainsi de dévoiler, tout en le voilant, ce qui était caché.

⁴⁸² OTTAVI L., « Le savoir sans sujet et la clinique analytique », op. cit., p. 120

Par le plaisir de la scène, par le surgissement des pulsions et par la jouissance de se montrer tel un autre, le comédien accède et joue avec différentes identifications. Le cadre des ateliers théâtre et le positionnement du meneur de jeu, garantissent la présence d'un tiers. Ce tiers impose une distanciation et participe à la reconnaissance de l'acte créateur. Dans ce triptyque *comédien – personnage – spectateur*, le processus d'identification est mis en mouvement. Ainsi, l'improvisation dramatique, sur le principe du *stade du miroir*, favorise la constitution d'une nouvelle *Urbild* du *Moi*.

Ce triptyque nous conduit à en envisager un autre, constitutif de l'équilibre du sujet. Le comédien en tant qu'il met son corps en mouvement, est pris dans le Réel. Par le jeu, en incarnant un personnage, il entre pleinement dans le registre Imaginaire. Le cadre même de l'improvisation dramatique et la présence du meneur de jeu, dans sa position d'accueil, introduisent le Symbolique. La triade *Réel – Imaginaire – Symbolique* est ainsi nouée de façon borroméenne, puisque si l'un des registres échappe, les autres se retrouvent libérés et le jeu n'est alors plus *semblant*. Indubitablement, nous avons observé qu'une improvisation dramatique est réussie, dans le sens où le comédien accède à un jeu juste et équilibré, si et seulement si les trois instances sont nouées de façon borroméenne. En utilisant les différentes techniques théâtrales, le meneur de jeu accompagne le comédien dans ce nouage. Ainsi, il aide à réparer le nœud borroméen chez le comédien qui du fait de sa pathologie, de sa personnalité ou de sa façon de s'approprier le jeu, peut glisser dans un registre au détriment des deux autres. En vivant une expérience sinthomatique, le comédien retrouve un certain équilibre psychique.

Toutefois, nous insistons sur le fait que nous ne pouvons pas élever l'improvisation dramatique au rang de Sinthome, bien qu'elle y soit liée. Nous préférons souligner le processus dynamique de *sinthomation* mis en mouvement par l'improvisation dramatique. Ce processus suit celui de la suppléance, mais sans pour autant parvenir à maintenir à la place du *Nom-du-Père*, le nouveau signifiant surgit grâce au jeu. Autrement dit, même si l'improvisation dramatique permet l'expérience de l'élaboration d'un Sinthome, elle ne peut pas s'inscrire comme tel. Le Sinthome, en tant qu'il est constitutif de la structure elle-même du sujet, ne peut s'apporter de l'extérieur, comme peut l'être une thérapie. Aussi, par notre recherche nous ramenons notre pratique à une réalité pragmatique. L'improvisation dramatique donne des résultats positifs avec des patients psychotiques, mais l'assimiler à un Sinthome serait se fourvoyer.

Toutefois, nous restons convaincus que l'art dramatique peut être un Sinthome pour certains acteurs. Ce sentiment diffus mérite réflexion puisqu'il est lié à cette croyance que l'art

en général et le théâtre en particulier, seraient intrinsèquement thérapeutiques. Une récente étude anglaise⁴⁸³ accréderait cette réflexion. Cette étude vise à démontrer que les comédiens auraient une plus forte propension à être de personnalité de type psychotique, mais que la pratique de leur art les maintiendrait dans une réalité commune. La vigilance instiguée par J. Florence, sur laquelle se fonde notre recherche, nous incite à la prudence quant à ce type de "révélation" et, en conséquence, à poursuivre nos réflexions.

D'abord, bien que notre étude souligne nous amène à conclure que l'improvisation dramatique ne peut être définie comme un Sinthome, affirmer que le théâtre n'en n'est pas un serait également erroné. Nous pensons que pour certains comédiens, le théâtre peut être un Sinthome, bien qu'il ne le soit pas pour tous. Force est de constater que pour certains acteurs de cinéma, c'est le travail d'acteur qui leur permet de tenir dans une réalité commune. Nous pensons à ces acteurs qui montrent une très grande fragilité psychique, dont les troubles psychiatriques (re)prennent le dessus entre deux tournages. Ou encore, nous pensons à ces acteurs qui basculent vers des troubles pathologiques du fait d'une trop grande identification au personnage lors de certains tournages.

Ensuite, il est nécessaire de préciser ce qui dans le théâtre pourrait faire Sinthome. Notons qu'il nous semble essentiel de comprendre le concept de Sinthome dans une perspective dynamique. Il nous apparaît en effet que ce serait plus précisément l'acte de jouer qui ferait Sinthome, et non pas le théâtre en soi. De même, ce serait l'acte de peindre pour le peintre et non la peinture, ou l'acte d'écrire et non la littérature pour l'écrivain, qui feraient Sinthome. Toutefois le résultat, la création comme aboutissement de l'acte créateur, est essentielle à la réalisation du Sinthome. De fait, la question de la trace se pose. En effet, lorsque nous nous intéressons à J. Joyce, c'est l'art d'écrire qui a fait Sinthome, mais aussi et surtout son écriture en tant qu'elle est reconnue et qu'elle fait trace. De même les œuvres picturales laissent une trace. Ainsi, elles sont reconnues et peuvent s'inscrire dans la société. La question de la reconnaissance d'une œuvre théâtrale, éphémère par essence, est plus complexe. Le comédien peut être reconnu dans la société comme un bon acteur, même obtenir un *Molière*, mais il n'y a plus de trace de son œuvre. Là, existe une différence de taille entre le cinéma et le théâtre. Et pourtant, lorsqu'on écoute les acteurs parler de leur art, ils soulignent souvent la force du théâtre, comme un indispensable retour aux sources, une authenticité pleine qu'ils ne retrouvent pas sous cette forme au cinéma. La question de la possibilité d'élever le théâtre au rang de Sinthome reste donc ouverte, et ne peut pas s'imposer comme une certitude.

⁴⁸³ ANDO V., GORDON C., CLARK K., *Psychotic traits in comedians*, in *The British Journal of Psychiatry*, 2014/5, 204 n°5, p. 341-345

Enfin, les différents exemples d'artistes ayant érigé leur art au rang de Sinthome, prouvent que le Sinthome lui-même peut être éphémère, qu'il ne tient pas toujours sur la durée. Nombreux sont ces artistes qui sont justement de grands artistes pour la raison qu'ils frayent avec la folie. Nous pensons notamment à Séraphine de Senlis pour la peinture ou plus contemporain K. Cobain pour la musique. Ces artistes, qui pour un temps ont eu une place dans la société grâce à la reconnaissance de leur art, se sont effondrés psychiquement au point de mettre fin à leurs jours.

Ces réflexions ne trouveront pas réponse ici. Une recherche clinique sur la question du théâtre ou plutôt de l'art dramatique en tant que Sinthome serait intéressante à mener. Pour ce faire, il serait pertinent d'étudier un comédien reconnu, et d'examiner comment sa pratique du théâtre pourrait faire Sinthome chez lui.

Outre ces réflexions conceptuelles inspirées par les résultats de notre recherche, pour finir, nous souhaitons ici ouvrir les perspectives pratiques qu'elle encourage. D'abord, précisons que nous avons fait "une pause" dans notre pratique de l'improvisation dramatique. D'un point de vue formel et organisationnel, nous pourrions dire que les circonstances en ont décidés ainsi, que les occasions ne se sont pas présentées. Néanmoins, nous pensons qu'il existe des raisons plus profondes. Nous constatons que le début de la rédaction de la présente thèse a coïncidé avec l'arrêt de nos ateliers théâtre. Nous pensons qu'il nous a fallu le temps de la réflexion et de la recherche pour pouvoir investir de nouveau cette pratique qui nous tient à cœur. En effet, aujourd'hui nous envisageons de remettre en place ce type d'atelier, car nous observons dans notre pratique des patients pour lesquels l'utilisation de l'improvisation dramatique nous semblerait tout indiquée. Toutefois, ces patients ne sont pas psychotiques. À ce stade de nos réflexions, nous ne voyons pas de contre-indications à l'improvisation dramatique avec des névrosés, bien au contraire. Mais nos réflexions basées sur nos expériences auprès des psychotiques nous permettent-elles de mieux appréhender notre pratique en tant que telle ou seulement dans le champ de la psychose ? Si nous nous référons à J. Lacan, bien qu'il fut découvert et défini à partir de la psychose, le Sinthome ne doit pas s'entendre seulement dans la sphère psychotique. Mais qu'en est-il de la *sinthomation* ? Avec des patients de structures névrosées ou éventuellement perverses, serions-nous également dans un processus sinthomatoire ou seulement sublimatoire ? Au regard de nos réflexions et recherches, nous augurons que la sublimation serait un passage vers la *sinthomation*. Autrement dit, la sublimation resterait dans le registre du ludique, alors que le processus sinthomatoire serait

initié par le cadre même de l'improvisation dramatique dans son contexte de soin. Nous ouvrons ici cette question que nous envisageons d'approfondir dans de prochaines recherches.

Faute de pouvoir clore nos réflexions, il est temps d'apposer le point final de la présente thèse. Pour ce faire, revenons sur ce qui nous semble le plus important à retenir de notre étude. Nous insistons sur le fait que le seul guide pour le clinicien qui anime des groupes d'improvisation dramatique, doit être la recherche d'un jeu juste, un jeu équilibré. Dans les séances, le meneur de jeu ne peut, et ne doit pas, orienter le jeu en fonction de sa compréhension de la pathologie du comédien. C'est en se centrant sur les techniques théâtrales, sur le jeu, qu'il pourra accompagner le comédien à vivre l'expérience de la *sinthomation*. S'il tente de créer une *sinthomation* de toutes pièces, dans une volonté thérapeutique, l'expérience montre qu'il n'est plus à l'écoute du comédien, il n'est plus dans une position de psychanalyste qui *décharite*, mais il prend une position de rééducateur du psychisme, et passe ainsi à côté de l'effet thérapeutique. En offrant les techniques théâtrales aux patients devenus comédiens, nous leur permettons de créer, dans un processus sinthomatoire qui leur appartient. Ainsi, rappelons que malgré la réflexion psychanalytique menée au sujet de l'improvisation dramatique, malgré l'analyse dans le détail des différents mécanismes psychiques mis en jeu, il est primordial de mener les ateliers théâtre non pas comme une thérapie, mais comme une activité ludique dans un cadre de soin.

Enfin, je voudrais rendre hommage à tous ces artistes fous, ces psychotiques qui ont élevé leur art au rang de Sinthome. Ils sont une source d'inspiration extraordinaire, pour les cliniciens de l'âme. Leur expérience, leur rapport à l'art, nous enseignent que le champ artistique peut être thérapeutique et nous encourage à sans cesse innover dans nos pratiques.

Merci A. Artaud, votre vie de souffrance a laissé une inspiration profonde et essentielle à quiconque souhaite explorer l'art dramatique dans son authenticité.

Postface

« Là où l'alchimie, par ses symboles, est comme le Double spirituel d'une opération qui n'a d'efficacité que sur le plan de la matière réelle, le théâtre aussi doit être considéré comme le Double non pas de cette réalité quotidienne et directe dont il s'est peu à peu réduit à n'être que l'inerte copie, aussi vaine qu'édulcorée, mais d'une autre réalité dangereuse et typique, où les Principes, comme les dauphins, quand ils ont montré leur tête s'empressent de rentrer dans l'obscurité des eaux. »

A. Artaud⁴⁸⁴

Installée depuis peu au Québec, d'autres enjeux se posent à moi aujourd'hui.

D'abord faire reconnaître ma formation et mon expérience pour avoir le droit de pratiquer la psychologie outre-Atlantique.

Ensuite, et c'est là le véritable défi, rester fidèle à mes aspirations et inspirations profondément psychanalytiques dans ce pays où la santé mentale est régie par le DSM et les prescriptions médicales pour des TCC. Certes, l'ouverture à la psychanalyse est également présente, sous le nom de *psychodynamique*, je dirais même plus de *méthode psychodynamique*. Par ces termes, la mesure est donnée. La psychologie se doit d'être efficace et objectivable. Mais peut-être est-ce le chemin nécessaire pour une reconnaissance pleine de la psychologie ? En effet, au Québec les services psychologiques ont une place importante dans les services publics, au même titre que la médecine ou les accompagnements sociaux.

Dans ce contexte, l'improvisation dramatique peut être une formidable manière de répondre à une exigence de rentabilité et de mesurabilité des services proposés, tout

⁴⁸⁴ ARTAUD A., (1932), « Le théâtre alchimique », in *Le théâtre et son double*, op. cit., p.73-74

en introduisant une pratique foncièrement psychanalytique. D'abord, le fait de travailler en groupe permet de répondre à la demande d'offrir les services psychologiques à un maximum de personnes. Ensuite, les ateliers théâtre peuvent répondre à la demande "mesurable" de prendre en charge les symptômes, en proposant par exemple un objectif de soin basé sur l'expression des émotions. Enfin, derrière la *méthode psychodynamique* nous pouvons justifier l'approche psychanalytique de l'improvisation dramatique, et ainsi accueillir chaque sujet dans le respect de sa globalité, dans le respect de son être, et pas seulement comme un symptôme à traiter.

Toutefois, notons que D. Reniers et J. Guillèn mettent en garde sur les forçages théoriques allant dans le sens des attentes académiques qui entraverait toutes consistances dans les pratiques⁴⁸⁵. Aussi, il ne s'agit pas pour moi de trouver un consensus entre psychologie objectivable et psychanalyse, mais de passer par la voie dynamique attendue, pour introduire et défendre la psychanalyse.

L'objectif est de maintenir intactes mes aspirations théoriques profondément psychanalytiques, sans compromis, avec intelligence et ouverture d'esprit, dans un souci de perpétuelle évolution

⁴⁸⁵ RENIERS D., GUILLÈN J., « Le Réel du concept dans la formation du psychologue clinicien aujourd'hui », op. cit., p. 8

Bibliographie

- ABELHAUSER A., JODEAU-BELLE L., « Les formations de l'inconscient », in *Les fondamentaux de la psychanalyse lacanienne. Repères épistémologiques, conceptuels et cliniques*, Rennes, PUR, 2010 p. 37-51
- ADRIEN P., « L'improvisation », in *Chimères*, [en ligne], 1989, n°7. Disponible sur : http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/07chi05.pdf. (consulté le 28/01/2016)
- ALLIER C., « Avatars du nom propre dans la trajectoire d'Antonin Artaud », in *Essaim*, n° 16, Paris, Erès, 2006, p.7-53.
- ALLOUCH É., « Le réel dans les états autistiques », in *Réel et réalité. Question psychanalytique et perspectives*, Paris, Desclée de Brouwer, 2009, p. 157-177
- ALLOUCH É., « Psychothérapie et médiations corporelles : vers une poétique du corps », in *Le Carnet PSY*, 2010/2, n°142, p. 27-30
- ANCELIN SCHUTZENBERGER A., *Le psychodrame Nouvelle édition*, Paris, Payot, 2008, 496p.
- ANDO V., GORDON C., CLARK K., « Psychotic traits in comedians », in *The British Journal of Psychiatry*, 2014/5, vol. 204 n°5, p. 341-345
- ANZIEU D., *Le psychodrame analytique chez l'enfant et l'adolescent*, Paris, PUF, 1979, 255p.
- ANZIEU D., (1959), *L'auto-analyse de Freud et la découverte de la psychanalyse*, Paris, Puf, 1998, 554p.
- ARISTOTE, *Les Politiques*, Paris, Flammarion, 1999, 575p.
- ARISTOTE, *Poétique*, Paris, le livre de poche, 1990, 216p.
- ARTAUD A., (1932), « La mise en scène et la métaphysique », in *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 49-71
- ARTAUD A., (1932), « Le théâtre alchimique », in *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 73-80
- ARTAUD A., (1932), « Le théâtre de la cruauté » premier manifeste, in *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 137-156.

- ARTAUD A., (1933), « Le théâtre et la peste », in *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 21-47.
- ARTAUD A., (1933), « Le théâtre de la cruauté » second manifeste, in *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p.189-198.
- ARTAUD A., (1935), « Le théâtre oriental, le théâtre occidental », in *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 105-113.
- ARTAUD A., (1935), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, 251p.
- ARTAUD A., (1935), *Les Cenci*, Paris, Gallimard, 2011, 180 p.
- ARTAUD A., (1936), *Les Tarahumaras*, Paris, Gallimard, 1987, 192p.
- ARTAUD A., (1937), *Les nouvelles révélations de l'Être*, Paris, Noël, 1937, 32p.
- ARTAUD A., (mars 1946), *Le théâtre de la cruauté*, Mine graphite et craie de couleur grasse sur papier 62,5 x 47,5 cm, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle. Image de Philippe Migeat, Centre Pompidou, [en ligne], (mise à jour le 28/04/2015). Disponible sur : < www.centrepompidou.fr>. (consulté le 31/05/2015)
- ARTAUD A., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1976.
- ARTAUD A., *Œuvres complètes*, tome I, livre 2, Paris, Gallimard, 1976, 363p.
- ARTAUD A., *Œuvres complètes*, tome VII, Paris, Galimard, 1970, 496 p.
- ARTAUD A., *Œuvres complètes*, tome VIII, Paris, Galimard, 1980, 426p.
- ARTAUD A., *Œuvres*, Édition d'Evelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2004, 1792 p.
- ATTIÉ J., « Du symptôme au sinthome », in *Che vuoi ?*, 2003/1 n°19, pp 163-181
- ATTIGUI P., *De l'illusion théâtral à l'espace thérapeutique, jeu transfert et psychose*, Paris, Denoël, 1993, 221p.
- ATTIGUI P. et al., *L'art et le soin*, Bruxelles, de Boeck, 2011, 182 p.
- BARRAULT J.-L., (1949), *Réflexions sur le théâtre*, Boulogne, Levant, 1996, 207p.
- BARRUCAND D., *La catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychothérapie de groupe*, Paris, EPI, 1970, 385 p
- BENJAMIN W., (1939), *Essai sur Brecht*, Paris, La fabrique, 2003, 216 p.
- BINER P., *Le Living Theater. Histoire sans légende*, Lausanne, La cité, 1968, 259p.

- BOAL A., *Le théâtre de l'opprimé*, Paris, La découverte, 1996, 207 p.
- BORIE J., *Le psychotique et le psychanalyste*, Paris, Michèle, 2012, 201 p.
- BOUSSEYROUX N., « La passion d'Antonin Artaud », in *L'en-je lacanien*, 2006, n°7, p. 125-133
- BOUTEAU J.-P., *Création théâtrales, dans le district de l'Agglomération Angevine*, mémoire de DESS en sociologie appliquée au développement local, Angers,UCO, 1996, 115 p.
- BRECHT B., (1948), *Petit organon pour le Théâtre*, Paris, l'Arche, 1997, 117p.
- BREUER J., FREUD S., (1885), *Études sur l'hystérie*, Paris, Puf, 2002, 254 p.
- BROOK P., (1968), *L'espace vide, Écrits sur le Théâtre*, Paris, Seuil, 1977, 183 p.
- CAÏEN J., « Identification et identité : et de l'un aux autres, et inversement » in *L'identification, l'autre c'est moi*, Tchou éditeur, Paris, 1978, p. 11-24
- CATHELINÉAU P.-C. et al., *La revue lacanienne*, 2010/1, n° 6, 198 p.
- CATHELINÉAU P.-C., « Introduction : Implications cliniques du nœud borroméen », in *La revue lacanienne*, 2010/1, n° 6, p. 9-10
- Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, [en ligne], (Mise à jour le 9/03/2016). Disponible sur :< <http://www.cnrtl.fr>>, (consulté le 12/03/2016)
- DARMON M., « Serre-moi fort », in *La revue lacanienne*, 2010/1, n° 6, p.11-16
- De PORTZAMPARC R., « La filiation impossible chez Antonin Artaud » in *Bulletin*, n°69, Ecole Freudienne - Document intérieur, p. 27-34.
- De PORTZAMPARC R., *La folie d'Artaud*, Paris, L'Harmattan, 2011, 180 p.
- De SPENGLER N., « La psychanalyse à la conquête de l'Ouest : un fléau ? », in *Le Coq-Héron*, 2011, n°204, p. 150-153.
- DEGAINE A., *Histoire du Théâtre dessinée*, St Genouph, Nizet, 1992, 436p.
- DIDIER-WEILL A., « Nouvelle théorie du Sur-Moi » conférence prononcée au séminaire de J. Lacan *La Topologie et le Temps*, le 8 mai 1979, [en ligne], (Mise à jour le 23/03/2016). Disponible <http://www.alaindidierweill.com/archives/articles->

et-textes-divers/trois-conférences-données-au-séminaire-de-lacan/ (consulté le 29/03/2016)

- DIDIER-WEILL A., *Les trois temps de la loi*, Paris, Seuil, 1995, 353p.
- DIDIER-WEILL A., *Un mystère plus lointain que l'inconscient*, Paris, Aubier, 2010, 321p.
- DUCOUSSO-LACAZE A., GRIHOM M.-J., LETURMY L., « Intime conviction, conflit psychique et liens intersubjectifs dans la famille », in *Dialogue*, 2016, n° 211, p. 69-82
- DURIF-VAREMBONT J.-P., « L'intimité entre secrets et dévoilement », in *Cahier de psychologie clinique*, 2009/1, n°32, p. 57-73
- FIERENS C., *Logique de l'inconscient. Lacan ou la raison d'une clinique*, Bruxelles, De Boeck, 1999, 228p.
- FIERENS C., « L'inconscient et le temps », in *Essaim*, 2012/2, n°29, p. 139-152
- FLORENCE J., *L'identification dans la théorie freudienne*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint Louis, 1984, 302p.
- FLORENCE J., *Art et thérapie : liaison dangereuse ?*, Bruxelles, Presse Universitaire de Saint-Louis, 1997, 159 p.
- FLORENCE J., « Scènes pour la psychanalyse. Ce que l'analyse doit au théâtre », in *Cliniques méditerranéennes*, 2009/2, n°80, p. 201-217
- FREDA F.-H., Préface de *Semblants et sinthome*, Paris, École de la Cause freudienne, 2009, p. 7-8
- FREUD A., (1946), *Le Moi et les mécanismes de défenses*, Paris, Puf, 2001, 168p.
- FREUD S., (1900), *L'interprétation des rêves*, Paris, Puf, 1967, 344p.
- FREUD S., (1901), *Sur le Rêve*, Paris, Gallimard, 1988, 180p.
- FREUD S., (1905), « Personnages psychopathiques à la scène », in *Résultats, idées, problèmes*, Tome 1, Paris, Puf, 1998, p. 220-239
- FREUD S., (1908), *La morale sexuelle " civilisée " et la maladie nerveuse des temps modernes*, [en ligne], Inlibroveritas, Paris, 2010, 26p. Format pdf. Disponible sur :

http://www.psychanalyse-en-mouvement.net/external_files/files/moralesexuelle-freud.pdf >. (consulté le 12/12/2015)

FREUD S., (1911), « Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa », in *Cinq psychanalyses*, PUF, 1974, p. 263-324.

FREUD S., (1914), « Pour introduire le narcissisme » in *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, p. 81-105.

FREUD S., (1915), *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, 185p.

FREUD S., (1915), « L'Inconscient », in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, p. 65-123.

FREUD S., (1915), « Le refoulement », in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, p. 45-65.

FREUD S., (1915), « Pulsions et destins des pulsions » in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, p. 11-43.

FREUD S., (1917), « Complément métapsychologique à la théorie du rêve », in *Métapsychologie*, Gallimard, 1968, p. 123-143

FREUD S., (1920), *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Payot, 2010, 153p.

FREUD S., (1923), « Le Moi et le Ça » in *Essais de Psychanalyse*, Paris, Payot, 1981, p. 219-273

FREUD S., (1925), « La Dénégation », in *Résultats, idées, problèmes*, Tome 2, Paris, PUF, 1998, p. 135-139

FREUD S., (1926), *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, Puf, 1988, 102p.

FREUD S., (1932), *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1971, 256 p.

FREUD S., (1940), *Abrégé de psychanalyse*, Paris, Puf, 2001, 96p.

GASSIOT A., OLIE J.-P., « Antonin Artaud : génie et psychose », in *Les cahiers de Prisme*, Rueil-Malmaison, Sandoz, 1995, n°9, p. 3-13

GASSIOT A., RAFFAINTIN F., (2010), *Antonin Artaud, L'homme et sa douleur, entretien avec son médecin Gaston Ferdière. Itinéraires psychopathologiques*, Colloque du 12/02/2010, [en ligne], Paris, Fondation Singer-Polignac. Disponible

- sur : <http://www.dailymotion.com/video/xc8yqf_antonin-artaud-andre-gassiot-et-fre_news>. (Consulté le 18/02/2014)
- GRIHOM M.-J., KELLER P.-H., « La passion : entre aliénation et création », in *Revue française de psychanalyse*, 2010/4, Vol. 74, p. 1161-1175.
- GROSSMAN E., *Artaud un insurgé du corps*, Paris, Gallimard, 2006, 128p.
- GROTOWSKY J., *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'âge d'homme, 1971, 222p.
- GUILLAUMIN J., *Le rêve et le Moi, rupture, continuité, création dans la vie psychique*, Paris, Puf, 1979, 334 p.
- GUILLÉN J., « Dynamique du fantasme et scène : enjeux structureaux de la perversion », communication lors du colloque international *Incidences (inter)subjectives de la perversion*, les 26-27-28 mai 2014 à l'Université Catholique de l'Ouest (Angers, France)
- GUITTONNEAU M., LE POULICHET S., « Compositions et métaphores identifiantes », in *Recherches en psychanalyse*, 2011/1, n°11, p. 78-87
- HAIE B., RASSIAL J.-J., « L'adolescence : moment de construction du sinthome ou de refonte du fantasme ? », in *Adolescence*, 2008 (1), n°63, p. 237-247
- HIRSCH D., *Le psychodrame psychanalytique*, [en ligne], (modifié le 8/09/2015). Disponible sur : <<http://www.gercepa.lu>> (Consulté le 12/11/2012)
- JACCARD R., (1983), *Freud*, Paris, Puf, 2005, 126p.
- JODEAU-BELLE L., OTTAVI L., et al., *Les fondamentaux de la psychanalyse lacanienne, repères épistémologiques, conceptuels et cliniques*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2010, 401p.
- JOYCE J., *Finnegans Wake*, Paris, Gallimard, 1997, 923p.
- JULIEN P., « Du symptôme au sinthome : la psychose lacanienne », in *La clinique lacanienne*, 2001/1 n°5, p. 63-67
- KESTEMBERG E., JEAMMET P., *Le Psychodrame psychanalytique*, Paris, Puf, 1987, 127p.
- KLEIN J.-P., (1997), *L'art thérapie*, Paris, Puf, 2010, 128p.
- KLEIN M., (1932), *La psychanalyse des enfants*, Paris, Puf, 2013, 336p.

- KLEIN M., (1945), *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1998, 452p.
- LA FONTAINE J., (1668), *Fables*, Paris, Librairie générale française, 2002, 544p.
- LABET J.-L., LALLIAS J.-C., *Pratiques théâtrales à l'école*, Créteil, CRDP de la Seine-Saint-Denis, 1985, 28p.
- LACAN J., (1945), « Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée », in *Écrits I*, Paris, Seuil, 1999, pp 193-212
- LACAN J., (1946), « Propos sur la causalité psychique », in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, pp 151-193
- LACAN J., (1949), « Le stade du miroir dans la formation du Je » in *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966, p. 92-100
- LACAN J., (1953), « Le symbolique, l'imaginaire et le réel » in *Des Noms-du-Père*, Paris, Seuil, 2005, p. 9-65
- LACAN J., (1953-1954), *Le séminaire, livre I : Les écrits techniques de Freud*, Paris, Seuil, 1975, 436p.
- LACAN J., (1954), « Introduction au commentaire de Jean Hyppolite sur la Verneinung de Freud. », in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 369-380
- LACAN J., (1954), « Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la Verneinung de Freud », in *Écrits*, p. 381-400
- LACAN J., (1954-1955), *Le séminaire, livre II : Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1978, 374p.
- LACAN J., (1955-1956), *Le séminaire, livre III : les psychoses*, Paris, Seuil, 1981, 365p.
- LACAN J., (1957), « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 493-530.
- LACAN J., (1958), « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 531-583.
- LACAN J., (1958-1959), *Le Séminaire, Livre VI, Le désir et son interprétation*, édition de l'AFI, 536p.

- LACAN J., (1959), « À la mémoire d'Ernest Jones : Sur sa théorie du symbolisme », in *Écrits II*, Paris, Seuil, 1999, p. 175-195.
- LACAN J., (1959), « Sur la théorie du symbolisme d'Ernest Jones », in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 697-717
- LACAN J., (1959-1960), *Le séminaire, livre VII, L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, 374p.
- LACAN J., (1962-1963), *Le Séminaire X : L'angoisse*, Paris, Seuil, 2004, 432 p.
- LACAN J., (1964), *Le séminaire, livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, 253p.
- LACAN J., (1965), « La science et la vérité », in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 855-877
- LACAN J., (1969-70), *Le séminaire livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1991, 245 p.
- LACAN J., (1970), « Radiophonie », in *Autres écrits*, Seuil, 2001, p.403-447
- LACAN J., (1972), « L'étourdit », in *Autres écrits*, Seuil, 2001, p. 449-495
- LACAN J., (1972-73), *Le Séminaire XX : Encore*, Paris, Seuil, 1975, 132p.
- LACAN J., (1974-1975), *Le séminaire, livre XXII : RSI*, édition de l'AFI, 2002, 207p.
- LACAN J., (1975-1976), *Le séminaire, livre XXIII : le sinthome*, Paris, Seuil, 2005, 250p.
- LACAN J., (1978-79), *Le Séminaire, Livre XXVI : La Topologie et le temps*, inédit.
- LAMBOTTE M.-C., « Le Réel y est déjà », in *Réel et Réalité. Question psychanalytique et perspectives*, Paris, Desclée de Brouwer, 2009, p. 7-14
- LAPLANCHE J., PONTALIS J.-B., (1967), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Puf, 2007, 523 p.
- LEBOVICI S., DIATKINE R., KESTEMBERG E., « Bilan de dix ans de thérapeutique par le psychodrame chez l'enfant et l'adolescent », in *Bulletin de psychologie*, tome 23 (13-16), n°285, 1970, p. 839-888
- LECOURT E., (2002), « Le son passeur et l'effet boomerang », in *Les processus psychiques de la médiation*, Paris, Dunod, 2004, p. 201-216

- LEMOINE G. et P., *Le psychodrame*, Paris, Robert Lafond, 1972, 383 p.
- LÉVY A., *Conception et conditions d'existence du fantasme dans la psychose argument psychopathologique et psychanalytique*, thèse de doctorat en Psychologie, Rennes, Rennes 2, 2007, 475p.
- LI M.-Y., *Apports des traditions scéniques orientales dans les théories esthétiques et les pratiques du théâtre européen au XXe siècle*, thèse de doctorat en Lettres et Arts, Lyon, Lyon2, 2013, 391 p.
- MALAUSSENA S., « Une lettre d'Antonin Artaud à Raymond Queneau », in *Psychanalyse*, 2012, n°23, p. 119-124
- MANNONI O., *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1969, 318p.
- MARTIN-MATTERA P., *Théorie et clinique de la création*, Paris, Economica, 2005, 256 p.
- MARTIN-MATTERA P., « Temporalité, réel et création », in *Réel et réalité : Question psychanalytique et perspectives*, Paris, Desclée de Brouwer, 2009, p. 25-34
- MARTIN-MATTERA P., et al., *Réel et réalité : Question psychanalytique et perspectives*, Paris, Desclée de Brouwer, 2009, 285p.
- MARTIN-MATTERA P., « Sublimation ou sinthomation ? Apports et réflexions cliniques sur la création dans la psychose », in *L'évolution psychiatrique*, 76, 2011, p. 419-432
- Mc DOUGALL J., (1982), *Théâtres du Je*, Paris, Gallimard, 2004, 368 p.
- Mc DOUGALL J., (1989), *Théâtres du corps : Le psychosoma en analyse*, Paris, Gallimard, 2003, 314 p.
- MEGEVAND M., « L'éternel retour du cœur », in *Littérature*, Paris, Armand Colin, n°131, 2003, p. 105-122
- MENENDEZ R., « Joyce où l'espace-temps du sinthome », in *Psychanalyse*, 2010/3, n°19, p. 33-39
- MILLER J.-A., « Semblants et sinthome », in *Semblants et sinthome*, Paris, École de la Cause freudienne, 2009, p. 15-25

- MORENO J.-L., (1924), *Le théâtre de la spontanéité*, Blois, Édition de l'Épi, 1984, 172p.
- MORENO J.-L., (1965), *Psychothérapie de groupe et psychodrame*, Paris, Puf, 2007, 468p.
- NASIO J.-D., *L'inconscient c'est la répétition*, Paris, Payot, 2012, 176 p.
- NIN A., (1932-1939), *Journal*, Paris, Stock, 1969, 396p.
- OTTAVI L., « Approche succincte des premières constructions théoriques sur le langage chez Freud et Lacan », in *Les fondamentaux de la psychanalyse lacanienne. Repères épistémologiques, conceptuels et cliniques*, Rennes, PUR, 2010 p. 15-30
- OTTAVI L., « Le savoir sans sujet et la clinique analytique », in *Cliniques et communication ; psychothérapie, psychanalyse et modernité*, Rennes, Presse Universitaires de Rennes, 1996, p. 115-121
- OTTAVI L., et al., « Le sujet de l'agonie », in *Psychologie Clinique*, 2013/1, n° 35, p. 162-172
- OURY J., (1986-1988), *Création et schizophrénie*, Paris, Galilée, 1989, 211p.
- PANDELON R., « Acte créateur : symptôme et sinthome », in *Créativité et art-thérapie en psychiatrie adulte*, Paris, Masson, 2003, pp 101-104
- PINEL C., GUILLÈN J., RENIERS D., « Transparence et vérité : vers un culte de l'aveu ? », in *Recherches en psychanalyse*, 2011/1, n°11, p. 29-37
- PINEL C., « Clinique d'un "metteur en scène" : de l'irréalisation à la "réalisation" », communication lors du colloque international *Incidences (inter)subjectives de la perversion*, les 26-27-28 mai 2014 à l'Université Catholique de l'Ouest (Angers, France)
- PIRANDELLO L., (1921), *Six personnages en quête d'auteur*, Paris, Flammarion, 2014, 146p.
- PITTI L., (2002), *Une lecture passionnelle de RSI est-elle enfin acceptable ?*, non publié.
- RASSIAL J.-J., *Le sujet en état limite*, Paris, Denoël, 1999, 198p.

- REDLUS N., « Le théâtre dans le courant de l'art-thérapie : spécificité de cette forme d'expression, intérêt thérapeutique », in *Revue Française de Psychiatrie et de Psychologie Médicale*, 2001, tome V, n° 50, pp 7-28.
- RENIERS D., et al., « Effet d'énoncé Apocalypse et révélation », in *Cliniques méditerranéennes*, 2013/2, n°88, p. 219-234
- RENIERS D., « Perversion, Reproduction et Contemporain », communication lors du colloque international *Incidences (inter)subjectives de la perversion*, les 26-27-28 mai 2014 à l'Université Catholique de l'Ouest (Angers, France)
- RENIERS D., GUILLÈN J., « Le Réel du concept dans la formation du psychologue clinicien aujourd'hui », in *PIPER*, [en ligne], 2014, n° 5. Disponible sur : <<http://fiuc.org/>> (consulté le 28/09/2015)
- RICHARD, H. « Les états limites. 1 - Entre toi et moi. Revue de littérature psychanalytique sur le concept d'état limite. », in *Revue québécoise de psychologie, Trois Rivières*, UQTR, 1989, vol. 10, n°1, p. 55 -67.
- RICHARD H., « Réflexion sur le jeu de comédien », in *Revue québécoise de psychologie*, 1995, vol. 16, n° 3, p. 35-47
- RICŒUR P., (1983), *Temps et récits, I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1991, 404p.
- ROBINSON B., *Psychodrame et psychanalyse : jeux et théâtre de l'âme*, Bruxelles, De Boeck, 1998, 448p.
- SAPIR M. et al., *La relaxation : son approche psychanalytique*, Paris, Dunod, 1979, 206p.
- SAPIR M., *Soignants soignés, le corps à corps*, Paris, Payot, 1985, 216p.
- SCHILLER F., « De l'emploi des chœurs dans la Tragédie », préface à *La fiancée de Messine*, in *Théâtre*, vol. 3, Paris, Charpentier, 1855, p. 253-263
- SHAKESPEARE W., (1598), *Le marchand de Venise*, Paris, Flammarion, 1999, 286p.
- SHAKESPEARE W., (1603), *Hamlet*, Paris, Librio, 1994, 127p.
- SIBONY D., *Avec Shakespeare, éclats et passions en douze pièces*, Paris, Seuil, 2003, 402p.

- SOLER C., *Lacan, lecteur de Joyce*, Paris, Puf, 2015, 223p.
- TEMKINE R., *Grotowski*, Lausanne, La cité, 1968, 253p.
- THEVENIN P., *Antonin Artaud, Ce désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, 1993, 283p.
- THORET Y., « Étude sémiologique de la fonction scénique dans la relation thérapeutique », in *L'évolution psychiatrique*, vol. 48, n°2, 1983, p. 471-481
- THORET Y., *La théâtralité. Étude freudienne*, Paris, Dunod, 1993, 208p.
- TOBOUL B., « "Lalangue", concept clinique », in *Figures de la psychanalyse*, 2012/2, n°24, p. 79-86
- TOURNIER C., *Manuel d'improvisation théâtrale*, Paris, Cerf, 2003, 260p.
- VALENTIN J.-M., « Brecht et Aristote, mais quel Aristote ? », in *Études germaniques*, 2008/2, n° 250, p. 185-203.
- VANDEVELDE B., « Corentin », in *Adolescence*, 2010, Tome 38, n°2, le Bouscat, l'esprit du temps, p. 421- 432.
- VANDEVELDE B., MORHAIN Y., « Le groupe théâtre comme médiation thérapeutique auprès d'adolescents au processus de subjectivation entravé » in *Psychothérapies*, 2012/2, Vol. 32, Chêne-Bourg, Médecine et Hygiène, p. 125-135.
- VANDEVELDE B., « Réflexion sur les jeux pervers au théâtre dans un groupe de médiation thérapeutique », communication lors du colloque international *Incidences (inter)subjectives de la perversion*, les 26-27-28 mai 2014 à l'Université Catholique de l'Ouest (Angers, France)
- VANDEVELDE B., « L'espace scénique : lieu de constitution d'une nouvelle image du Moi chez deux adolescents déficients intellectuels », in *PIPER*, [en ligne], 2014, n° 5. Disponible sur : < <http://fiuc.org/>> (consulté le 28/09/2015)
- VIVES J.-M., « L'adolescent "désarrimé de la loi" au risque de la création théâtrale », in *Filigrane*, vol. 14, n°1, 2005, p. 131-137.
- WIDLÖCHER D., *Le psychodrame chez l'enfant*, Paris, Puf, 2003, 170p.
- WINNICOTT D.-W., (1971), *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975, 276p.

Résumé

Au XXI^{ème}, une psychologue clinicienne décide d'offrir à ses patients une scène de théâtre comme lieu d'exposition de leur inconscient. Elle constate un paradoxe : l'art dramatique qui fraye avec la folie aurait des vertus thérapeutiques.

Ainsi peut se résumer l'intrigue de cette thèse en 3 actes dont les personnages principaux sont des patients, psychotiques pour la plupart, en mal de psychothérapie, et un artiste fou, grand homme de théâtre : Antonin Artaud.

Par l'exposition de saynètes comme expression brute de l'inconscient, la présente thèse illustre le cheminement des réflexions de son auteure. Elle reprend d'abord la genèse d'une médiation singulière : l'improvisation dramatique. Ensuite, inspirée par le cas emblématique d'A. Artaud et à travers la psychanalyse, elle explore les mécanismes mis en jeu lors d'ateliers théâtre et leurs effets sur le psychisme des patients devenus comédiens. Enfin, en suivant le cheminement du nœud borroméen, elle conclut que l'improvisation dramatique, foncièrement inscrite dans le Réel, qui convoque l'Imaginaire et introduit le Symbolique, s'impose comme une activité sinthomatoire.

Mots-clefs

Théâtre, Improvisation dramatique, Création,
Psychose, Inconscient, Psychanalyse,
Réel, Imaginaire, Symbolique,
Nœud borroméen, Sinthome,
Sinthomation

Abstract

During the 21st century, a clinical psychologist decides to offer to her patients a theatre stage as an exhibition space for their unconscious. She notes a paradox : drama, which has to do with madness, would have therapeutic properties.

Thus can be synthesized the plot of this three-act PhD thesis, whose main characters are patients, mostly psychotic ones needing to undergo psychotherapy, and an insane artist, also great man of the Theatre: Antonin Artaud.

Through presenting role-plays as raw expression of the unconscious, this thesis shows how its author's thinking unfolds. It first draws on the genesis of a singular mediation: theatrical improvisation. Then, inspired by A. Artaud's emblematic case and through psychoanalysis, it explores the mechanisms involved during theatrical workshops and their effects on the patients who became actors. Lastly, by following the path of the borromean node, it concludes that theatrical improvisation, which is deeply inscribed in the Real, which summons the Imaginary and introduces the Symbolic, emerges as a sinthomatic activity.

Keywords:

Theatre, theatrical improvisation, creation,
Psychosis, unconscious, psychoanalysis,
Real, Imaginary, Symbolic
Borromean node, sinthome, sinthomation