

LE PSYCHODRAME FREUDIEN *

entre théâtre et psychanalyse

Comme lieu d'inscription des signifiants, le corps est le lieu d'enracinement de la parole. En quoi toute expression peut être dite corporelle, ne serait-ce que par la voix et le regard. Aussi ne se fait-on pas faute de nous rappeler, de nous rabâcher, combien le corps est présent dans nos psychodrames...

Qu'est-ce à dire ? Ceci m'a incité à revenir sur la position du psychodrame vis-à-vis des pratiques de groupe dont on peut constater qu'elles tendent toujours plus vers une « pratique » des corps, mais aussi vis-à-vis du théâtre, dont il reste proche à travers le jeu de rôle et l'improvisation.

Mime et théâtre

Si le corps peut être dit présent, c'est surtout par le jeu où quelque chose s'incarne, certes, mais dont on peut constater que ce sont les personnages que chacun porte en soi. Est-ce alors d'expression directement corporelle dont il s'agit, qui écarterait la parole comme médiation en ne gardant que les ressources posturales et gestuelles pour faire signe à l'autre ? Certainement pas : des répliques s'échangent, liées au scénario vécu et évoqué dans la séance, il y a des apartés et des commentaires. Voilà pourquoi le psychodrame n'a rien à apprendre du mime, mode d'expression des exclus de la parole ; il serait plutôt de l'étoffe dont est fait le théâtre et, si implication des corps il y a en psychodrame, cela nous paraît renvoyer aux personnages de ce dernier plus qu'au dépouillement expressif du mime.

Par rapport au théâtre, le psychodrame semble alors se situer non comme répétition générale, permettant à chacun de trouver la meilleure expression de soi ou de polir son rôle, mais à l'opposé, je veux dire du côté de *l'entracte*, et donc dans un *après-coup*.

Il n'y a ni texte, ni personnages, ni public. Nous sommes, dirons-nous, dans les coulisses : la scène du théâtre est là-bas, derrière une porte, rampe allumée,

décor dressé mais vide. Imaginons ceci : quelques comédiens se sont réunis pour évoquer ce qui n'a pas « passé la rampe » en eux, sur leur scène intérieure, et interpréter, au sens strictement théâtral du terme, ces moments de parasitage, les ratés, les redites.

Plus qu'un entracte, il s'agit d'un *envers* du théâtre : ces comédiens que nous venons d'imaginer ainsi parlent boutique, certes, mais depuis l'arrière-salle et ce sont les interstices du texte qui seront cette fois représentés : nous sommes en psychodrame.

Une mise en scène de la parole

Dans cette perspective, le psychodrame fait apparaître une double scène et, de la seconde, chacun tente d'évoquer la première. Ces deux lieux distincts, je les ai trouvés exactement décrits par Marguerite Duras dans *Le Camion*. Elle ne pensait certainement pas au psychodrame, écoutons-la pourtant : « L'endroit fermé de la cabine c'est là où se fait l'écrit... La chambre noire où je suis avec Depardieu, c'est là où cet écrit vous est lu... C'est le lieu duquel l'écrit part pour aller vers le dehors. » Dans ce film aucun comédien ne représente les deux personnages de la cabine du camion : les spectateurs ne verront jamais ces derniers sur l'écran. « C'est seulement à partir de cet enfermement dans la chambre noire qu'on voit le camion », ajoute l'auteur en précisant : « On ne peut pas dire qu'il n'y ait pas de mise en scène, il y a une mise en scène de la parole. »

Nous reconnaissons bien là et les coulisses précédemment évoquées avec leur théâtre, et le dispositif psychodramatique où les scènes vécues ne sont jamais évoquées qu'à partir de notre « chambre noire ». Au fil d'une telle lecture apparaît ceci avec évidence : *le psychodrame est une mise en scène de la parole*.

De la parole, disons-nous. De ce qui s'est passé, mal, qui pourra mieux en témoigner ? Sa parole, c'est tout

* Communication faite le 2 septembre 1977 à La Garde-Freinet.

ce dont le sujet dispose pour se reporter, et nous avec lui, de la « chambre noire » à « la cabine du camion ». Comme Marguerite Duras à Depardieux — « vous voyez ? », « je vois » —, tout participant en séance tente d'être pour les autres, qui n'y assistaient pas, le rapporteur incertain de l'histoire de quelqu'un qui lui ressemble beaucoup.

*
**

Hors texte - Hors groupe

Remarquons maintenant ceci : entre le théâtre évoqué au début et la pratique de cinéma propre à Marguerite Duras, quelque chose a chu : à savoir la « pièce » comme référence commune — texte, scénario et personnages. Le pas ainsi franchi permet ce constat : d'une part, ce qui s'est passé a pu, ou aurait pu, se passer « dans la cabine du camion » ne peut plus être qu'évoqué à partir de l'imaginaire de chacun, au double sens de fonction imageante et de narcissisme ; d'autre part, nous sommes dans un *après-coup* et le mouvement sera celui de la remémoration — sous une forme contée à haute voix — puis d'une interprétation de la version proposée des faits à partir des effets constatés.

Dans la logique propre à cette démarche — qui nous éloigne peu à peu du théâtre — se pose la question : Pour qui cette version ? A qui s'adresse-t-elle ?

— A l'auteur de la pièce perdue ? Il n'est plus là — mais existe-t-il seulement ? — non plus que les témoins directs : chacun est venu seul, isolé provisoirement, mais volontairement du théâtre extérieur de sa vie. Nous ne résumons pas les deux scènes en une seule, comme le fait Moreno — par exemple, en convoquant les partenaires réels aux séances. En conséquence, pas de personnages en quête d'auteur et pas de Maître qui, de son balcon, mènerait le jeu.

— Au groupe ? Avec l'abandon de cette entreprise commune que serait une représentation théâtrale et en l'absence de tout texte récitable, le cercle des participants n'a plus rien qui puisse faire fonction de référent commun pour la scène à jouer. Au milieu d'eux, les séparant, il n'y a qu'un vide, attente de jeux à venir.

Certes, ceci est connu, les thérapeutes peuvent se vouer à une identité des participants à travers un apprentissage — du leader-ship —, une recherche de relations « plus authentiques », ou la pratique d'un soi-disant retour au corps et au cri, et ainsi « faire du groupe ». Mais ce leurre est un apport extérieur ; et un rajout regrettable.

Dans d'autres pratiques de psychodrame — nous en avons fait une étude critique partielle dans un bul-

letin récent — certains écartent la parole individuelle au profit de la production d'un *thème* ou d'un canevas, joué alors en commun. Le jeu fait ainsi groupe, à qui on offre par-là matière à élaborer son rapport collectif, qualifié alors de transférentiel, aux thérapeutes.

Dans notre pratique des liens de fortune ne cessent pas, bien sûr, de se tisser et de dissiper, labile circulation de traits identificatoires attribués à l'un, puis repris et prêtés à l'autre, mais c'est pour le jeu seulement que nous relevons ce hic et nunc, non en lui-même.

Ainsi chaque jeu représente-t-il une *version*, qui reste propre à chacun, version donc *expurgée du groupe*.

Evidé, le cercle des participants renvoie pour nous à la seule présence/absence d'une scène Autre. On ne peut même pas dire qu'il soit décentré car, en fait, il n'a pas de centre : topologiquement c'est une structure *ex-centrée*. Ainsi ni troupe hors psychodrame — elle serait vraiment de comédie ! — ni groupe en séance, il serait de résistance mutuelle. Chacun vient, seul, d'un ailleurs qui lui est propre, et ses référents ne sont qu'à lui. C'est même pour les découvrir qu'il vient.

Reconstitution et interprétation

Comment ? Par le jeu, c'est-à-dire par l'interprétation.

En effet, comment parler d'interprétation en psychodrame sans partir de celle du comédien qui interprète le texte et les situations de son rôle ?

Dès lors, l'interprétation venant, cette fois, du psychodramatiste — c'est là son origine et peut-être sa limite — s'articule-t-elle comme une re-interprétation de ce que le participant a apporté lui-même avec son interprétation dans le jeu. Ni juste, ni fausse, elle ouvre la voie à d'autres, en chaîne...

Rien là d'une reconstitution qui se voudrait, vainement, à la fois fidèle et in extenso : où serait le profit ? La mise en scène psychodramatique est mise en scène de la parole, non du passé : elle tend, s'il le faut, à une dislocation de la scène vécue — le théâtre s'éloigne encore un peu plus —, on abrège ici, pour s'attarder là, en étirant tel moment ; on comprime à l'occasion des fragments de plusieurs scènes. Par ailleurs, doublages, apartés et interversions de rôles éloignent encore de la pure reconstitution au profit d'une *version* de ce qui s'est passé. Répétant une relation, une scène peut très bien être rejouée plus tard, mais c'est toujours avec une différence — reprise qui, dès lors, relate une répétition. A l'opposé du théâtre, le relevé de cette petite différence — accent déplacé, nouveau choix d'ego auxiliaire — est propre au psychodrame.

Présence de l'écoute ; direction de la séance

Un jeu n'est donc jamais une production solitaire, déroulant son cours propre de A à Z : là encore, où serait le profit ? Deux autres éléments s'y mêlent :

— Le premier, c'est les autres. Parce qu'on ne joue pas seul, parce qu'il faut en passer par le choix d'egos auxiliaires. Ces conditions font que *tout jeu est jeu de l'autre*.

— Le second, nous venons d'en évoquer quelques aspects, c'est l'intervention propre au thérapeute qui le fait advenir, soit le soutien de son écoute et la nécessaire directivité qui lui incombe.

Sur quoi se règle le thérapeute, pour donner à son écoute telle direction ? Cette écoute, autre, résulte simplement d'une position autre, laquelle ?

Le jeu, nous l'avons vu, n'est adressé ni à l'auteur de la pièce, ni au groupe. Faut-il considérer que le thérapeute en est le destinataire ? Si oui, doit-il alors tout organiser en ce sens ?

Il faudrait qu'il se place délibérément face au groupe — alors unifié dans l'élaboration en commun d'un thème — comme certains le font, décidant ainsi que ne sont recevables que les lettres qui leur sont adressées, pour, dans le même mouvement, les interpréter dans ce qu'ils croient être relation transférentielle... Mais alors, littéralement, ils sont en-rôlés dans le groupe.

Telle n'est pas notre pratique : pour nous, le thérapeute n'est pas dans le groupe et sa présence là signifie seulement présence de son écoute. Il n'est pas et ne

peut être ce maître du jeu, qui alors ferait groupe autour de lui — disons « gourou-pe », puisque, nous le savons depuis Freud, c'est le leader qui fait le groupe. De telles options nous ramèneraient sur les chemins embourbés de G. Le Bon, réfuté par Freud, de Jung et de son inconscient collectif, ou de la catharsis dont Freud s'est tôt détourné.

Si nous n'établissons pas un transfert dit de groupe, c'est que nous ne croyons pas à un inconscient de cette étoffe — sur quels corps réels ses signifiants s'inscriraient-ils ? — et donc pas à un tel transfert dont l'analyse soit possible. Le jeu est de l'autre, non de tous.

A la question posée du lieu du thérapeute, nous avons marqué qu'il est lieu d'écoute, et seulement d'écoute. Nous pouvons maintenant ajouter que le thérapeute se situe — en analyste — non dans le groupe, non dans le jeu, mais *au bord du jeu, du côté de la parole*.

Le psychodrame fait de chaque participant le conteur devant d'autres de son théâtre intime et *l'interprétant de sa version*. Il fait alterner le thérapeute du *chevet du narrateur* à la *table du scribe*, producteur d'un relevé. Deux positions une seule fonction, celle de l'écoute, exclusive de tout autre projet. Cette écoute comporte la forme d'interprétation propre à un champ qui est issu du théâtre et référé au discours analytique : entre jeu et mot.

Le champ psychodramatique apparaît ainsi comporter une double scène et structuré autour de la seule parole, de sa mise en scène et de son écoute en référence au théâtre intérieur de chacun.

SERGE GAUDÉ