

SFPE-AT Décembre 2017

Communication de Sandrine Pitarque

« La scène : un espace (de l')intime ? »

Il y a un an ici, j'ai essayé de développer en quoi le caractère paradoxal du jeu théâtral, s'appuyant notamment sur le caractère paradoxal de l'espace théâtral (à la fois vrai et faux, à la fois matériel et symbolique) pouvait aider à rencontrer des personnes si différentes qu'elles pouvaient nous apparaître étrangères. Aujourd'hui j'aimerais déplier un autre aspect de l'espace dramathérapeutique : en quoi il se construit comme un espace où l'intime peut s'exprimer en toute sécurité. Je m'appuierai pour les vignettes cliniques sur un groupe de dramathérapie que j'anime depuis 6 ans dans le cadre d'un CATTP adolescents de Seine Saint Denis. J'y suis accompagnée d'un ou deux soignants dont l'un tient une place d'observateur-écrivain et de deux stagiaires art-thérapeutes. Nous accueillons entre 3 et 5 jeunes. C'est un atelier d'une heure et demi qui se construit en 4 temps :

- un temps de parole en cercle, qui dure entre 15 et 20 minutes, où les jeunes peuvent exprimer ce qu'ils souhaitent, et qui se termine généralement par l'élaboration de leurs thèmes d'improvisation

- un temps de jeux issus des techniques de formation de l'acteur, par exemple autour de la reconnaissance des émotions, ou autour d'un élément de la dynamique groupale, ou autour d'un travail sur l'espace scénique

- un temps d'improvisation : chaque jeune improvise sur le thème de son choix. Il choisit un ou deux partenaires dont au moins un adulte.

- et un temps de résonance d'une dizaine de minutes, pendant lequel nous sommes à table, avec un cahier, dessinant ou écrivant. C'est un temps qui nous permet d'être ensemble dans un certain calme corporel, après une séance souvent très intense, un temps qui permet à chacun de se retrouver avant de quitter le groupe.

Quand les jeunes sont partis, nous restons une demi-heure supplémentaire, pour laquelle la psychologue de CATTP nous rejoint. Ce post-groupe nous permet de mettre des mots sur tout ce qui vient de se passer et, semaine après semaine, de tisser un réseau de significations pour le groupe et pour chaque jeune.

Voilà pour le cadre clinique de ma communication.

La protection de son intimité est souvent une bataille que les adolescents doivent mener dans leur espace familial. Je suis très attentive par exemple, dans une scène où je joue leur mère et qui se passe à la maison, à faire semblant de toquer avant de rentrer dans leur chambre. C'est une manière pour moi de leur faire vivre une situation qui me semble être juste entre un parent et son enfant mais dont ils n'ont pas toujours l'habitude. Et donc de leur permettre, s'ils le souhaitent, de ramener ce fonctionnement chez eux.

Mais bien sûr, il n'y a pas que cette dimension comportementale qui est en jeu dans le groupe. Des mouvements psychiques souvent intenses s'y développent, appelant à l'intime de chacun. Comment donc l'espace théâtral peut-il permettre aux jeunes d'exprimer cet intime tout en les sécurisant quant au respect qui lui est porté ?

« Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé. » (Brook, 1977) Cette phrase pose « un des fondements de notre pratique : en dramathérapie, nous travaillons avant tout avec des corps dans un espace. Avant même qu'advienne la parole ou le mouvement, le rapport des corps dans l'espace, entre eux, vis-à-vis des spectateurs, au milieu d'objets ou dans un décor, est un langage. » (Pitarque 2017, page 201)

Ce langage nous l'interprétons en tant qu'artiste quand il s'agit de produire une mise en scène. Nous l'interprétons sur le mode de la métaphore quand il s'agit de donner du sens à un déploiement de gestes et de paroles opéré par des patients. Un premier élément théorique peut nous aider à comprendre cette forme d'écoute de ce qui se passe entre un patient et l'espace de la thérapie.

Transfert sur le cadre (Brun 2013)

D'après l'école lyonnaise des médiations thérapeutiques, toutes les actions faites par un patient sur le matériel (les murs, les portes, les meubles, les objets...) peuvent être interprétées comme des éléments de transfert. Même si la référence n'est pas explicite, il me semble que cette notion s'appuie sur l'équivalence corps-espace énoncée par Sami-Ali. « Parce qu'il se constitue à travers le corps propre, l'espace garde toujours, en dépit de son élaboration rationnelle, un lien secret avec l'inconscient que révèlent, le cas échéant, des mouvements régressifs. » (Sami-Ali 1974, page 86). La constitution de l'espace à travers le corps du sujet relie l'espace à l'inconscient et permet ainsi de supposer que nos actions sur l'espace peuvent être des expressions de l'inconscient et donc interprétées en tant que telles.

En tant que dramathérapeute issue de la mise en scène, je suis particulièrement sensible aux dimensions spatiales de ces transferts : comment l'espace scénique est-il occupé ou laissé vide par les acteurs, comment est-il envahi, par les corps, par les voix, comment les séparations sont-elles respectées ou non (séparation scène-salle, séparation coulisse-scène), etc.

De nombreux exemples de transfert sur le cadre peuvent être donnés dans un groupe de dramathérapie pour adolescents. Bien sûr il ne s'agit pas d'attribuer tel comportement à telle signification, mais d'ouvrir notre regard à ce rapport à l'espace que les adolescents peuvent investir.

- difficultés à monter sur scène, à être regardé par d'autres personnes
- jeu en fond de scène ou dos aux spectateurs
- violence sur le matériel
- incapacité à rester assis ou même à rester dans la salle
- invasion d'espaces que nous ne sommes pas supposés occuper (un hall, un placard, même le dessous de la scène !)
- un spectateur ne peut pas s'empêcher de parler aux comédiens pendant qu'ils jouent
- ou un acteur ne peut pas s'empêcher de parler au public alors qu'il est censé incarner un personnage
- s'enrouler dans le rideau de scène pendant un temps de discussion
- se cacher derrière le rideau de scène alors qu'on est en jeu
- voler un objet même sans valeur

Tous ces comportements sont particulièrement présents lors des moments sensibles pour le groupe : début d'année, transition avant ou après les vacances, arrivée d'un nouveau, ou lorsqu'un jeune traverse un moment particulièrement difficile. Ils peuvent nous donner à entendre :

- un besoin de se rassurer, de se cacher, de tester l'adulte, de se calmer,
- l'expression d'une émotion telle que la peur, la colère
- des limites corporelles poreuses
- une limite floue entre soi et l'autre

L'espace dramathérapeutique

En dramathérapie l'espace de travail a une particularité : il y existe un espace singulier, un de ces *espaces-autres* évoqués par Foucault : l'espace de la scène. Ce peut être un simple espace vide créé par un cercle de chaises ou une ligne séparant le lieu des acteurs et le lieu des spectateur. Nous pouvons aussi renforcer sa capacité à devenir *espace-autre*, *espace du dire* dirait Jean Oury, en lui ajoutant des éléments matériels issus du théâtre. J'aimerais ici développer quelques dynamiques potentielles données par ces éléments spatiaux de l'espace dramathérapeutique et qui mettent en jeu l'intime des patients de manière singulière.

1. La séparation scène-salle, qu'on appelle au théâtre le quatrième mur

Elle délimite l'espace où vont évoluer les acteurs et celui où vont rester les spectateurs. Elle est la membrane poreuse et fragile, mais bien réelle, entre ces deux espaces qui demandent deux formes de présence, l'une plus active, l'autre plus réceptive. Là où nous travaillons avec les jeunes du CATTTP, elle est particulièrement claire puisque la scène se constitue d'une estrade sur laquelle nous montons via quelques marches. Nous nous appuyons sur cette limite pour aider les jeunes à travailler sur la question de la séparation et de la distance. Nous invitons les acteurs à ne pas regarder les spectateurs (notamment moi, figure maternelle du groupe) pendant qu'ils jouent, à se détacher de l'emprise de ce regard. Nous proposons toutes sortes de rituels qui ajoutent une part active et incarnée à la séparation concrète des espaces : avant le jeu, on ferme le rideau de scène et on l'ouvre quand la scène commence ; à la fin de la scène, on vient en avant-scène pour saluer et se faire applaudir, marquant la fin du personnage et le retour à soi. Celui-ci est encore renforcé par un petit temps de post-scène pour lequel les acteurs s'assoient en bord de scène : ainsi sont-ils encore un peu sur scène mais déjà les pieds dans la salle. Cette disposition dedans-dehors leur permet si besoin une première élaboration, maintenant revenus à soi, de ce qui s'est joué pour eux pendant l'improvisation où ils étaient personnages.

La ligne séparant la scène et la salle est parfois mise en scène. Ainsi d'une série d'improvisations jouées à plusieurs reprises par un duo de jeunes et un stagiaire dramathérapeute.

On est au début de l'année. Deux copains (joués par deux adolescents du groupe) regardent un film d'horreur. L'écran du film se trouve en avant-scène, à la limite entre la scène et la salle. Le personnage du film est un clown tueur. Il est incarné par le stagiaire dramathérapeute qui joue donc dos au public, face aux 'spectateurs' de la scène, et en bord de scène. Soudain il sort de l'écran et attaque les spectateurs de la salle de cinéma. Ceux-ci ont peur mais finiront par le tuer. Ce personnage de clown-tueur reviendra plusieurs fois.

Les trois joueront aussi souvent, tout au long de l'année, des improvisations mettant des personnages de morts-vivants au centre de l'action. Presque à la fin de l'année, lors de la dernière improvisation de l'un des deux jeunes, le même scénario que celui du début de l'année est joué. A nouveau, le monstre qui jouait en bord de scène, dans un jeu bidimensionnel représentant une image de cinéma, entre dans la tridimensionnalité de l'espace théâtral. Mais cette fois les deux spectateurs n'ont pas peur car ils savent que c'est « pour de faux ». Comme ils veulent quand même faire un peu plaisir au monstre, ils *jouent* la peur. Les adolescents jouent donc à jouer ! Le monstre, qui fait tout pour être effrayant mais qui voit bien que ça ne fonctionne pas, sort de scène, dépité d'avoir tant échoué à incarner l'horreur !

Cette improvisation nous donne à voir une belle métaphore de ce que le processus de « dramatisation » (Abraham et Torok, 1987) peut donner : le monstre est une image de notre peur. Jouer et rejouer l'émotion face à l'horreur peut aider à la maîtriser, à l'accepter comme une émotion. Alors, il peut arriver que le monstre disparaisse. On peut penser que le jeune, qui avait proposé le scénario et dont c'était la dernière improvisation, avait fait une belle avancée psychique cette année-là.

On peut également penser que le quatrième mur, matérialisant la séparation entre fiction et réalité, et devenant ici écran de cinéma, a permis de mettre au travail la question de la réalité ou de la fiction des images provenant des écrans. Pour ces deux jeunes, particulièrement envahis par des images violentes et pornographiques dans leur quotidien, cette question est fondamentale : les images sont bien réelles dans les émotions qu'elles nous procurent, mais on peut aussi les ramener à ce qu'elles sont : de la fiction. C'est peut-être ce travail qu'ils ont réussi à opérer, au moins momentanément, quand ils ont décidé de n'avoir plus peur du monstre sortant de l'écran.

2. Un rideau de scène

Il permet de jouer des apparitions et des disparitions, alternance fort importante dans toutes les problématiques de séparation, souvent à l'œuvre à l'adolescence. « D'abord cachée au regard, [la scène] se dévoile à l'ouverture du rideau. Celui-ci est une frontière fluide qui marque la séparation entre le quotidien et l'extra-quotidien. Sa constitution en tissu la rend fragile (des participants spectateurs peuvent, par une ouverture du rideau, voir ce que les acteurs préparent) mais aussi souple (on peut ouvrir et fermer le rideau, l'insérer dans la fiction, par exemple pour marquer une ellipse temporelle). » (Ibid, page 203)

Ainsi, au lendemain de l'attentat de Charlie Hebdo (qui s'est passé un mercredi et notre atelier se déroule le jeudi matin), nous nous sommes retrouvés à jouer les différents moments que les media avaient longuement décrits tout au long de l'après-midi et de la soirée de la veille. Pour nous permettre de jouer ces scènes particulièrement violentes, les jeunes ont utilisé le rideau entre chaque moment (le meurtre des journalistes dans les locaux de la rédaction, le vol de la voiture dans la rue, puis l'arrestation – seule scène inventée puisque les frères Karachi étaient encre en fuite quand nous avons joué la scène – de l'un des terroristes tandis que l'autre parvenait à s'enfuir) pour marquer l'ellipse. Les jeunes nommaient chaque moment de l'improvisation « acte I », « acte II », « acte III ».

Ainsi les codes du théâtre (rideau, acte) nous ont-ils donné le cadre et la distance indispensables pour jouer l'horreur.

3. Des coulisses « (une pièce adjacente, un rideau tendu) viennent renforcer la capacité de la scène à se constituer comme lieu de l'illusion et lieu de l'autre : l'acteur est caché, se prépare ; quand il entre en scène, il apparaît en personnage. La scène se constituera d'autant plus comme « espace thérapeutique » (Attigui, 2012) qu'elle accompagnera ce passage de l'acteur vers un autre que lui-même. Là aussi, la portée symbolique peut être forte. Quelque chose de l'acteur peut rester caché (ou protégé) dans la coulisse quand il entre en scène. » (Ibid, page 203). La coulisse est une forme de hors scène dont d'autres exemples peuvent être donnés.

Manon joue une sorcière qui prétend être capable de retrouver celui que cherchent ses deux partenaires de jeu. La scène se déroule dans un désert. A un moment Manon joue une vision : elle voit cet homme recherché. Elle va du côté de la scène où se trouve une porte (toujours fermée à clé). Elle tape du pied : ce bruit, dit-elle, est produit par l'homme de l'autre côté de la porte, signifiant qu'il est en colère. Pendant la scène, Manon dit « Quelqu'un l'a enfermé derrière la porte et moi je ne pourrai jamais l'ouvrir » Plus tard elle quitte la scène sur un mode très théâtral, répétant le mot « malheur ! », baissant progressivement le volume sonore comme si elle s'éloignait, puis criant un dernier « Malheur ! » qui clôt la scène.

Pendant le post-scène, on évoque que cet homme derrière la porte c'est le passé. Et il faut signaler que, plus tôt ce jour-là, quelqu'un était entré dans notre salle, irruption qui avait été très violemment ressentie par Manon. Peut-être, dans la mise en scène de ce *hors-scène* (dont on sait le lien étymologique avec l'obscène), Manon a-t-elle pu jouer une certaine maîtrise de l'intrusion : le passé est là, l'homme est là, mais cette fois l'intrusion n'a pas lieu. Je repense à cette analyse de Sami-Ali du jeu de la bobine : « L'enfant est la bobine, la mère, le petit lit ; il est les objets qu'il lance ainsi que leur trajectoire et de sa présence magique il hante tout l'espace. » (Sami-Ali 1974, page 53) Dans une improvisation, à savoir un jeu mis en scène et regardé, le sujet jouant est tous les éléments de la scène, aussi bien les personnages que les éléments matériels, comme dans un rêve, le sujet rêvant est aussi tous les éléments du rêve. C'est pourquoi tous les éléments d'une scène – les actions, les paroles, mais aussi le rapport à l'espace, l'investissement dans des objets de décor ou accessoires – peuvent être entendus comme des expressions psychiques de celui en train de jouer.

Ce qui va différencier une improvisation d'un rêve sur cette question, c'est que dans la première il y a d'autres sujets qui jouent les autres personnages. Certains de ces sujets sont des thérapeutes, dont on peut supposer qu'ils se font le plus possible surface de projection du patient. Mais certains sont eux-mêmes patients ; alors différents espaces imaginaires se superposent et les histoires parfois s'échangent. Les transferts latéraux se mettent en place et contribuent aux processus psychiques. Mais ceci est une autre histoire !

4. Des éclairages

Ils permettent de « transformer l'espace : par exemple, le réduire en lui donnant ainsi une dimension plus contenante ». Ils créent « un espace différent et séparé : de la scène je ne vois plus les spectateurs ». Ils contribuent à « donner une dimension esthétique : la lumière des projecteurs peut être douce, chaleureuse et mettre en valeur les visages. » (Pitarque 2017, page 202). Par cette douceur visuelle, par la concentration des espaces, les projecteurs aident souvent à faire émerger l'intime. Paradoxalement, en pleine lumière on se sent protégé. L'autre est là, je le sais, mais je ne le vois pas, et cette dissymétrie dans le rapport au regard (qui peut rappeler celle du divan freudien)

permet le dévoilement. Enfin, les projecteurs, mettant en lumière une zone de l'espace, peuvent symboliquement faire exister la part d'ombre.

5. Des éléments de décors, chaises, tables, praticables, etc.

Ils aident les corps à se mouvoir autrement et aident à créer une fiction. Voici une vignette qui illustre bien cet aspect.

Tim a 14 ans. Il vit avec ses parents, un frère et une sœur. Il est très violent, notamment au collège, ce qui lui vaut d'être expulsé, de plus en plus longtemps et de plus en plus fréquemment. Il ne supporte presque aucune forme d'autorité et supporte difficilement le groupe. Un programme de Réussite Educative l'envoie vers le CATTP adolescents qui l'indique pour le groupe de dramathérapie que j'anime. Il arrive en avril, dans un groupe donc déjà bien constitué. Il l'intègre avec facilité, se montrant à l'écoute des autres, respectueux du cadre. Il exprime du plaisir à être là. Il est créatif tant dans l'élaboration de ses scénarios que dans son interprétation des scènes. Après la coupure de l'été, à la première séance, il arrive en avance et met en place les tables et les chaises dans la configuration habituelle de notre atelier. Dans le temps de parole débutant cette rentrée, Tim peut dire que la dramathérapie l'aide à se concentrer sur un objectif précis, à gérer sa colère et sa violence et à exprimer ses problèmes.

Dans ses scènes, Tim commence à utiliser comme élément de décor une des tables qui nous sert en fin de groupe. Ces tables sont très lourdes. De plus petites (rondes) sont bien plus pratiques à utiliser. Mais Tim décide d'utiliser une des lourdes tables rectangulaires. La première fois, elle sert simplement de siège.

C'est la scène précédemment décrite où le clown-tueur du film d'horreur sort de l'écran pour attaquer les spectateurs. Ceux-ci, d'abord effrayés et fuyants, finissent par le tuer. Ils emmènent le corps contre un mur et le bloquent avec la table couchée. La semaine suivante, la table devient un lit de maternité. Tim s'est installé en dessous, ajoutant à son décor un grand tissu qui le cache des regards. Sur la table est allongé un adolescent qui joue la parturiente. Le troisième garçon du groupe joue le père. Tim demande à son copain de jouer l'accouchement, ce que celui-ci fait avec beaucoup de gêne. Tim sort de sous la table et monte dessus comme le bébé qui est posé sur le corps de sa mère à la naissance. Puis il descend de la table et déclare « 14 ans plus tard ». Il installe ses deux partenaires sur des chaises et leur dit combien il les hait, combien ils sont de mauvais parents.

Voilà Tim qui naît au groupe et entre ainsi dans un processus de travail en profondeur sur son histoire. Je ne vais pas avoir le temps de développer toutes les étapes de ce travail. La table est devenue, entre autres choses, lit d'hôpital d'un père mourant, tombe pour ce même père dont le spectre reviendra hanter ses enfants. Toutes ses improvisations nous font sentir que quelque chose de l'histoire de Tim, en lien avec une figure paternelle, n'est pas clair. Semaine après semaine, il nous semble que, sous la table, se cache un secret. Et en effet, lors d'un entretien où elle est seule avec le psychiatre, la mère révèle que sa fille (la sœur aînée de Tim) a été sexuellement agressée par son père (le grand-père de Tim). Ce grand-père est resté dans la famille et a toujours été très important pour Tim. Il est mort quelques mois plus tôt. Tim n'a d'abord rien su de cette histoire. La mère a pu la lui révéler lors d'un entretien médical au début de l'été. A la rentrée suivante, alors que Tim devait reprendre la dramathérapie, il nous a annoncé qu'il était « guéri ». Et en effet, ses accès de violence étaient terminés et il a pu intégrer un CAP.

Ainsi, ajoutant un élément du cadre de l'atelier (une table qui sert en fin de groupe) à ses improvisations, Tim a pu mettre en scène une histoire familiale qui n'était pas consciente pour lui à ce moment-là et qui ne pouvait qu'être conflictuelle : son grand-père vénéré était en fait un *monstre*. Cet intime s'est déployé théâtralement et le processus métaphorique a été entendu par l'équipe soignante ; l'intime a pu se révéler dans un autre lieu. Tant ses multiples mises en scène partielles que sa révélation ont pu aider le jeune à dépasser le traumatisme.

En guise de conclusion

Sami-Ali pose « une équivalence symbolique entre le corps et l'espace » (Sami-Ali 1974, page 20). Equivalence qu'on peut voir à l'œuvre par exemple dans l'intrusion d'une personne extérieure au groupe dans notre salle. Pour des personnes comme Manon, abusées sexuellement, une telle irruption est vécue violemment, comme un écho de l'effraction corporelle. Depuis deux ans maintenant, nous commençons l'année par une visite de toute la maison qui nous accueille. Une manière de se sentir accueillis dans cet endroit. Une manière aussi de sécuriser notre espace de travail. En effet, en plus de la porte par laquelle nous entrons dans notre salle, celle-ci possède deux autres portes, toujours fermées à clés. L'une donne sur la scène (nous l'avons évoquée tout à l'heure sur une vignette clinique de Manon qui faisait vivre un personnage caché de l'autre côté de cette porte) et l'autre sur un côté de la salle. Visiter les salles adjacentes à notre salle de travail, permet de vérifier que leurs portes sont bien fermées à clé et que personne ne s'y trouve pendant notre groupe, et rend ainsi notre espace de travail sécurisant.

C'est dans cet aller-retour entre espace matériel et espace imaginaire, entre propositions concrètes et pensée associative, que nous mettons à disposition un espace sécurisant dans lequel les jeunes peuvent déposer des éléments psychiques, conscients et inconscients. Par cet intime mis en scène et accueilli, une élaboration psychique peut se faire, permettant à certains d'entre eux de dépasser des difficultés majeures. Après plusieurs années d'expérience, il me semble même que ce sont les jeunes pour qui la question de l'abus est au cœur du traumatisme, donc la question du plus intime d'eux-mêmes, que ce sont eux qui profitent le plus de cet espace. Peut-être parce que ce sont eux qui ont le plus besoin de vivre et revivre la double expérience d'une maîtrise de l'action (au lieu d'une soumission aux actions d'un autre) et d'un regard non intrusif (au contraire, constructeur).

Bibliographie

- Abraham Nicolas et Torok Maria (1987) *L'écorce et le noyau*, Flammarion
- Attigui Patricia (2012) *Jeu, transfert et psychose. De l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, Dunod
- Brook Peter (1977) *L'espace vide*, Seuil
- Brun Anne (2013) *Manuel des médiations thérapeutiques*, Dunod
- Foucault (1984) « Des espaces autres », *Dits et écrits II*, Gallimard
- Oury Jean (2005) *Le collectif, Le séminaire de Sainte-Anne*, Champs social éditions
- Pitarque Sandrine (2017) in Lecourt Edith, *Les art-thérapies*, Armand Colin
- Sami-Ali (1974) *L'espace imaginaire*, Gallimard

Mos clés

Dramathérapie

Espace scénique

Transfert sur le cadre

Espace imaginaire

Résumé

L'espace scénique est un élément fondamental de la dramathérapie. Délimiter cet espace-autre (Foucault), lui donner une épaisseur, le protéger des attaques internes et externes, fait partie du travail du dramathérapeute. A partir de vignettes cliniques principalement issues de notre travail en CATTP adolescents, nous aborderons différentes questions :

Comment écouter ce qu'on peut appeler les transferts sur le cadre (Brun) ;

Comment les différents éléments de la scène théâtrale – la séparation scène-salle, le rideau de scène, les coulisses, les éclairages et les éléments de décor – aident-ils l'espace dramathérapeutique à faire advenir des processus psychiques conscients et inconscients ;

Comment la construction et la protection de cet espace permettent-elles à des adolescents de déployer une part de leur intime devant d'autres ;

Comment ce travail de protection d'un espace les aide-t-il à mieux protéger leur espace corporel, suivant l'équivalence posée entre espace et corps par Sami-Ali à travers son concept d'espace imaginaire.