

**JEUX ET ENJEUX PERVERS AU THEATRE DANS UN GROUPE DE MEDIATION  
THERAPEUTIQUE : TEMOIGNAGE CLINIQUE, REFLEXION ET ANALYSE.**

*Béatrice Vandavelde-Pouliquen*<sup>1</sup>

*Université Catholique de l'Ouest*

**Résumé**

Ce témoignage clinique illustre les risques de dérives perverses des thérapies. À travers l'analyse de la pratique d'un atelier théâtre en structure de soin, le principe de la catharsis du théâtre rencontre un point de butée dans ses certitudes : la purgation des fantasmes par leur expression hors réalité ne préserverait pas de toutes dérives perverses. Les jeux pervers sur la scène favorisant l'exacerbation des enjeux transférentiels et contre-transférentiels, le risque de précipiter la thérapie dans la perversion est réel. Aussi, par ses réflexions sur cette pratique singulière, l'auteur propose des lignes directrices pour préserver le praticien de telles dérives.

**Mots clefs**

Atelier théâtre, Perversion, Transfert, Contre-transfert, Analyse clinique.

**Perverse games and challenges at the Theatre in a mediated therapeutic group :  
clinical evidence, reflection and analysis.**

This clinical testimony illustrates the risk that therapies go perversely adrift. The analysis of a theatre workshop implemented in a care facility shows that the principle of theatre catharsis can be confronted to some limits: the purgation of phantasms through their expression outside of reality does not prevent each and every perverse leeway. Perverse games on stage exacerbate issues related to transfer and countertransference, so that

---

<sup>1</sup> **Docteure en Psychologie, Psychologue Clinicienne.** EA 4050, Recherches en psychopathologie, nouveaux symptômes et lien social, composante Clinique psychanalytique, processus de pensée, et esthétique. UCO – Angers (France). 361 Rue Rolland Dion, Magog, Qc. J1X 7T5, Canada. Tel :+1 819 993 6653. @ : [vdvbea@yahoo.fr](mailto:vdvbea@yahoo.fr)

there is a real risk that therapy turns into perversion. By sharing her thoughts on this singular practice, the author offers directions to prevent the practitioner from such a risk.

### **Keywords**

Theatre workshop, perversion, transfer, countertransference, clinical analysis

## **Juegos y apuestas perversos teatro en un grupo de mediación terapéutica: la evidencia clínica, la reflexión y el análisis.**

### **resumen**

Esta evidencia clínica muestra los riesgos perversos de derivas de terapias. A través del análisis de la práctica de un taller de teatro en una escuela especializada, el principio de la catarsis teatral se encuentra con un punto de parada en sus certezas: fantasías de austeridad por su expresión fuera de la realidad no se vaya a mantener todos los excesos perjudiciales. Juegos perversos sobre la escena favorecen la exacerbación de los problemas de la transferencia y de contra transferencia, el riesgo de precipitar la terapia en la perversión es real. Además, por sus pensamientos sobre esta singular práctica, el autor propone instrucciones para proteger al practicante de tales abusos.

### **Palabras llaves**

taller de teatro, perversión, la transferencia, contra-transferencia, Análisis Clínicos.

## **Jeux et enjeux pervers au théâtre dans un groupe de médiation thérapeutique : témoignage clinique, réflexion et analyse.**

Le jeu dramatique est le lieu de tous les possibles. Sur l'espace scénique les comédiens jouent avec les tabous et les mettent en scène. L'inceste et le meurtre du père deviennent possibles comme dans *Œdipe Roi*, pour citer l'exemple le plus parlant. L'essence même du théâtre est de mettre en scène un scénario pour qu'il soit regardé par les spectateurs. Par le jeu des répétitions, la représentation met en relation "exhibitionnistes" et "voyeurs". Et pourtant, la valeur perverse du théâtre est loin d'être évidente.

Au travers du présent témoignage clinique, nous proposons d'investiguer sur les éléments qui protègent le théâtre d'une dérive perverse, en posant la problématique suivante : « Pourquoi le Théâtre n'est pas un art pervers bien qu'il semble en avoir tous les ingrédients ? ». Pour tenter d'y répondre, nous formulons l'hypothèse selon laquelle la notion de jeu préserverait le théâtre des dérives perverses, puisqu'elle garantit l'inaccession à la réalité. Cependant, la clinique met en lumière que la notion seule de jeu ne suffit pas à assurer l'absence de perversion au sein de la thérapie. Ce qui nous conduit à formuler une seconde hypothèse qui s'appuie sur le postulat que le théâtre se protège des dérives perverses par le cadre et les règles qui le régissent.

Pour notre réflexion nous nous appuyons sur une expérience d'animation d'atelier théâtre singulière.

### **Présentations**

#### *L'atelier théâtre*

Le groupe théâtre ici étudié est une médiation proposée au sein d'un service de remobilisation aux apprentissages pour adolescents. Une scolarité décousue, souvent associée à une situation familiale complexe, est le principal symptôme visible qui conduit à leur intégration dans le service.

Le groupe « atelier théâtre » est né du désir d'une des psychologues de l'institution. N'ayant aucune expérience en théâtre, elle cherche chaque année des stagiaires pour encadrer l'atelier qu'elle supervise. C'est dans ce contexte que Lola, la psychologue stagiaire, est intervenue au sein du groupe théâtre.

L'année de son intervention, seuls deux adolescents de 14 ans, Aldric\* et Étienne\* sont inscrits à l'atelier. Pour des raisons familiales Étienne quitte la région et est remplacé par Magali\*, 16 ans. Finalement Magali quitte également la structure deux semaines après le début de l'atelier, suite à des fugues à répétitions.

### *Aldric*

Aldric est présenté à Lola par la psychologue comme un jeune inhibé, sans ami, "le bouc émissaire" des autres jeunes du collège et du service. Il aurait été le premier intéressé par l'atelier théâtre car une initiation au collège lui avait révélé un certain intérêt pour cette discipline.

Aldric est âgé de 14 ans. Il est scolarisé à temps partiel au collège et vient le reste du temps au centre de rééducation. Il vit depuis plusieurs années dans une famille d'accueil et ne voit sa mère que pour de rares week-ends. Il ne connaît pas son père biologique et garde des liens fragiles avec sa sœur et son frère aînés. Aldric s'est beaucoup attaché à l'homme qui vivait avec sa mère. Ce dernier, décédé quelques années plus tôt d'une maladie grave, reste pour lui une figure importante.

### *Organisation des séances*

L'atelier théâtre se divise en trois temps : d'abord un échauffement, ensuite une discussion pour présenter le scénario et enfin le jeu. La psychologue reste extérieure pour noter ce qui se dit et se joue, en intervenant toutefois régulièrement. La tâche de la stagiaire consiste à animer l'échauffement, à aider les jeunes à construire leur histoire, et à jouer un troisième personnage si nécessaire.

---

\* Pour des raisons de confidentialité les prénoms ont été modifiés.

Le fonctionnement de cet atelier théâtre est le même depuis son origine. Il a donc été réfléchi sans Lola. Trois éléments sur l'atelier en lui-même et son organisation l'interpellent.

D'abord, l'absence de groupe, en tant qu'« *ensemble de personnes* »<sup>2</sup>, aurait dû selon elle, entraîner l'arrêt de l'atelier théâtre. Il lui semblait antinomique de proposer une thérapie de groupe à une personne seule. Une prise en charge individuelle aurait alors pu être proposée à Aldric.

Ensuite, l'élaboration du scénario en amont, et non construit au fur et à mesure du jeu risquait d'appauvrir l'improvisation. En effet, l'expérience de comédienne de Lola lui avait prouvé qu'il est plus difficile pour une personne de trouver des idées de scène uniquement par la réflexion. Ceci lui semblait d'autant plus vrai chez les adolescents qui présentent souvent une inhibition à exprimer leur imaginaire. Selon Lola, l'objectif d'un groupe à médiation théâtre dans le cadre d'une prise en charge psychologique était d'offrir un espace d'expression de l'Inconscient. Décider de ce qui va être joué à l'avance comporte le risque de rester dans le contrôle, dans la censure des pensées inconscientes.

Enfin, le fait qu'il lui faille jouer avec les jeunes lui posait un véritable problème quant à sa place de psychologue stagiaire et d'animatrice d'atelier. En lui demandant d'avoir une double fonction, d'animer l'atelier et de jouer, sa place ne lui semblait pas clairement définie. Si son rôle était simplement de jouer tel un co-thérapeute en psychodrame cela aurait été différent. Sa fonction aurait été celle d'un "outil" augmentant les possibles du jeu. Mais en étant à la fois "metteur en scène" et "comédienne" Lola sentait qu'elle risquait d'être en difficulté pour garder la distance nécessaire à la bonne pratique d'un groupe thérapeutique.

Ne trouvant pas d'écoute à sa tentative d'exposition de ses questionnements auprès de la psychologue, elle décida de prendre la place qui lui incombait : celle de stagiaire.

---

<sup>2</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/> (consulté le 19/10/2016).

Ici, se dessinent déjà les balbutiements d'un fonctionnement corrompu. Premièrement, la décision de la psychologue de maintenir le groupe malgré l'absence de groupe amène à se questionner sur les causes de son impossibilité à lâcher l'objet de son désir d'atelier théâtre. Deuxièmement, l'acceptation par Lola d'un dispositif qu'elle supposait ne pas être fiable l'a conduite à engager une réflexion profonde sur sa place et son positionnement.

Nous n'analyserons pas ici les raisons propres à chacune, mais il est intéressant de souligner que ces deux positionnements marquent la base de la relation qui s'installe entre la psychologue et sa stagiaire. Ils signent ainsi les prémisses d'un dispositif thérapeutique pervers illustré par la phrase emblématique proposée par O. Mannoni : « *je sais bien mais quand même* » (1969). « Je sais bien qu'il ne s'agit pas d'un groupe théâtre, mais quand même nous pouvons continuer à faire exister l'atelier théâtre ! » pour l'une. Et « je sais bien que je ne devrais pas y aller dans ces (ou plutôt ses) conditions, mais quand même, j'y vais » pour l'autre.

### **Le jeu comme médiateur à l'expression des fantasmes**

De fait, les premières séances furent quelques peu difficiles. Aldric, après avoir vu partir ses deux partenaires de jeu successifs, esquiva le jeu en discutant de son quotidien de façon très superficielle et en refusant d'entrer dans le dispositif. Mais à force d'insistance de la psychologue, lors d'une séance il y eut comme un déclic. Aldric était prêt à s'investir dans l'espace thérapeutique qui lui était proposé.

#### **Jeu 1**

Ce jour-là, Aldric arrive en disant qu'il sait ce qu'il va jouer. Il se dirige aussitôt dans les coulisses et entre sur la scène. Au centre, il se tient debout, le buste plié vers l'avant, la tête redressée et un œil fermé. Il s'exclame « elle est belle, je suis amoureux d'elle ! » et reste quelque seconde en silence avant de quitter la scène.

Une fois son improvisation terminée, il explique : « ça se passe dans un foyer. Un garçon observe une fille par le trou de la serrure. Elle sort de la douche qui est dans la chambre et va s'habiller. »

## Jeu 2

Lors de la séance suivante, Aldric refuse d'emblée de se mettre au travail. A peine entré dans le théâtre, il se cache dans les coulisses. Il manifeste alors sa présence en tapant sur les tuyaux. Lola compare ce bruit à celui de travaux. La psychologue lui propose de partir de cette idée pour trouver une improvisation.

Aldric joue un homme qui bricole chez lui. Il entend son téléphone sonner et va décrocher : « bonjour voisine... Quoi je fais trop de bruit avec ma perceuse ?! ». Il s'énerve et la menace : « Je vais vous percer ! » et il raccroche et sort dans les coulisses. Quelques secondes plus tard, il entre de nouveau sur la scène et s'adresse au public. « Pour m'excuser, je lui ai fait encore plein de petits trous, puis j'ai installé un judas et une sonnette à sa porte ».

Dans ces deux premiers jeux nous pouvons observer le premier glissement du cadre de l'atelier théâtre. Il avait été annoncé que les séances seraient divisées en trois temps : d'abord l'échauffement, puis l'élaboration du scénario et enfin le temps de jeu. Ici Aldric évite l'échauffement et l'élaboration commune du scénario.

Dans le premier jeu, il est clair qu'Aldric est venu à l'atelier avec l'envie de nous montrer le scénario qu'il avait élaboré tout seul, avant même de se rendre à l'atelier. Dans le second jeu, le fait qu'il se cache dans les coulisses et attire l'attention en faisant du bruit, semble indiquer qu'il souhaitait montrer "quelque chose" sans savoir comment le mettre en corps et en mots sur la scène. L'essentiel de l'improvisation se joue hors scène. De ce fait il n'est pas possible de voir ce qui se joue (ou ne se joue pas) dans les coulisses. Aldric dévoile la substance de son improvisation en la racontant et non en la jouant. Dans les deux jeux, Aldric esquive le cadre, ce qui n'est pas repris par la psychologue qui accueille le jeu (ou le non jeu) sans autre forme de commentaire, malgré le malaise de Lola face à ce qui lui semble être une absence de jeu.

Dans un premier temps, nous pouvons constater que la médiation théâtre est opérante auprès d'Aldric. Il utilise la scène pour laisser libre cours à ses fantasmes, de façon consciente dans le premier jeu, en laissant parler son inconscient dans le deuxième. Ainsi, dans le premier jeu, Aldric qui est un adolescent plutôt timide et réservé, notamment avec la gente féminine, accomplit son désir de pouvoir observer une femme nue. Dans le deuxième jeu, Aldric va plus loin dans l'expression des

fantasmes. En utilisant l'image des travaux avec la perceuse, Aldric poursuit sa découverte du sexuel. Dans son improvisation, lorsqu'Aldric menace sa voisine en lui criant « je vais vous percer » nous pouvons entendre l'expression d'un désir de dépasser ses pulsions scopiques, exprimées lors du jeu précédent, en accomplissant l'acte sexuel en lui-même. Nous pouvons constater ensuite le retour de la pulsion scopique avec l'installation du judas. L'ambivalence d'Aldric s'exprime à nouveau. Le retour du trou incarné par le judas témoigne de son désir de regarder en cachette, mais peut être aussi d'être lui aussi observé – fonction première du judas.

Dans ce deuxième jeu, il semblerait que cette expression plus libre et moins contrôlée de l'Inconscient d'Aldric vienne du fait qu'il n'ait pas élaboré son scénario à l'avance. Il était donc moins dans la maîtrise que lors du premier jeu, ce qui lui permet d'aller plus loin dans l'expression de ses fantasmes, la censure étant amoindrie. Cependant, notons que ce deuxième jeu semble tellement troublant pour Aldric qu'il n'arrive même pas à le jouer sur scène. Il ne peut que le raconter avec un contenu manifeste détourné. Le sexuel étant tellement envahissant pour Aldric que la métaphore des travaux ne suffit pas à venir voiler le contenu latent de ses fantasmes.

Nous retrouvons dans ces jeux certaines composantes de la perversion. D'abord, le *voyeurisme* est illustré par l'observation de la fille nue dans le premier jeu et le judas dans le second jeu. Ce même judas vient évoquer également le désir *exhibitionniste* d'Aldric. Ensuite, Aldric va plus loin dans la perversion en venant représenter l'accomplissement de l'acte sexuel par le viol. Il va trouver sa voisine qui se plaint du bruit, pour « la percer » et lui faire plein « de petits trous ».

Toutefois, notons que le jeu théâtral, par sa nature même, vient exposer un fantasme, mais préserve du passage dans le réel. Grâce à la dimension du jeu et du « faire semblant » Aldric ne bascule pas dans la perversion puisqu'il reste au stade de l'imaginaire. La corrélation entre les fantasmes ici exprimés et les actes pervers peut s'expliquer du fait que « *Les fantasmes inconscients présentent, par conséquent, le même contenu que les actions authentiques des pervers* » (Freud, 1905 : 36). De plus, notons que « *Les actes pervers sont au fantasme du sujet pervers ce que le symptôme,*



*résultat du refoulement, est au fantasme du névrosé.* » (Haie, 2006 : 700). Sur scène, il n'y a pas passage à l'acte dans le réel, mais illusion du passage à l'acte, nous ne sommes donc pas dans la perversion.

Dans cette première analyse, l'atelier théâtre semble donc remplir sa fonction : offrir une scène à "l'autre-scène". L'inconscient et les fantasmes sont libres de s'exprimer sans devenir le lieu d'une débauche d'actes pervers. Pourtant, le premier glissement du cadre devrait alerter.

En effet, définir avec un adolescent un cadre, tout en lui indiquant qu'il en fait ce qu'il veut ne risque-t-il pas d'amener d'autres glissements ?

### **Vers la perversion du jeu**

Malgré les questionnements de Lola les séances continuent ainsi et le cadre est manipulé selon le bon vouloir d'Aldric.

#### **Jeu 3**

Ce jour-là Aldric n'est pas dans le refus de jouer. Au contraire ! Il a apporté deux pistolets en plastiques : un pour lui et un pour une partenaire de jeu. La psychologue responsable du groupe théâtre lui avait « promis » qu'il pourrait jouer des jeux à deux s'il le souhaitait même si elle n'avait pas trouvé d'autres jeunes pour participer au groupe. Par conséquent, elle demande à Lola d'aller jouer avec Aldric. Prise dans le mouvement, la voilà donc sur scène avec le jeune. Il veut qu'elle joue une « fille qui tire partout ». Lui, est un policier qui essaye de la remettre dans le droit chemin.

Elle tente de rappeler le cadre et propose l'échauffement, en insistant sur le fait que pour jouer elle a besoin de se préparer. Il consent de mauvaise grâce, bâcle l'échauffement et refuse de faire le travail de recherche de la démarche du personnage. Aldric et Lola s'installent donc dans les coulisses pour commencer le jeu.

Sur scène le policier parle d'un acte que la jeune fille aurait commis sous l'emprise de la drogue : « hier t'as été voir un petit monsieur, tu lui as fait ... ». Le discours s'arrête net puis il reprend : « Quand t'as sniffé, tu ne sais plus ce que tu fais ! ». Devant le regard incrédule du personnage de Lola, il précise : « t'es sorti avec le gars et tu l'as buté ! ». Le policier menace de tuer la fille qui le provoque en

réponse : « vas y ! allez ! t'es même pas cap' ! ». En effet incapable d'assumer ses menaces, le policier tire dans la cuisse de la jeune fille : « Et maintenant tu vas faire entièrement ce que je te dis ! » lui lance-t-il pour finir l'improvisation.

Aldric est venu à la séance avec son scénario déjà établi. Il n'est pas dupe, et savait pertinemment que Lola serait obligée de jouer avec lui.

Nous pouvons clairement ici repérer les prémices d'une posture perverse, telle que la soulignait P. Aulagnier, « *le pervers se présente comme celui pour qui la démarche exige la mise en place d'une scène d'où le hasard sera banni. Il faut que le pervers soit assuré de la possibilité de la coïncidence entre un fragment de "réel" et ce qui sera la "scène" où se jouera son phantasme. Mais cette coïncidence – et c'est là le point où l'on touche au spécifique de la structure pervers – doit être garantie par une Loi, la Loi qui régit une sorte d'acte notarié qu'est le contrat et que nous pouvons appeler la loi de la jouissance* » (citée dans Clavreul, 1967 : 122).

Rappelons ici que la psychologue avait promis, comme un *deal* ou l'établissement d'un contrat, que le jeune aurait la possibilité de jouer des jeux à deux. Aldric s'appuie donc sur cette promesse pour feindre la coïncidence qu'il se retrouve à jouer avec Lola.

Toutefois, remarquons que cette manipulation du cadre est légitimée par la psychologue puisqu'elle ne reprend nullement les glissements de cadre. D'abord, Aldric élabore son scénario seul et à l'avance, alors qu'il aurait dû être élaboré à trois : par lui, la psychologue faisant tiers et Lola, devenue par la force des choses partenaire de jeu. Ensuite, il n'accepte pas réellement le travail de préparation au jeu comme à la démarche et aux attitudes du personnage. De ce fait, il n'y a pas de distance entre Aldric et son personnage : Lola relate que sur scène, elle pouvait voir Aldric et non un policier. Aldric est pris dans un conflit pulsionnel intense renforcé par l'adolescence. Comme le montrent les précédentes vignettes cliniques le concernant, il est agité par des pulsions sexuelles qu'il a du mal à gérer. Nous pouvons observer le *Ça* et le *Surmoi* entrer en conflit chez Aldric. Il veut parler de la chose sexuelle mais cela lui est impossible, d'autant plus qu'il joue sur scène avec une co-thérapeute et non pas avec un de ses

pairs. Le discours s'arrête net, incapable de verbaliser tout sa pensée. « Hier t'as été voir un petit monsieur, tu lui as fait ... ». De même lorsqu'il s'agit d'anéantir l'autre, le mouvement est inhibé et il manque sa cible. Il préfère prendre le pouvoir en l'affaiblissant : « et maintenant tu vas faire tout ce que je te dis ! ». Notons qu'il est regrettable que le temps d'échange post-jeu soit inexistant. Afin de rester dans une dimension thérapeutique, il aurait été nécessaire d'affirmer la notion de jeu et de laisser la place à l'élaboration secondaire. La chaîne associative de l'improvisation théâtrale n'est pas exploitée, ce qui ne permet pas d'accompagner le sujet à s'ouvrir au processus de symbolisation.

Il semble que ces glissements du cadre permettent à Aldric de pervertir le jeu, en l'utilisant pour faire ce qu'il a envie, non pas dans l'expression d'un désir inconscient, mais dans une manipulation consciente. Il biaise donc l'objectif thérapeutique de l'atelier, et le met au service de sa volonté de faire de Lola son objet de jeu. Dans cette première approche, il s'arrête à « maintenant tu vas faire tout ce que je te dis », mais nous verrons que dans les jeux suivant il tentera de réaliser cette injonction.

### **Le jeu perversi**

Au moment des vacances scolaires, un second glissement du cadre intervient. La psychologue explique à Lola qu'elle sera en congés, mais qu'il est important d'accueillir Aldric comme prévu. Le collège est fermé, et il est primordial de ne pas laisser le jeune en errance. Il vient donc comme à l'accoutumée dans le service et la psychologue demande à Lola de maintenir l'atelier. La séance suivante se déroule alors en tête à tête : Aldric et Lola.

#### **Jeu 4**

Dans ce contexte Aldric exprime son souhait de ne pas venir, tout en se dirigeant vers le théâtre. Il refuse de se mettre au travail, disant : « j'ai des problèmes, je suis stressé, je ne peux pas travailler ! ». Lola se retrouve alors seule avec un adolescent qui dit ne pas vouloir se mettre au travail. Pourtant, il est entré dans le petit théâtre où a

toujours lieu l'atelier et s'est installé sur la scène. Elle ne prend donc pas acte de son refus verbalisé et lui propose d'entrer dans le travail en introduisant un décalage.

Il refuse l'échauffement, et s'allonge par terre au pied de la scène. Lola lui propose alors un éveil corporel en guise d'échauffement : quand il entend taper dans le tambourin, il doit bouger une partie de son corps, pour se retrouver petit à petit en position debout. Il accepte difficilement et s'arrête lorsqu'il est assis. Puis il monte sur scène « Voilà, Elle est contente ?! Elle va me laisser tranquille ?! ». Lola lui demande alors s'il aime bien qu'on insiste lorsqu'on lui demande de faire quelque chose. Il répond « j'aime bien faire chier les gens », puis il ajoute « c'est pas facile d'être tout seul avec une jeune fille ». Regardant Lola écrire sur le cahier, il prend alors une feuille et un crayon dans sa "banane" (sacoche attachée à la ceinture) et déclare « Moi aussi je peux noter ! ». Il imite ainsi Lola, puis lui demande de ne plus bouger, de lever la tête vers lui comme s'il la dessinait : « Minute papillon je fais quelque chose pour toi ! ».

Lola utilise ceci pour lancer une idée de scène : il pourrait être un garçon qui dessine quelqu'un. Il répond que ce serait mieux avec la psychologue car « il y en a une qui note et l'autre qui joue ! ». Et il ajoute en parlant du papier qu'il tient entre les mains : « Si tu veux le voir il faut que tu me passes sur le corps, que tu me prennes et que tu me tapes. ». Gênée par ces paroles très sexualisées, Lola introduit alors le jeu pour se protéger de l'expression des pulsions d'Aldric. Elle refuse alors d'entendre ses paroles comme lui étant dirigées, et lui dit alors qu'il a oublié de préciser les noms des personnages avant de commencer le jeu, et de définir la situation.

Il explique que dans cette scène deux jeunes se confrontent : un garçon nommé Jean Céquedal (« J'en sais que dalle ! ») et une jeune fille qu'Aldric décide d'appeler Chocolola.

Les deux jeunes se battent car Chocolola veut récupérer le papier qui la concerne. Jean Céquedal dit à Chocolola : « j'ai dans les mains la photo de ta mère en train d'accoucher de toi ! ». Il lance alors le papier à Chocolola en lui criant : « c'était une blague, ça te concernait même pas, c'était pour que tu t'intéresses à moi ! ». Aldric met une fin brutale à la scène en sortant du théâtre.

Lorsque Lola le rejoint, Aldric est tranquillement installé dans le salon du service d'accueil, à feuilleter une bande dessinée. Il est calme et apaisé.

En début de séance, Aldric exprime clairement que la présence de Lola le trouble. « C'est pas facile d'être tout seul avec une jeune fille ». Malgré ses tentatives de ramener du jeu, Lola constate qu'ils n'y sont plus. Elle-même gênée par cette situation

contre-thérapeutique, elle s'englué (pour reprendre son expression) dans le cadre déviant et n'entend pas la contradiction dans l'expression du désir d'Aldric. Il souhaite jouer avec elle, mais en a peur. Elle répond par le jeu, et se fait alors objet de son désir, sans lui garantir le cadre rassurant, rempart aux glissements pervers. Lola et Aldric utilisent l'un et l'autre le jeu pour se défilier, comme voile à l'expression de leurs ressentis conscients.

Cependant, nous pouvons constater que la séance a eu malgré tout un effet apaisant sur Aldric. Il est calme lorsque Lola le retrouve. En utilisant le jeu pour exprimer ses pensées conscientes, Aldric se sent libéré de ses fantasmes, comme s'il les avait assouvis. Pourtant, Aldric reste dans la fuite lorsque Lola le rejoint. Il lui est impossible de croiser son regard. Il prend une attitude qui donne l'illusion qu'il est dans la pièce avec ses bandes dessinées depuis son arrivée dans le service. C'est comme si la séance n'avait pas existée, dans une sorte de négation de l'atelier en lui-même. D'ailleurs une éducatrice passe à ce moment et exprime son étonnement que la séance n'ait pas eu lieu. Aldric confirme. Lola contredit alors leur propos en expliquant que la séance s'est déroulée comme prévu mais qu'elle s'est finie plus tôt.

Nous pouvons voir ici se glisser un autre des fondements de la perversion : le *Déni*. Aldric n'a pas l'air de mentir, il a beau savoir qu'il vient de jouer dans le petit théâtre de la structure, tout dans son attitude indique qu'il n'y a pas eu jeu. Il sait bien qu'il a joué, mais il semble sincère lorsqu'il confirme les propos de l'éducatrice. Cette contradiction est typique du fonctionnement pervers mis en évidence avec le concept de *Verleugnung* (Freud, 1927) que l'on peut traduire par déni, démenti. Le « *démenti pervers rend compte d'un clivage entre deux constats [...]* » (Haie, 2006 :700). Par son attitude, son corps et ses propos, Aldric constate qu'il *sait bien* qu'il a joué *mais quand même* la séance n'a pas eu lieu, et illustre ainsi la citation d'O. Mannoni présenté plus haut. Ce « *mais quand même* » peut se traduire comme « *ce voile sur lequel s'immaginarise l'absence de l'objet. Il est l'image qui vient recouvrir ce qui manque et qui de ce fait, l'annule.* » (Haie, 2006 : 700). Il est clair qu'Aldric n'a pas trouvé ce qu'il voulait dans le jeu, alors c'est comme s'il annulait psychiquement la séance.

Du fait de son adolescence, Aldric est aux prises de ses pulsions de façon envahissante et ambivalente. Dans le jeu entre Jean Céquedal et Chocolola, il semble exprimer des pulsions de vie très fortes associées à des pulsions négatives, des pulsions de mort. Il évoque le sexuel de façon violente et crue. Remarquons également la *contraction* qu'il utilise pour créer le prénom du personnage : « Chocolola » correspond à Chocolat et Lola<sup>3</sup>. Ce nouveau prénom apparaît donc comme une gourmandise à déguster. Par le prénom du personnage, il semblerait qu'Aldric exprime une pulsion érotique orale, instantanément coupée par la négation de son propre personnage « Jean Céquedal », pour « j'en sais que dalle », que l'on peut entendre comme « je ne sais rien de mon existence puisque je ne sais pas me nommer », mais aussi « je ne sais rien de cette chose, la chose sexuelle ». Grâce à l'espace scénique, il semble qu'Aldric exprime et évacue ses pulsions qui se confondent : les pulsions de vie et de mort sont comme fusionnées. *Thanatos* et *Eros* ne se confrontent plus, mais s'associent dans une sorte de jouissance crue et violente, tel un *alliage de pulsion de vie-et-de-mort* (Reznik, 2009). Il part du postulat que dans la perversion, « *la pulsion n'atteint jamais son objet mais le contourne : l'alliage pulsion de vie-et-de-mort sous-tend ce mouvement de contournement.* » (Reznik, 2009 : 33). Par le jeu, Aldric contourne l'objet de jouissance, puisqu'il ne l'atteint pas. Il ne déguste pas Chocolola, mais Jean Céquedal fuit devant sa présence.

### **Un dispositif thérapeutique pervers**

Le retour de la psychologue à la séance suivante n'enraye en rien le glissement pervers de l'atelier théâtre ; au contraire, il se confirme.

D'abord, il est impossible pour Lola d'évoquer la séance précédente. Aldric l'arrête net, et la psychologue laisse passer, sans se soucier ce qui est ici voilé. Elle ne reprend pas non plus de temps avec Lola pour évoquer la séance en son absence et Lola mal à l'aise n'insiste pas. C'est comme si la séance n'avait pas existé.

---

<sup>3</sup> Chocolola est un prénom inventé par l'auteure pour ressembler au plus proche de la réelle contraction inventé par Aldric avec le mot Chocolat et le réel prénom de Lola.

Ensuite, le jeu suivant illustre qu'Aldric et Lola continuent à utiliser le jeu comme un objet et non plus un médiateur, sous le regard naïf de la psychologue.

#### Jeu 5

Aldric décide qu'il jouera un « magicien raté », et que Lola sera sa spectatrice et admiratrice. Mais, au moment de jouer, il choisit subitement d'inverser les rôles. Il préfère que Lola incarne la magicienne et lui le spectateur. La psychologue lui explique qu'il s'agit de faire semblant, et que comme il a choisi d'interpréter un « magicien raté », il n'a pas la pression d'avoir à réussir ses tours. Malgré cela, il ne veut plus jouer le magicien mais souhaite que Lola soit la magicienne. La psychologue insiste en lui signifiant qu'il doit assumer son choix de départ : les rôles seront échangés dans un deuxième temps.

Le jeu commence, mais Aldric reste caché dans les coulisses et refuse d'entrer sur scène. Il envoie des objets à Lola comme si le magicien les faisait apparaître. Le personnage de Lola déclare alors qu'elle est déçue du spectacle car le magicien est absent. Elle rentre donc chez elle. La scène se termine alors.

Comme il avait été annoncé à Aldric, la scène est rejouée en inversant les rôles. Lola est donc la « magicienne ratée » qui vient faire son numéro devant le spectateur. La magicienne se met à pleurer sur scène car elle voudrait un chapiteau, et non « ce vieux théâtre ». À ce moment Aldric décide de redonner la dimension de magicien à son personnage, et le fait claquer des doigts en disant « le voici, ton chapiteau ! ». Ainsi il utilise son pouvoir pour que la magicienne réussisse son tour. Puis il fait un nouveau claquement de doigts et déclare « danse la Salsa ! ». La magicienne utilise alors un contre-pouvoir, ce qui lui permet de ne pas danser pour le magicien. Il lance alors de nouveaux sorts, tels « cours ! » ou « assieds-toi ! ». La magicienne utilise ses contre-pouvoirs pour ne pas devenir l'objet du magicien. Aldric met alors un point final à la scène par l'autodestruction de son personnage.

Le jeu terminé, Aldric sort de la salle pour éviter le temps d'échange. La psychologue déclare alors que l'on peut lever la séance, et retourne dans son bureau. Lola reste seule dans le théâtre quelque peu ébranlée par la séance et le manque de recul de tout un chacun.

La demande initiale d'Aldric, que Lola incarne un personnage qui le regarde, répond à son besoin d'expression d'une pulsion exhibitionniste. Pourtant lorsqu'il a l'occasion d'assouvir cette pulsion, il en est incapable et refuse le jeu. La perspective de

se donner en spectacle devant la psychologue et Lola l'effraie probablement. Sa demande est alors de passer à une position plus passive, plus facilement acceptable pour lui. Une nouvelle fois, la pulsion contourne l'objet. Dans ce passage d'une pulsion active dans l'exhibitionnisme à une pulsion passive de voyeurisme, il faut entendre l'impossibilité d'Aldric de convoquer son imaginaire. Il est tellement envahi par le *Réel* qu'il ne peut plus répondre à la règle de base de du théâtre : « *faire comme si* ». Aldric n'est pas en capacité de jouer. L'absence visuelle de l'incarnation d'un personnage par la posture du corps confirme qu'Aldric n'accède pas au jeu. Il utilise la scène pour tenter de réaliser ses fantasmes, de manière plus ou moins consciente. Il est dans la manipulation du cadre et ne laisse pas libre court à son inconscient. Aldric donne l'illusion de jouer mais il ne joue pas. Son discours correspond à ce qu'on peut attendre d'une improvisation, comme lorsqu'il fait apparaître un chapiteau par exemple, mais rien dans son corps n'indique qu'il joue. Lola a la sensation qu'Aldric la regarde sur scène : ce n'est pas le magicien qui regarde la magicienne. Dans la perversion « *l'imaginaire s'est rabattu sur le réel, et seul fonctionne le corps réel de l'autre* » (Reznik, 2009 : 34). Lors de cette séance, il tente de faire de Lola son objet de jouissance avec le filtre des personnages. Prise dans son contre-transfert, elle refuse qu'Aldric la mette en scène. Lola et Aldric font alors l'un et l'autre semblant de rester dans le jeu. Lola tente une parade en se recentrant sur son personnage : la magicienne. En tant que magicienne elle a des pouvoirs, et peut donc déjouer les sorts lancés par le magicien. Remarquons que c'est Aldric lui-même qui a donné ces, ou devrions nous écrire ses, pouvoirs en souhaitant inverser leurs personnages. En tentant de réintroduire ainsi de *l'Imaginaire*, Lola pense dans un premier temps accompagner Aldric à ne pas quitter le jeu. Toutefois, force est de constater que cette attitude n'a fait que l'inciter à continuer à manipuler le jeu tout comme elle le faisait elle-même. Par son refus d'entrer dans le jeu, il ne peut pas accéder à l'assouvissement de ses pulsions scopiques. Son positionnement l'entrave dans son accession à la jouissance ce qui provoque son anéantissement. Lola ne le laisse plus contourner l'objet de ses pulsions, mais provoque une scission dans ses pulsions qui se confrontent et s'associent sur l'espace scénique. En



effet, il semblerait que la déliaison de l'alliage pulsion de *vie-et-de-mort* « *peut conduire dans les cas extrêmes à la mort, comme dans le suicide mélancolique.* » (Reznik, 2009 : 33).

## **Conclusion**

Le jeu devrait permettre au patient d'exprimer son *Inconscient*, de jouer avec ses pulsions sans jugement de valeur ni discours moralisateur. L'utilisation du jeu aurait dû permettre d'accueillir ce qu'Aldric avait besoin de faire sortir de son être. Il était censé être autorisé à laisser jaillir ses pulsions dans le *Réel* de la scène sans passer à l'acte dans la réalité. Toutefois l'absence de distance avec ses personnages signifie que le dispositif n'était pas opérant. Au lieu de rencontrer un espace de parole libre, sa parole n'a pas été accueillie tout en étant incitée à s'exprimer. Par ce positionnement, à la fois l'expression de l'inconscient d'Aldric et la valeur symbolique du jeu ont été niées et, par conséquent, également la valeur thérapeutique de l'Atelier théâtre. Force est de constater que ce positionnement contradictoire, qui place le patient dans une confusion, a entraîné Aldric dans un fonctionnement pervers au sein même de l'atelier. En effet, nous pouvons considérer que le recours à la perversion serait un mécanisme de défense face à une *angoisse de néantisation* (Balier, 1996). Ce constat est d'autant plus préoccupant qu'Aldric est un adolescent, un sujet en construction. La thérapie ne devrait en aucun cas l'amener vers une construction perverse de sa personnalité en légitimant un positionnement pervers et en lui montrant que c'est le seul moyen d'accéder à la jouissance. D'autant plus si l'on considère le postulat que la perversion serait une structure qui s'organiserait pendant l'adolescence (Eiguer, 2006). Il s'agit donc d'être particulièrement prudent dans cette phase du développement lors des thérapies.

Du fait de sa place de stagiaire, Lola a quitté la structure à la fin de son stage. Elle n'a aucune nouvelle ni d'Aldric ni de l'atelier théâtre. La seule certitude qui lui reste est que cette expérience qu'elle qualifie de malheureuse lui a fait prendre conscience de l'urgence vitale de toujours rester en questionnement face à sa pratique. C'est dans

cette dynamique qu'il est indispensable d'en analyser les raisons pour éloigner un tant soit peu la perversion des espaces de soin psychique.

Premièrement, il semble évident ici qu'il y a eu un problème de cadre. Toute médiation thérapeutique doit faire l'objet d'une vigilance extrême quant aux objectifs recherchés et aux effets produits. Un minimum de cadre et surtout une bonne tenue et une évaluation constante de ce cadre sont primordiaux dans tout espace thérapeutique. Le cadre tel qu'il avait été pensé initialement ne permettait pas d'accompagner le patient à trouver la juste distance. D'une part, l'expérience montre que le fait d'élaborer un scénario sans préparation du corps au jeu et recherche d'un personnage, entrave l'accès à l'Inconscient. Il est en effet plus difficile de se laisser surprendre par le jeu lorsque l'on a tout élaboré à l'avance. Dans le cadre d'ateliers théâtre utilisant l'improvisation comme médiation, il est préférable d'élaborer le scénario à partir d'un personnage trouvé grâce à la posture du corps. Par exemple, les comédiens se préparent au jeu grâce à un éveil corporel, puis sont arrêtés dans leurs mouvements dans une posture inattendue. Cette posture leur évoque un personnage, le personnage permettant de trouver une idée de situation qui entraîne l'élaboration d'un scénario<sup>4</sup>. D'autre part, le manque de distance avec le personnage est renforcé par l'absence d'un temps d'échange post-jeu qui offre la possibilité d'élaborer les vécus et ressentis lors de l'improvisation. Dans le cas de l'atelier théâtre ici présenté, il a été impossible pour Aldric de créer une distanciation entre son personnage et sa personne. Au contraire, nous avons observé qu'en le laissant seul dans la préparation du jeu et sans rien en dire une fois mis en scène, il lui a été donné les cartes pour utiliser le jeu en élaborant son scénario sans pouvoir créer de distance entre lui-même et son personnage.

Deuxièmement, il semble important de ne pas oublier que les thérapies sont maniées par des sujets qui, selon leurs attitudes, leurs comportements et leur structure, agissent sur les dynamiques des médiations. La négligence, ou pire la toute-puissance de

---

4 La création d'un scénario en amont peut néanmoins être efficace mais dans un cadre bien précis, comme par exemple le psychodrame où il s'agirait de travailler sur un événement précis de la vie du patient. Dans ces dispositifs, le cadre est strict, les règles de jeu évitent tout flottement et un temps d'échange après le jeu permet de reprendre ce qui a été vécu sur scène.

certaines thérapies, peut avoir une incidence perverse sur les thérapies elles-mêmes, tout comme la soumission à des injonctions qu'on sait ne pas être justes. L'important est de se questionner dans son travail, et de ne pas évincer le doute, soit par peur d'assumer ses positions, soit par excès de certitudes. Pour garantir une pratique respectueuse du sujet, le thérapeute doit rester humble, à l'écoute du patient et cohérent avec lui-même et les outils utilisés.

Thérapeutes analytiques, imprégnons-nous des propos presque poétiques de S. Reznik : « *la fin de l'analyse, définie de Freud à Lacan par une butée sur le roc de la castration ou par la traversée du fantasme, nous confronte à l'écueil de la perversion. Frêles esquifs ou paquebots, les institutions analytiques risquent toujours de se briser contre cet écueil où se rejoignent l'assujettissement et le tarissement de l'imaginaire, ou de jeter l'ancre en se laissant bercer par le doux clapotis d'un conformisme ronronnant.* » (2009).

En conclusion, il nous semble juste d'affirmer que c'est la façon dont a été utilisé le théâtre qui a amené à des glissements pervers dans le cas présenté ici, pas le théâtre en lui-même. Comme nous l'avons montré, le jeu permet l'expression des fantasmes, mais préserve du passage dans la réalité, donc de la bascule dans la perversion, car il s'agit de faire semblant. Toutefois, si le cadre et les règles qui régissent le théâtre et le dispositif thérapeutique ne sont pas respectés, le risque de basculer dans la perversion est réel. Le Théâtre n'est pas un art pervers, au contraire il préserve de la perversion car il permet d'exprimer, de se libérer de ses fantasmes comme le soulignait déjà Aristote dans sa *Poétique*. Néanmoins, du côté du comédien, et dans le contexte de groupes thérapeutiques il est nécessaire d'ajouter : si et seulement si, le cadre est pensé pour être adapté à la pathologie et au patient, et surtout, si et seulement si, il est respecté.

## BIBLIOGRAPHIE

Aristote. *Poétique*. Paris : le livre de poche, 1990.

Balier, C., (1996). *Psychanalyse des comportements sexuels violents*. Paris : Puf.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/>

Clavreul, J., (1967). *Le désir et la perversion*. Paris : Seuil, 1967.

Eiguer, A., (2006). Peut-on parler de Perversion à l'Adolescence ? . *Adolescence*, 57, 593-601.

Freud, S., (1905). Fragments d'une analyse d'hystérie. *Cinq psychanalyses*. Paris : Puf, 1954, 1-91.

Freud, S., (1927). Le fétichisme. *La Vie sexuelle*. Paris : Puf, 1973, 133-138.

Haie. B., (2006). Le statut du fantasme dans la perversion, au travers d'oeuvres de P. Klossowski. *Adolescence*, 57, 699-710.

Mannoni, O., (1969). Je sais bien, mais quand même. *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*. Paris : Seuil, 9-33.

Reznik, S., (2009). Sublimation contre Perversion. *Che vuoi ?*. Paris : l'Harmattan, 32, 27-40.