

# Henry Bauchau et « le psychodrame »

En dépit du nombre croissant d'études dédiées aux écrits d'Henry Bauchau, son théâtre reste la partie de son œuvre qui, jusqu'à une époque récente, a le moins suscité l'intérêt de la critique, même s'il a longtemps espéré être reconnu comme dramaturge. Son œuvre théâtrale ne comporte que deux pièces publiées et une adaptation libre du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle<sup>1</sup>. Mais cette production théâtrale est souvent considérée comme le lieu de gestation des problématiques déployées ultérieurement dans ses créations romanesques, comme celle de l'inconscient, des figures mythiques et historiques, ou du complexe d'Edipe.

Le hasard d'une lecture sur la dimension psychodramatique du théâtre<sup>2</sup> nous a poussée à revisiter la pièce *La Reine en amont*, à la lumière de cette pratique thérapeutique. Les commentaires de Bauchau sur cette pièce, contemporains de sa rédaction, sont rares. Le journal de l'époque en dit très peu, car il reste centré sur l'élaboration du roman *Le Régiment noir*, rédigé en parallèle, qui a d'ailleurs donné son nom au journal<sup>3</sup>. Les remarques sur la pièce sont plutôt postérieures à sa parution et concernent notamment sa réception.

Les témoignages de l'écrivain, qu'il s'agisse d'entretiens ou de ses journaux, n'évoquent rien d'un intérêt explicite qu'Henry Bauchau aurait pu porter au psychodrame, cette forme de thérapie qui utilise la théâtralisation dramatique, inventée par Jacob Levy Moreno dans la première partie du XX<sup>e</sup> siècle. Un seul passage du journal *Dialogue avec les montagnes*, reproduisant un entretien avec le Dr. Dreyfuss, laisse lire le

---

<sup>1</sup> Jérémy Lambert et Myriam Watthee-Delmotte ont, à l'occasion du colloque *Henry Bauchau en scène : le théâtre et l'opéra au risque de l'archive* (décembre 2013) mis en lumière un grand nombre de manuscrits de pièces inédites ou inachevées, mettant ainsi en valeur la hantise de l'écriture théâtrale chez Henry Bauchau. Les actes de ce colloque constitueront le dossier thématique de la *Revue internationale Henry Bauchau* n°7.

<sup>2</sup> Sorin Crișan, *Teatrul de la rit la psibodramă* [Le théâtre, du rite au psychodrame], Cluj-Napoca, Dacia, 2007.

<sup>3</sup> Le journal de cette époque a été publié seulement en 2011, chez Actes Sud, sous le nom *Dialogue avec les montagnes. Journal du Régiment noir (1968-1971)*.

nom de Balint (*DM*, p. 87), psychanalyste d'origine hongroise, qui a proposé de son côté un certain type de pratique psychodramatique. Toutefois, l'hypothèse que les ressorts du théâtre n'ont pas seulement une visée théâtrale, mais aussi psychodramatique au sens thérapeutique du terme, est suggestive d'un double point de vue : d'une part, le contenu de la pièce propose une mise en scène des phantasmes cachés du protagoniste, de l'autre, certaines remarques faites par Bauchau dans son journal de l'époque suggèrent qu'il ressent le besoin de prolonger par d'autres moyens la cure psychanalytique menée avec Conrad Stein pendant la rédaction même de cette pièce.

Les années 1965-1968 représentent une période de dépression et de mauvaise santé pour Bauchau, qu'il espère améliorer grâce à cette cure. Or, l'analyste lui dit que « la guérison n'est pas le vrai mobile de l'analyse. Peut-être au début mais ensuite ce qui vous maintient c'est l'intérêt pour cette part cachée de l'être qui est ce qu'il y a de plus intéressant » (*DM*, p. 269), ce à quoi Bauchau refuse d'adhérer : « Je ne suis pas d'accord, j'ai vécu en 1940 et en 1944 des moments de ma vie où je sentais que je pouvais risquer la mort, je l'aurais rencontrée dans un état de plénitude. C'est pour cela que j'ai fait ma deuxième analyse [...] car il y a quelque chose à libérer encore en moi » (*DM*, pp. 269-270).

En ce sens, l'écrivain évoque le 13 juillet 1968 le sentiment d'une certaine « agressivité contre [s]on analyste » et le fait que depuis le jour de son anniversaire il a « mis en doute la nécessité de l'analyse » se mettant « en prison plus étroitement que jamais » (*DM*, p. 26).

En effet, il semble que la pratique du dessin et de la peinture, entamée dans cette même période, soit en liaison avec le besoin de libérer encore des tensions profondes, et ce sont des productions sur lesquelles Stein refusait de se prononcer : « Dans les mois qui ont précédé mon opération j'ai plusieurs fois montré mes dessins à mon analyste. Il a refusé d'en rien dire, pourtant je crois que ce qui m'est arrivé y était inscrit » (*DM*, p. 43). D'où quelques désaccords avec celui-ci, qui ont engendré une série de tableaux autour de l'analyse (*L'Écoute rouge*, *L'Écoute bleue*, *L'Écoute verte*, *L'Écoute jaune*) contenant « une sorte de révolte contre Stein et la situation de l'homme couché-écouté » (*DM*, p. 74), « une révolte contre la prédominance du silence de l'analyste ressentie avec Stein » (*DM*, p. 87). Dans un entretien avec Isabelle Gabolde, Bauchau explique en bref l'histoire de ces tableaux :

Je racontais en cinq ou six pastels une histoire, dans le premier pastel on voyait le patient peint en rouge, renversé sur le divan en face d'une énorme forme noire qui représentait l'analyste. Dans un pastel suivant, on voyait l'analysant se partager en deux personnages, l'un couché, l'autre commençant à se relever, la montagne noire de l'analyste occupant toujours beaucoup de place. [...] Dans le dernier pastel, on ne voyait plus sur le divan que la forme en creux du patient au pied de l'énorme montagne de mots qu'il avait prononcés en analyse »<sup>4</sup>.

Il y a donc chez Bauchau une révolte contre la position couchée et un besoin de se libérer de tout ce qui pèse, en se disant non seulement en mots, mais aussi par d'autres formes d'expression, comme le lui conseille d'ailleurs son ami, le Dr. Dreyfuss : « Comme je m'étonne qu'après deux ans d'analyse les maux physiques provenant de causes psychiques soient encore si importants, il me dit que peut-être l'analyse agit sur un autre domaine que le somatique et que celui-ci doit être guéri par d'autres voies » (*DM*, p. 41).

Il est possible que Bauchau, vers la fin de sa cure avec Stein, soit à la recherche d'autres voies pour décharger ses pulsions affectives et ses conflits intérieurs, et ait pensé à une forme de thérapie par la représentation : les méthodes dramatiques, auxquelles il s'intéressait à l'époque, ont pu alors lui apparaître comme une expérience possiblement salvatrice. L'évolution de sa personnalité le conduit vers l'écriture d'une telle pièce, qui ne peut être reliée à une forme d'art thérapie, car elle a été conçue dans une perspective esthétique, mais à une actualisation particulièrement opportune de l'effet cathartique du théâtre, par la mise en scène de l'âme et de ses difficultés, valorisant ce que les autres méthodes laissent dans l'ombre, notamment le langage corporel et l'aspect relationnel.

Ce qui justifie le psychodrame, selon Moreno, c'est précisément l'exploitation de l'âme en ses profondeurs : « Il y a des couches profondes du psychisme auxquelles on n'accède pas avec la technique

---

<sup>4</sup> « Entretien d'Isabelle Gabolde avec Henry Bauchau » Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, AML Editions/Editions Labor, Collection Archives du futur, Bruxelles, 2003, p. 534.

des mots parce qu'elles se trouvent en-deçà de la formulation linguistique »<sup>5</sup>. À cet effet, la présence d'Aristote comme personnage clé de cette pièce n'est pas anodine, car elle infléchit une idée du théâtre comme représentation permettant la catharsis des passions.

Comme l'observe Sorin Crișan<sup>6</sup>, ce qui distingue le psychodrame de la psychanalyse, c'est précisément la représentation improvisée d'une situation passée, présente ou même future, que dépasse la simple exposition des faits qu'on fait en analyse. C'est une méthode thérapeutique où le protagoniste est amené à mettre en jeu ses conflits, plutôt que d'en parler. Selon Patrice Pavis, l'hypothèse du psychodrame est que « c'est dans l'action et dans le jeu, plus que dans la parole, que les conflits refoulés, les difficultés des rapports interpersonnels et les erreurs de jugement sont susceptibles de se révéler avec plus de netteté »<sup>7</sup>.

Parue initialement en 1969, sous le nom de *La Machination, La Reine en amont* est une pièce relative aux conflits psychiques et œdipiens ; elle met en scène Alexandre le Grand qui, arrivé à l'âge de vingt ans, pense que son père Philippe, âgé alors de quarante-six ans, ne lui laissera rien de grand à faire. C'est pourquoi il écrit et fait représenter devant ses parents le conflit entre son père et lui dans une adaptation de la tragédie œdipienne où il prendra le rôle d'Œdipe, et sa mère, Olympias, celui de Jocaste.

Le propos de Bauchau, énoncé dans la postface, de « trouver une issue imaginaire à une situation insoluble » (*TC*, p. 59), fait tout de suite penser à celui du psychodrame qui, selon Anne Ancelin Schützenberger « permet de résoudre certains problèmes qui autrement seraient insolubles »<sup>8</sup>. Dans cette perspective, la pièce n'est pas sans rappeler le *Hamlet* de Shakespeare, comme l'observe aussi Anne Begenat-Neuschäefer<sup>9</sup>, mais dans une dramaturgie plus complexe, selon Benoît Weiler « notamment parce qu'Henry Bauchau, contrairement à Shakespeare dans *Hamlet*, développe tout le mythe dans le théâtre écrit

---

<sup>5</sup> Jacob Lévy Moreno, *Psychothérapie de groupe et psychodrame*, Paris, P.U.F., « Quadrige », 1965, p. 180.

<sup>6</sup> Sorin Crișan, *op. cit.*, p. 170.

<sup>7</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Ed. Sociales, 1987, pp. 307-308.

<sup>8</sup> Anne Ancelin Schützenberger, *Le Psychodrame*, Paris, Payot, 2003, p. 15.

<sup>9</sup> Anne Begenat-Neuschäefer, « Quelques réflexions à propos du théâtre d'Henry Bauchau » dans la revue *Nu(e)*, n° 35 : *Henry Bauchau*, mars 2007.

par Alexandre aidé par sa mère Olympias, rendant ainsi ardue la pièce elle-même »<sup>10</sup>.

Précisément parce que la pièce dans la pièce est écrite par Alexandre, on pourrait contester d'emblée la perspective psychodramatique, du fait même qu'il n'y aurait pas la spontanéité qui est un des éléments clés du psychodrame. Mais, à y bien regarder, il ne s'agit pas pour Alexandre d'interpréter un rôle, mais de mettre en scène son propre moi, à travers un rôle, dans une technique exploratoire, comme il est mentionné dans la postface : « *La Reine en amont* n'est pas encore une pièce et n'est plus un poème. C'est un thème en mouvement, une imagination théâtrale, qui attend de la scène sa forme à venir » (*TC*, p. 59). Dès lors, on comprend que la pièce dans la pièce n'est pas une production autonome, mais qu'elle laisse la place à d'autres moyens d'expression et voix possibles<sup>11</sup>, où la spontanéité a la primauté sur le texte fini. Dans la mise en scène, il ne s'agit pas, à notre sens, d'un « engagement strict dans un rôle préétabli, jusqu'à l'oubli de soi-même, mais d'un engagement de soi-même jusqu'à l'oubli du rôle »<sup>12</sup>, dans un permanent cheminement entre fiction et réel, tout comme dans la vie on est amené à jouer différents rôles, eux aussi en évolution permanente.

Le sujet de la pièce, à savoir la mise en jeu d'une situation conflictuelle, de fantasmes et de pulsions visant leur dédramatisation, rejoint le propos fondamental du psychodrame. Les obsessions d'Alexandre, mises en scène par Œdipe, sont le produit d'une névrose obsessionnelle, comme le suggère l'allusion aux rats<sup>13</sup> ; il est prisonnier

---

<sup>10</sup> Lettre de réponse du metteur en scène Benoît Weiler à nos questions sur l'existence des éléments psychodramatiques dans cette pièce.

<sup>11</sup> Benoît Weiler et Eric Pellet ont travaillé à une nouvelle mise en scène de la pièce, présentée en décembre 2013 sous le titre *Cainte* à Paris et Louvain-la-Neuve, qui fait intervenir « d'autres couples qui se répondent au travers de textes pris dans l'œuvre d'Henry dont la "Circonstance éclatante", avec le couple Bauchau et la Sibylle, le metteur en scène et les comédiens, Philippe, Alexandre, Olympias et enfin Jocaste, Œdipe, Laïos ».

<sup>12</sup> Pierre Bour, *Le Psychodrame et la vie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1968, p. 282.

<sup>13</sup> Dans la dispute avec Arès le Bleu, dieu de la peste, Œdipe observe au cou de celui-ci un collier fait de rats d'argent, qu'il sent le besoin d'arracher en tombant car il a la sensation de les sentir sur son visage ; ces rats lui rappellent l'image d'un rat malade, à reflets bleus, vu auparavant, qu'il associe désormais à ce dieu de la peste : « Des rats bleus, comme Arès leur maître » (*TC*, p. 23). L'obsession des rats n'est pas sans rappeler

d'un conflit inconscient né de l'ambivalence des sentiments envers le père, qu'il désire éliminer, mais auquel il veut par ailleurs s'identifier. Le rapport ambivalent à la figure paternelle fait d'Alexandre une personnalité pleine de contradictions, comme le résume Aristote : « Imprévisible. Un jour Achille, un autre Héraclès ou Philippe » (*TC*, p. 16).

Comme dans la pratique du psychodrame, c'est le protagoniste qui retient la situation opportune à mettre en jeu, situation dont les motivations profondes sont d'ordre psychologique, comme l'indique Aristote à Philippe : « Si tu veux connaître les rêves de ton fils, ils sont là » (*TC*, p. 17). Alexandre choisit l'épisode œdipien précisément parce que celui-ci symbolise bien la situation où il se trouve et lui fournit l'occasion d'exhiber ses propres projections et identifications sans aucune autocensure ; le jeu auquel il participe lui-même, en s'attribuant un rôle et en donnant une représentation symbolique de ses pensées, progresse jusqu'au moment désiré, quand Laïos abandonne le trône et qu'Œdipe devient roi.

La mise en jeu du moi sollicite à la fois la personnalité réelle et celle du personnage incarné. L'interprétation du rôle d'Œdipe libère des contraintes et donne une plus grande vérité à la situation psychique d'Alexandre. Ainsi, dans l'entraînement au combat avec Laïos, Œdipe fait directement l'aveu de son conflit inconscient, lorsqu'il affirme que son but dans le combat n'est pas de défendre ses hommes, mais de « te battre, t'abattre... par tous les moyens » (*TC*, p. 25).

Si l'ego propre trouve une certaine indépendance d'esprit dans la pratique du psychodrame, des ego auxiliaires sont souvent appelés pour favoriser l'expression de soi. Alexandre-Œdipe mobilise autour de lui plusieurs protagonistes qui deviennent supports de ses identifications et favorisent son travail exploratoire. Ainsi voit-on Jocaste confirmer à Œdipe qu'il détient la force en l'appelant « une grande folie qui marche » et en le décrivant comme un être « fort » (*TC*, p. 27), précisément au moment où il se plaint de manquer de la folie dont il a besoin. Elle s'avère aussi complice d'Œdipe qui entre en scène pour le sauver lorsqu'il étouffe sous l'étreinte d'Arès le Bleu, et reste en scène jusqu'au moment

---

la névrose obsessionnelle analysée par Freud dans l'une de ses *Cinq psychanalyses*, « L'homme aux rats ».

de son couronnement, pour lui remettre le sceptre, après quoi elle décide de se retirer

Diogène apparaît aussi comme un reflet de la personnalité d'Œdipe, cette fois antithétique, par sa « haute et ironique indifférence » (*TC*, p. 40). L'attitude critique d'Œdipe envers Diogène n'est qu'une autre expression de sa névrose et de son obsession querelleuse ; le mépris avoué envers celui-ci (« esprit ventru, de médiocre sagesse » *TC*, p. 41) et sa tentative d'offrir une image de soi tout puissant et autoritaire (« J'aurais pu attacher ton corps à mon char et le traîner trois fois autour de la ville » *TC*, p. 41), n'est qu'une attitude compensatoire issue du sentiment de frustration et d'infériorité qu'il éprouve par rapport à son père.

Pour sa part, Philippe a besoin du regard d'autrui pour se reconnaître soi-même. De spectateur apparemment absent, il arrive à la fin de la pièce à interagir avec les personnages, s'adressant même de manière violente à Laïos et le saisissant par son vêtement : « Il fallait continuer, ce n'est pas la fin de l'histoire. Un changement de règne, avant la mort de l'ancien roi, cela se termine toujours dans le sang. Je connais cela ... Je l'ai vécu ! » (*TC*, p. 55). Dans cette scène, on a de nouveau affaire à un élément psychodramatique par lequel les spectateurs ne s'impliquent dans l'action que dans la mesure où il existe un rapport entre leur situation et le rôle du protagoniste. On peut dire que Laïos fonctionne pour Philippe comme un miroir, dans le sens où il lui offre une meilleure reconnaissance de son moi. Dans la mise en scène, Laïos renvoie à Philippe une image de soi qui le bouleverse et l'amène à verbaliser, dans une forme symbolique, les tourments qu'il éprouve dans sa situation réelle : « Tu crois que Jocaste et Laïos peuvent recommencer leur vie ? » (*TC*, p. 55).

Aristote s'avère aussi une espèce d'ego auxiliaire qui aide Philippe à analyser ce qui s'est passé dans la pièce jouée devant lui (« Le rêve d'Aristote est, me semble-t-il, de te rendre Olympias, mais de te prendre ta couronne et l'Asie » *TC*, p. 56), tout comme le deuxième Messager révèle à Jocaste la terrible vérité de sa relation avec Œdipe, qu'elle refusait inconsciemment d'accepter (« Mauvaise, vérité mauvaise, qui as tiré de moi ce que je savais et ne voulais pas savoir » *TC*, p. 38).

À leur tour, les personnages de la foule incarnent autant de voix qui entrent en résonance avec les actions des protagonistes principaux. Le chœur apparaît aussi comme un écho à l'action et instaure une distance réflexive par rapport à elle, comme dans la scène où Œdipe se propose de chercher les causes de la peste : « Paroles, paroles, tous nous voulons agir, mais nul ne sait que faire » (*TC*, p. 23). Apparemment proférées par de simples spectateurs qui déplorent la situation de Thèbes, les voix isolées (une femme, un vieillard, etc.) forment un groupe et expriment des sentiments analogues à ceux des autres protagonistes qui les poussent à se mêler à leur action. Ainsi, lorsque Jocaste commence à danser, suivie par Laïos, puis d'Œdipe, la foule se met elle aussi très vite à danser, « rejetant ses vêtements et ses emblèmes de deuil » (*TC*, p. 24), et à reproduire sous la forme d'un discours collectif l'incantation proposée par Jocaste (« Nous nous battons et nous vivrons. / Nous nous battons et nous danserons » *TC*, p. 24), ce qui provoquera le cri d'agonie d'Arès le Bleu.

L'investissement physique et mental du moi à travers le groupe montre combien Bauchau adhère à une méthode d'investigation psychique menée à la fois par soi et par rapport aux autres. Quand les mots n'arrivent pas à dire les maux, la scène devient un espace psychique et le groupe une forme supportable d'identification, permettant de dépasser la simple évocation de faits et de rétablir une nouvelle cohérence, de relier affects, actions et mots. C'est dans cette logique que Pierre, le personnage principal du *Régiment noir*, va fonder son assurance et identité dans le groupe, comme Geneviève Henrot l'a montré<sup>14</sup>.

Ce que le psychodrame apporte par rapport à la psychanalyse, c'est précisément cette interaction avec les autres et une validation de soi à travers eux. Dans son livre intitulé *Psychodrame et théâtre moderne*, Jean Fanchette explique que dans cette technique thérapeutique qu'est le psychodrame, le personnage extériorise ses propres tourments et se libère de ses propres identités intérieures multiples en les produisant au dehors, devant le regard révélateur de l'Autre assis en face de lui. Simultanément, c'est cet Autre qui subit aussi l'effet de la catharsis par un effet secondaire : en voyant représenter ses propres conflits devant

---

<sup>14</sup> Geneviève Henrot « Le Moi, le groupe et la peau plurielle », Catherine Mayaux et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 2009, pp. 125-147.



lui, l'Autre spectateur y trouve une détente, parfois une solution puisqu'en effet, les problèmes, une fois exposés sur scène, semblent résorbés sur le plan de l'imaginaire et donnent au spectateur le sentiment rassurant qu'ils n'existent plus et n'appellent plus de réaction<sup>15</sup>.

C'est dans cette perspective des effets bidirectionnels du psychodrame qu'on peut comprendre la réaction ambiguë de Diogène, à la fin de la scène où il rencontre Œdipe, comme une catharsis d'intégration, au sens de Moreno<sup>16</sup>:

Diogène se recouche au soleil. Seul, sur la place vide, il rit de plus en plus fort. Soudain il se tourne de l'autre côté et pleure. Il boit longuement et se remet à rire [...]. Il enlève sa robe sale, son obésité, son masque et va reprendre, à côté d'Olympias, la place demeurée vide de Philippe. (*TC*, p. 41)

Dans cette interaction qui ranime les troubles psychiques d'Œdipe, Diogène éprouve aussi une réactivation des conflits et des contradictions qui le traversent. Cette courte expérience ne l'amène pas à une véritable transformation, mais s'avère effectivement intégrative par le désamorçage émotionnel suggéré par son geste d'enlever son masque, qui équivaut au passage du statut de personnage à celui de personne.

Toutefois, on ne doit pas considérer le masque comme un objet de dissimulation de l'identité, mais comme un moyen d'exhiber plus facilement les tourments de la situation conflictuelle réelle. Comme Sorin Crișan le rappelle à propos d'Hamlet, « il est faux de croire qu'à travers le masque on cherche à éviter des témoignages condamnables. Bien au contraire, le masque peut offrir la liberté d'exhiber ce qu'il évite d'exprimer »<sup>17</sup>.

C'est aussi le cas d'Olympias/Jocaste pour qui les expériences du personnage derrière son masque sont un vecteur important de renouement avec une identité morcelée par la relation triangulaire mère-fils-père. Jocaste fait l'expérience d'un état psychoaffectif conflictuel refoulé, celui d'un amour à la fois maternel et sensuel : « Tu es ma plus ancienne pensée. Depuis des années, en dehors des heures brûlantes où

---

<sup>15</sup> Jean Fanchette, *Psychodrame et théâtre moderne*, Paris, U.G.E, 1977, pp. 15-28.

<sup>16</sup> C'est une catharsis qui résulte de l'interaction (coopérante) entre les membres du groupe.

<sup>17</sup> Sorin Crișan, *op. cit.*, p. 209.

Laios règne, je scrute cette invisible présence. Je le sais maintenant, c'est toi qui m'es le plus proche et c'est toi que j'ignore » (*TC*, pp. 28-29). Le dialogue entre les deux personnages déclenche un conflit pulsionnel qui suscite en eux un étrange désir de se battre, matérialisé par le truchement d'une danse :

L'un en face de l'autre, ils entament une danse de guerre, vive, ironique, provocante chez Jocaste. Heurtée, maladroite, mais dominatrice chez Œdipe. La danse se transforme en une lutte où Jocaste résiste avec adresse à Œdipe et l'attaque souvent. Œdipe presse Jocaste à coups de tête, sans s'arrêter à ses ripostes. Ils crient tous deux, d'ardeur à la lutte et de douleur sous les coups. Œdipe, soudain, fonçant de la tête, renverse Jocaste. Il veut la prendre dans ses bras, mais elle se met à crier. Œdipe lui appuie la main sur la bouche. Elle le mord et recommence à crier. Il la rejette et s'enfuit. (*TC*, p. 29).

À travers cette danse se nouent des sensations d'attraction et de répulsion, qui font ressortir le lien profond qui existe entre eux, le combat étant une modalité de régulation de la crise psycho-corporelle.

Cette scène, qui fait valoir l'importance accordée à la corporéité comme lieu des révélations, introduit l'idée de la médiation corporelle dans le travail thérapeutique. Le corps, par rapport à la parole, ne peut pas cacher la vérité ; la mise en action du corps ajoute une dimension importante à la psychothérapie, car il favorise le prolongement du travail d'ordre verbal et permet une meilleure répartition de la charge affective et des mouvements internes du patient.

Si ce « psychodrame » aboutit à un échec – Philippe n'est pas prêt à céder le trône à Alexandre<sup>18</sup> –, c'est peut-être parce que, dans la vie réelle, ce sentiment pèse constamment sur l'écrivain au moment où il écrit la pièce. Mais des résultats sont manifestes pourtant en termes de prise de conscience ou de dépassement des impasses psychologiques.

Après les scènes de théâtre dans le théâtre, Alexandre n'entre plus en scène pour affronter la résistance de son père, mais apparaît seulement

---

<sup>18</sup> Jocaste fait assassiner Philippe, ouvrant à son fils l'accès au pouvoir politique, elle se donne la mort dans le même mouvement.

après l'assassinat de Philippe, comme un « jeune homme magnifique », « agenouillé à côté du corps de son père » (*TC*, p. 58). La mort contribue ici à rétablir la liaison entre amour et haine, et, libéré des puissances destructrices et séparatrices de sa haine, Alexandre rétablit l'union des parties clivées de sa personnalité psychique. C'est l'image d'une certaine intégrité qui s'offre à la fin de la pièce, quand tous les personnages disparaissent, et que Alexandre reste seul, « beau et menaçant, entouré de ses amis » (*TC*, p. 58).

Dans la progression dramatique, on observe chez Philippe une modification de son attitude : si au début de la pièce il affirmait qu'il « n'avai[t] jamais eu le temps de regarder ce qui se passe en [s]oi » (*TC*, p. 10), il acquiert progressivement – même si ses tourments s'amplifient vers la fin de la pièce – une faculté d'autoanalyse, comme il résulte d'une réflexion qu'il fait : « Ma vie n'a été que la lente ascension d'une montagne, avec cette seule source, Olympias » (*TC*, p. 57).

Chez Olympias, devenue Jocaste, le jeu psychodramatique ouvre un accès à des associations et révélations ignorées jusque-là, à cause des doutes qui la dévoraient (« J'ai peur, je n'ai pas peur, je suis trop près, je suis trop loin » *TC*, p. 29). Une compréhension nouvelle de son fonctionnement psychique qui lui échappait se fait jour pendant le jeu, ce qui l'amène à la fin de la pièce à affirmer : « Je ne suis plus la même » (*TC*, p. 53). Au moment où elle se rend compte de l'écart survenu entre son monde intérieur et sa réalité extérieure (« Je ne peux pas rester cette forcenée, cette étrangère. Je veux redevenir Jocaste » *TC*, p. 50), elle renonce à sa robe de reine, à sa couronne et à ses bijoux et reste dans une robe blanche déchirée : « Je suis entrée ici pauvre et sans un bijou. J'en partirai de même » (*TC*, p. 52).

Par le recours à des éléments psychodramatiques (extériorisation des symptômes comme voie thérapeutique qui libère, met à distance et provoque, sinon un effet cathartique, du moins une conciliation des contradictions internes), Bauchau fait état d'un mode possible de résolution des conflits intérieurs, dont le but n'est pas la recherche des causes profondes des troubles psychologiques, mais la stimulation émotionnelle de la part de soi qui est parfois inavouable. *La Reine en*

*amont* fait de l'espace dramatique une espèce d'« espace potentiel »<sup>19</sup>, un des lieux privilégiés de l'émergence du « je » dans le jeu. La mobilisation corporelle, en contraste avec les thérapies analytiques strictement verbales, où l'on est assis en face à face ou sur le divan, permet l'élucidation et l'intégration de certains processus psychiques, difficilement accessibles autrement.

Isabelle Vanquaethem identifie dans *Le Régiment noir* « un moment de basculement dans la prise de conscience et la mise en mouvement du corps », donc le moment où la prise en compte croissante du corps se fait par le biais de l'écriture, le verbe restant le moyen privilégié du salut<sup>20</sup>. Nous dirons pour notre part que la *Reine en amont*, antérieure de quelques années au *Régiment noir*, marque déjà un tournant dans cette prise de conscience. S'il est vrai que la verbalisation rend compte de la place croissante du corps, cette pièce montre que le corps n'est pas seulement au service d'une mise en acte salutaire, comme le sera la pratique artistique déployée dans les écrits ultérieurs, mais le vecteur même d'une libération affective, un déclencheur de la verbalisation des souffrances. En ce sens, la pièce annonce les espoirs thérapeutiques du futur psychothérapeute – plutôt que psychanalyste – Bauchau, qui s'éloignera des thérapies analytiques strictement verbales, à la faveur d'une pratique thérapeutique fondée sur la stimulation de l'émergence *en acte* de la parole, comme dans le cas de Lionel/Orion.

Plus que la parole de l'homme couché sur le divan, celle du corps en mouvement amène à jouer sa propre vie et à y dépasser la condition de sujet, à la faveur de celle d'acteur.

Le déplacement thérapeutique du divan à la scène, que *La Reine en amont* propose, est celui d'une rencontre intime avec soi-même, d'où peut jaillir non seulement le cri du désespoir, mais aussi l'espoir de sortir des impasses existentielles, de mettre en place des actions en accord avec ses exigences intimes, de devenir ce que l'on est, comme le réclament impérativement aussi bien Alexandre/Cédipe (« N'a-t-on pas le droit de

---

<sup>19</sup> Concept élaboré par Donald Winnicott, désignant une troisième aire d'expérience, ni interne, ni externe au sujet, qui est celle du jeu.

<sup>20</sup> Isabelle Vanquaethem, « D'une culture du verbal aux expressions du corps », *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, op. cit., p. 106.

vivre comme on veut ? » *TC*, p. 26) que Bauchau lui-même : « N'ai-je pas le droit que l'on m'accepte comme je suis [?] » (*DM*, p. 153).

Corina DAMBEAN

Université de Tîrgu-Mures