

Le Sous-Psychodrame : une nouvelle forme dramatique de Jean-Luc Lagarce

ALINA KORNIENKO*

Abstract: *The Sub-Psychodrama: a New Dramatic Form by Jean-Luc Lagarce.* It is exactly by a neologism of a “sub-psychodrama” that the playwright and French director Jean-Luc Lagarce (1957-1995) defined one of his plays. The similarities between psychodramatic practices and Lagarce’s dramatic works are obvious. As in the context of psychodramatic practice, Lagarce’s characters take on roles and identify with them from a carnal as well as linguistic point of view. The situation in which Lagarce’s characters meet is very close to that which is, among others, treated by psychodramatists: the dialogue is not initialized, the individuals are stuck in their reproaches and focus only on their own points of view. Lagarce’s characters use the theatricalization, the putting in voice of a dramatic text of one of them in order to launch the speech that awaited this moment of expression. The sub-psychodrama, while being a poetic and dramatic concept of Lagarce, reveals the dialogical malaise in the contemporary society that the sub-psychodrama quotes while highlighting the complex mechanisms of the intersubjective perception as well as the mechanisms of our individual and collective memory. Both reflective self-perception, which goes from oneself to oneself, and transitive perception, which goes from oneself to the other or from the other to oneself – in the context of a speech act. The sub-psychodrama presents itself, therefore, as a dialogical and perceptive field of battle where the spoken word is in search of its answer. The sub-psychodrama invented and developed by Lagarce puts the concept of *paper beings* – linguistic puppets – at the same level, while promoting the coalition of puppet theater and *word drama*.

Keywords: Lagarce, contemporary French drama, word drama, psychodrama, sub-psychodrama.

* Docteur de l'équipe de recherche *Littérature, Histoires, Esthétique*, Université Paris-VIII-Vincennes-Saint-Denis, France, a.v.kornienko@icloud.com

Les relations entre l'Art et la Société ont toujours été complexes, surtout en ce qui concerne les questions d'acceptabilité et d'interdépendance. L'Art, par ses diverses pratiques, fabrique et fait bouger les goûts et les mœurs des êtres humains. Il interroge les valeurs culturelles, nationales et civilisationnelles parfois même d'une manière involontaire, d'où la question d'acceptabilité du public qui manifeste une réaction commune et générale aux réflexions produites. Le théâtre a toujours été un des genres artistiques les plus dynamiques dans son reflet des idées et des tendances les plus innovatrices de son temps. Il influence l'opinion publique de son époque d'une manière beaucoup plus affirmée et démonstrative que les autres genres littéraires ainsi que d'autres filières d'art visuel. C'est la raison pour laquelle le théâtre, dès le XX^{ème} siècle, devient un vrai endroit de révolution et ne cesse d'expérimenter ses propres limites et ses propres valeurs. Ce même XX^e siècle introduit la tendance à détacher la représentation théâtrale du texte dramatique. Il détourne le théâtre de tout ce qui est en dehors du communément acceptable en mettant en scène la dramaturgie symboliste qui n'est qu'une des multiples incarnations du « théâtre du langage ».

Le *théâtre du langage* est un concept qu'on propose d'employer pour une telle dramaturgie en général. Cette dramaturgie met en scène des marionnettes, des ombres, des voix humaines qui proposent au lecteur-spectateur une expérience langagière unique dans son genre. Cette expérience favorise l'identification et l'appropriation des thèmes par et grâce à la parole. Le *théâtre du langage* crée un événement dramatique, artistique et littéraire unique dans son abstraction visuelle entourée d'une précision poétique et langagière extrême. Les nouvelles fonctions d'une telle dramaturgie consistaient donc à toujours d'interroger la normalité de la parole et à jouer avec la certitude et l'incertitude de dire et du dit, en se servant du langage pour faire entendre l'inaudible et faire voir l'invisible. Elle mettait en scène pour la première fois les scènes du *tragique quotidien*¹ qui montre *ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre*². Ce *théâtre du langage* met, par conséquent, en scène un *logodrame* – la tragédie contemporaine discursive de non-écoute et non-entente

¹ M. Maeterlinck, *Le Trésor des Humbles*, 1908, https://archive.org/details/letsordeshumb100_maetgoog

² Maeterlinck, *Le Trésor des Humbles*.

ainsi que du dialogue complètement déconstruit. Au sein de ce *logodrame* la catharsis a lieu « en dehors » de l'action dramatique, dans le fait même que la parole juste ne sera jamais ni trouvée, ni lancée.

Le psychodrame est une méthode psychothérapeutique qui utilise la représentation théâtrale et aide à révéler les préoccupations et les problématiques intérieures du patient au moyen de l'improvisation scénique. Il existe quatre types différents de psychodrame : classique de Moreno, analytique individuel, analytique familial et analytique de groupe. Cette méthode humaniste de psychothérapie représente la forme initiatique du théâtre thérapeutique. Le psychodrame en tant que forme de thérapie a été créé au début des années trente par un psychiatre, sociologue et philosophe viennois Jacob Levy Moreno (1889-1974). Contrairement à Sigmund Freud, Moreno privilégiait une ambiance typique pour le patient, ainsi que la reconstitution complète de tout ce qui s'est passé en se servant de l'action en complément de la parole.

Le psychodrame met en action, c'est-à-dire en scène, la situation réelle dans toute sa complexité. La théorie de Moreno du « théâtre impromptu » est une théorie d'interaction biosociale. Elle comprend l'individu comme un « être relationnel, dont la spontanéité et la créativité sont les piliers qui lui permettent d'actualiser ses interactions et les rôles intériorisés qu'il utilise »³. La dramatisation permet, par conséquent, d'élucider et de traiter les processus psychiques inaccessibles autrement que dans le cadre d'une cure médicale. Une analyse psychodramatique place au centre de son investigation des implications affectives, relationnelles et transférentielles afin de mieux comprendre les répétitions et les raisons conflictuelles inconscientes de l'individu.

La pratique du psychodrame est très proche de la pratique théâtrale : les patients sont mis en scène et sont invités à une « catharsis » de leurs émotions en jouant des rôles improvisés devant les spectateurs. La seule différence entre le psychodrame et une véritable représentation théâtrale est le fait que les spectateurs sont les proches des patients pour créer une

³ N. Apter, « The human being: J. L. Moreno's vision in psychodrama », *International Journal of Psychotherapy* (European Association for Psychotherapy), n° 8, 1 (2003), 33.

ambiance confortable et encourager la révélation de ceux qui sont sur scène. La pratique psychodramatique sert, par conséquent, à changer le rôle habituel dans lequel le patient est enfermé dans sa vie quotidienne et à retrouver par la suite ses ressources créatives pour s'en servir dans la vie et dans les relations avec ceux qui l'entourent. Une telle mise en jeu du corps, de l'imagination et du « faire-semblant » favorise donc une meilleure répartition de la charge affective et des mouvements internes de l'individu. Le psychodrame incite le patient à se lier aux mots et à se représenter, ainsi qu'à bâtir les liens forts entre ses mots et ses actions. Cela veut dire que le psychodrame en tant que méthode travaille la visualisation en liaison avec la sonorisation des situations vécues par l'individu.

Le psychodrame existe en littérature sous des formes diverses. Par exemple, le conte est une pratique orale collective qui se recompose avec chaque nouvelle profération. Il s'utilise comme base imaginaire et structurale pour le psychodrame du groupe des enfants. En utilisant l'effet de miroir afin de renvoyer le patient à sa propre image, le psychodrame fait allusion à des œuvres littéraires comme le conte de *Blanche-Neige* des frères Grimm, ou bien *Le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde. Il travaille cette différence entre sa propre conception de soi et celle qu'en ont les autres. Il est également significatif de mentionner dans cette perspective la question du double et celle du narcissisme sur lesquelles se focalise le psychodrame comme un champ vaste d'inspiration pour les écrivains et les dramaturges. Citons, entre autres, *Le Horla* de Maupassant, *La Méprise* de Nabokov, *Le Double* de Dostoïevski et *L'Ombre* de Schwartz. On peut retrouver des reflets d'un psychodrame dans des œuvres littéraires non dramatiques, car une « catharsis » des émotions qu'on revit en écrivant est possible dans le cadre de n'importe quelle production littéraire textuelle. Nous pouvons considérer, par exemple, *Une saison en enfer* de Rimbaud comme une des formes précoces possibles d'un psychodrame. Nous pouvons également constater que le psychodrame est une certaine collaboration scientifique du travail corporel de la *Commedia dell'Arte* et de l'improvisation du théâtre populaire de Brecht. Le « théâtre de la cruauté » d'Artaud est aussi très proche d'un psychodrame car, tout en utilisant une expressivité convulsive forte et violente, il questionne les sujets importants et les tabous de la société comme la folie, l'inacceptable,

la mort, etc. Une certaine influence de la psychanalyse ainsi que le travail sur et avec l'inconscient sont typiques du « théâtre de l'absurde », ce qui prouve un lien assez fort entre psychodrame comme pratique médicale et les diverses pratiques artistiques qui se sont développées vers le milieu du XXe siècle.

Le « Playback Theater » est une forme de théâtre contemporain non classique qui est fondée sur le jeu spontané des acteurs ainsi que sur la technique de l'improvisation artistique. Ce théâtre qui unit le public avec les acteurs a été créé et conceptualisé en 1975 aux États-Unis par Jonathan Fox et Jo Salas dont le slogan était « We play the story back to you », ce qui a donné le nom à toute cette forme théâtrale. Les fondateurs du « Playback Theater » ont lié la philosophie du psychodrame avec les principes du théâtre populaire et authentique, ce qui a donné lieu à une pratique unique d'un théâtre psychologique et social dont le but est de faire se rencontrer dans un espace neutre l'art et la vie quotidienne. Dans le « Playback Theater » on joue des histoires courtes ou avec un développement considérable, qui sont racontées par les spectateurs « ici et maintenant ». Ce théâtre vise à toucher chacun de ceux qui sont présents dans la salle et à leur donner une intention de partager leurs préoccupations avec les autres. Cela permet aux spectateurs de vivre une forme de « catharsis » « ici et maintenant », ce qui est très proche du résultat souhaité par un psychodrame. Le « Playback Theater » est aujourd'hui une forme artistique très populaire dans plus de vingt-six pays autour du monde. Il lie non seulement les acteurs et les spectateurs mais également ce type de théâtre à la littérature car depuis 1994 il existe une maison d'éditions *Tusitala Publishing* qui publie non seulement les manuels et les textes théoriques concernant cette pratique mais également les textes eux-mêmes des spectacles de « Playback Theater ».

Il existe également une autre pratique théâtrale contemporaine proche du psychodrame qui est celle du « Théâtre Forum », créée par le metteur en scène brésilien Augusto Boal dans les années 1970 lors de son séjour artistique en France. Lors d'une représentation d'un « Théâtre Forum », les acteurs choisissent un thème qui touche le public, jouent une scène à ce propos pour la première fois, qui est ensuite rejouée avec un remplacement de certains acteurs par les spectateurs. Ces spectateurs prenant la place des acteurs

démontrent une attitude différente de celle exposée dans la première version proposée. La situation est jouée jusqu'à une élaboration d'un consensus valable pour toutes les opinions exposées et présentes dans la salle.

C'est exactement par le néologisme d'un « sous-psychodrame » que Jean-Luc Lagarce a défini le 1er août 1985, dans un des cahiers qui deviendront ensuite le *Journal*, sa future pièce *Histoire d'amour (Derniers chapitres)*, écrite en 1990 :

Ce que je devrais faire encore, c'est le troisième volet de *Histoire d'amour, De Saxe*. Même si ça va droit au « sous-psychodrame » – c'est cela qui me retient le plus – ce serait bien. Les trois personnages, lâchés les uns par les autres. Cela s'appellerait *Derniers chapitres*.⁴

La pièce, qui possède une dédicace concrète « À Mireille et François », ainsi que l'histoire qu'elle met en scène nous renvoient à la vie du dramaturge et à un épisode précis impliquant les gens qui occupaient une place unique dans sa vie. Il serait, pourtant, trop simple et elliptique de n'étudier ce texte que sous le prisme de la biographie de Lagarce. En outre, prenant en compte le degré très fort d'ironie et de sarcasme surtout par rapport à lui-même, il est toujours indispensable de distinguer clairement la fiction dramatique et littéraire de Lagarce des faits de sa biographie.

Histoire d'amour (Derniers chapitres) présente une rencontre entre *La Femme*, *Le Premier Homme* et *Le Deuxième Homme* qui ont auparavant vécu ensemble. *La Femme* et *Le Deuxième Homme* quittent leur « conjoint » et l'oublient, comme l'avoue le personnage en ouvrant le récit dramatique dans le *Prologue* de la pièce. *Histoire d'amour (Derniers chapitres)* est une mise en abyme de l'écriture littéraire, car c'est une pièce qui met en scène une lecture de la pièce par son auteur et les deux actants de l'histoire qu'il a décrite :

Ce que raconte la pièce qu'a écrit le premier homme, c'est le souvenir, quelques bribes de ce que fut leur vie, ensemble, lorsqu'ils étaient plus jeunes. Ce que raconte la pièce qu'ils découvrent, c'est la version du premier homme de l'amour qu'ils connurent et de sa destruction. La fiction qu'il en a fait. Le deuxième homme et la femme apportent leurs commentaires ou leurs propres souvenirs.

⁴ J.-L. Lagarce, *Journal 1977-1990* (Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2007), 152.

Histoire d'amour, c'est la répétition de la construction de l'histoire.⁵

Cette pièce est à la fois une réécriture du texte antérieur *Histoire d'amour (repérages)* – pratique courante dans le cadre de l'œuvre complète de Lagarce (il faudrait se souvenir, à ce propos, du travail sur *Juste la fin du monde* et *Le Pays lointain*). Les *repérages* sont, d'une certaine manière, une esquisse de *Derniers chapitres* et une suite d'un autre texte antérieur, *De Saxe, roman*. Ce texte met en scène les errances des mêmes personnages, trois en tout, qui ne cessent de se raconter de multiples petites histoires et de se remémorer des souvenirs. Comme l'extrait du *Journal* était écrit en 1985, Lagarce ne mentionne pas encore un texte dramatique qui suit le même paradigme fictionnel et philosophique. *Derniers remords avant l'oubli*, écrit en 1987, se construit autour des retrouvailles de trois personnages qui ont vécu une histoire d'amour ensemble. *Hélène* et *Paul* comme *La Femme* et *Le Deuxième Homme* quittent *Pierre*. Sa figure est très proche de celle du *Premier Homme* avec qui ils ont presque les mêmes occupations professionnelles dans leur maison commune afin de continuer leur vie à deux. Les retrouvailles liées à la question de vente de cette maison se changent en reconstitution de leur passé ainsi qu'en reproches réciproques non exprimés auparavant. Nous pouvons, par conséquent, mettre en valeur un autre cycle qui n'a pas été défini jusqu'à présent à part celui d'un « fils prodigue » au sein de l'univers dramatique de Jean-Luc Lagarce : le cycle de l'« histoire d'amour ». On l'exploite plus précisément dans la deuxième sous-partie du chapitre I de cette recherche.

Pourquoi Lagarce a-t-il donc désigné sa pièce précisément comme un « sous-psychodrame » ? Les ressemblances entre les pratiques psychodramatiques et les œuvres dramatiques de Lagarce sont évidentes. Comme dans le cadre de la pratique psychodramatique, les personnages de *l'Histoire d'amour (Derniers chapitres)* prennent des rôles et s'y identifient d'un point de vue charnel autant que linguistique. Cette auto-identification se déroule à l'aide de la parole. Les personnages de la fiction dramatique s'accommodent progressivement aux styles expressifs qui leur sont proposés :

⁵ J.-L. Lagarce, *Mes projets de mises en scène* (Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2014), 60.

LE PREMIER HOMME. – Une nuit.

Une nuit, lui, le Premier Homme.

(C'est l'histoire de deux hommes et une femme.) Lui, le Premier Homme.

LA FEMME. – Toi.

LE PREMIER HOMME. – Exact. Moi.

Le Premier Homme, lui, moi – ne commence pas à m'embrouiller – le

Premier Homme quitte sa maison, il quitte le lit où il dormait,

il les laisse loin derrière lui.

L'abandonne. (L'idée.) [...]⁶

Nous voyons clairement cette hésitation de ceux qui prononcent les répliques. Au niveau grammatical, les locuteurs sont renvoyés de la première à la troisième personne du singulier ayant encore du mal au début de l'action dramatique à s'approprier la parole qui leur est donnée. S'approprier la parole proposée, la développer et aider à sa progression signifie pour les membres de la fiction dramatique de Jean-Luc Lagarce une légitimation devant ses interlocuteurs. La situation dans laquelle se retrouvent les personnages de Lagarce est très proche de celle qui est, entre autres, traitée par les psychodramatistes. Le dialogue ne s'initialise pas, les individus sont bloqués dans leurs reproches et ne se focalisent que sur leurs propres points de vue. Pour pouvoir commencer à se parler, il leur faut se distancier un peu par rapport à la situation et à leurs interlocuteurs. Les personnages de Lagarce se servent de la théâtralisation, de la mise en voix d'un texte dramatique d'un d'entre eux afin de lancer la parole qui attendait ce moment d'expression.

Les personnages dramatiques de Jean-Luc Lagarce sont, en réalité, des instances langagières. Par conséquent, ces particules charnelles ranimées par l'acte de parole sont uniquement des représentants d'une psychologie ainsi que des façons de communiquer des différentes couches sociales. Cela les apparente avec le « personnage conceptuel »⁷ de Gilles Deleuze qui est « irréductible à des types psycho-sociaux »⁸ qui permettent de mettre en relief aux niveaux empirique, social et historique, des mouvements de

⁶ J.-L. Lagarce, *Histoire d'amour (Derniers chapitres)*, Théâtre complet (III), 289.

⁷ G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* (Paris : Minuit, 1990).

⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 65-66.

déterritorialisation et de reterritorialisation de la pensée humaine. Le type psycho-social permet de rendre compte de phénomènes psychosociologiques ou sociologiques repérables empiriquement dans telle société à telle époque, tandis que le *personnage conceptuel* relève des conditions transcendantales de la pensée, telles qu'elles sont établies par tel plan d'immanence. Par conséquent, il existe une distinction entre le *personnage conceptuel* et un type psycho-social en fonction de la théorie des actes de langage – le *speech act*. Le type psycho-social est à l'individu repérable empiriquement dans le champ social ce que le *personnage conceptuel* est à l'idiosyncrasie du philosophe selon Deleuze. Cela veut dire que la troisième personne – *il*, impersonnel, en tant que sujet de l'énonciation – détermine la première personne – *je* – qui parle ou qui pense en devenant, par conséquent, le sujet de l'énoncé. D'après la conception de Deleuze, tout comme le type psycho-social fait l'acte en le disant, le *personnage conceptuel* fait le mouvement en le pensant. Il est donc évident que le rapport entre l'idiosyncrasie du philosophe et le *personnage conceptuel* consiste à savoir entre le *Je* – sujet de l'énoncé – et le *Il* – sujet de l'énonciation – où se retrouve la troisième personne qui détermine la première personne alors même qu'elle prétend parler en son nom directement :

Le personnage conceptuel n'est pas le représentant du philosophe, c'est même l'inverse : le philosophe est seulement l'enveloppe de son principal personnage conceptuel et de tous les autres, qui sont les intercesseurs, les véritables sujets de sa philosophie. [...] Le personnage conceptuel n'a rien à voir avec une personnification abstraite, un symbole ou une allégorie, car il vit, il insiste.⁹

Conformément à cette conception d'un personnage créée par Deleuze, les personnages dramatiques et littéraires de Lagarce sont représentatifs de la vie humaine, empiriques et conceptuels à la fois. Ils dépendent de la parole et sont privés d'une psychologisation quelconque. Ils interprètent sa poétique unique et matérialisent sur scène la parole, la poétique de l'époque contemporaine. Ils sont des sujets, objets et actants principaux de la dramaturgie

⁹ G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p. 62-63.

en question. Car cette théorie vient de son écriture et réside en sa poétique dramatique et littéraire.

Il est également très significatif que la disposition mise au cœur de la pièce *Derniers remords avant l'oubli* est proche de la disposition de la théâtralisation psychodramatique. En effet les trois personnages qui forment le cercle conflictuel de cette fiction dramatique essaient de rejouer leur passé commun, de le revivre ainsi que de ranimer leur dialogue rompu avec les plus proches – les membres de leurs familles : « Être l'objet de son propre ressentiment. »¹⁰

Dans cette pièce précisément, comme dans la plupart des pièces de Lagarce, y compris celles qui forment le cycle du « fils prodigue », les personnages tentent de sentir une « catharsis » de leurs relations et de leurs vies dans le passé en se retrouvant et en se souvenant sans cesse. Contrairement au psychodrame, cette doublure d'expérience aboutit toujours chez Lagarce à une « catharsis » tragique d'une communication qui devient encore plus rompue qu'auparavant. Malgré toutes les reprises du dialogue, malgré la remémoration des souvenirs dans les moindres détails très souvent inventés et idéalisés, les relations qui existaient auparavant ne sont plus actuelles.

Au lieu de trouver un consensus, les personnages finissent par se quitter d'une manière encore plus désespérée qu'avant. Ce sont donc les souvenirs personnels et partagés grâce à l'acte de parole qui travaillent cette mise à disposition de l'histoire. Le plan de la mémoire, très subjectif et très souple détourne l'histoire dans tous les sens. La parole bouscule parmi les hésitations des personnages. Elle propose plusieurs versions de la même histoire : on ne peut jamais trouver la vérité ultime au sein de la fiction dramatique de Lagarce car chaque nouvelle parole lancée nous éloigne encore plus de ce qui est objectif ou vrai. Dans *l'Histoire d'amour (Derniers chapitres)* on est dès le début dans la subjectivité extrême car l'auteur du texte n'expose que son point de vue sur la situation. En dépit de l'apport expressif des deux locuteurs, les personnages sont d'une certaine manière enfermés dans les rôles proposés et écrits par le *Premier Homme* qui reste sur sa position exprimée dès le début dans le prologue de la pièce. La

¹⁰ J.-L. Lagarce, *Mes projets de mises en scène*, 61.

même situation est mise en relief dans *Derniers remords avant l'oubli* ainsi que dans *Juste la fin du monde*, *Le Pays lointain* et *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. Les locuteurs sont sourds par rapport à la parole qui exprime une opinion alternative. Les personnages sont figés dans leurs visions et dans leurs souvenirs qui sont pour tous l'ultime instance. Cela veut dire qu'au sein de l'univers dramatique de Lagarce la pratique psychodramatique de réinitialisation et visualisation d'une situation conflictuelle est inversée. Elle résulte soit d'une aggravation de cette situation, soit de sa cristallisation dans son état conflictuel initial.

Il est pourtant notoire que, si dans le cadre d'un psychodrame les patients sont censés changer leurs rôles habituels et se transformer en d'autres personnes ou psychotypes, les rôles que propose le *Premier Homme* lors de la mise en voix de sa version écrite des événements sont identiques à leurs personnalités dans la vie quotidienne réelle. Dans le cadre d'une séance psychodramatique, il existe un écart permanent entre le réel et sa représentation, surtout de la part de l'acteur thérapeute qui est au service du personnage que le patient lui propose. Les membres de la fiction dramatique de Lagarce se plongent, quant à eux, entièrement dans l'espace de l'invention représentative, tout en mélangeant la réalité objective avec la fiction. Il est aussi très significatif que Lagarce travaille également à l'identification des spectateurs avec son action dramatique et scénique comme le « Playback Theater ». Dans le cadre de sa création, cette identification est purement langagière et sonore et est assurée grâce à son travail de transcription et imitation d'un discours quotidien ordinaire ainsi que d'une poésie de l'époque contemporaine.

Il faudrait maintenant exposer la raison pour laquelle Lagarce a désigné son texte dramatique comme étant une sorte de « sous-psychodrame ». Contrairement au psychodrame ou aux pratiques théâtrales inspirées de cette méthode psychanalytique, les fictions dramatiques de Lagarce n'appartiennent pas au champ de l'improvisation. Elles sont des textes scrupuleusement travaillés qui mettent en scène une invention dramatique, littéraire et artistique. Le dramaturge a travaillé son langage qui semble être très simple afin de mettre en place un réalisme langagier total et impeccable. Ses pièces ressemblent aux documentaires dont le sujet et l'objet principal sont le langage

humain de tous les jours. Comme nous l'avons déjà mentionné, les œuvres dramatiques de Lagarce sont absolument privées de la psychologisation quelconque, ce qui exclut le côté psychiatrique de sa production écrite ainsi que de sa fiction théâtrale. L'analyse et la réflexion philosophique et sociale que ces œuvres mettent en scène sont centrées autour du langage et de son pouvoir dans la vie humaine. De là provient la troisième singularité cruciale. La pratique dramatique et littéraire de Lagarce est fondée sur la parole. Dans son théâtre il n'y a que le langage qui existe véritablement, il n'y a pas d'action, mais seulement l'acte de parole. Cela veut dire que, contrairement au psychodrame et au « Playback Theater », sa création dramatique ne travaille pas la visualisation du conflit ou la malédiction communicative propre à notre époque, mais sa transcription et sa sonorisation.

On peut également supposer que ce préfixe « sous » est pris par Lagarce dans sa définition d'« inférieur » : sa pièce est inférieure en grandeur et en qualité. Cette auto-ironie de l'auteur par rapport à sa création littéraire n'est en réalité qu'une surface car le préfixe signifie dans ce cas-là une infériorité de la pièce par rapport à la pratique psychanalytique. Le drame mis en scène par Lagarce est celui du langage et pas des destins humains concrets comme c'est le cas d'un psychodrame ou de nombreux autres courants dramatiques et littéraires. On peut également justifier le préfixe « sous » qui forme ce néologisme par le fait que les pièces de Lagarce présentent beaucoup plus le paradigme conversationnel que le paradigme psychanalytique. Son théâtre est, sans doute, un mélange harmonieux des plans sociaux et individuels. Il est un ressort du théâtre psychologique, mais reste avant tout le théâtre du langage. Par conséquent, le préfixe en question désigne que la création littéraire de Lagarce est un psychodrame littéraire qui met en scène une littérisation d'une pratique psychanalytique de Moreno et ses différents et multiples adeptes. La nuance d'infériorité pourrait désigner ainsi le fait que ce théâtre joue, contrairement au psychodrame, une invention poétique et pas les vraies tragédies des destins humains. Il faut également dire que le *sous-psychodrame* fonctionne, d'une manière dramatique et poétique constructive, comme le *sous-discours* de Nathalie Sarraute ce qui veut dire que Lagarce met en scène un psychodrame

sur le psychodrame. Ce « sous-discours »¹¹ en question se compose de deux notions : celle du « tropisme »¹² et celle d'une « sous-conversation »¹³. Le *tropisme* inventé par Sarraute est un indicible malaise, un flou de sensations et de perceptions confuses ressenties par les acteurs d'un échange langagier lorsqu'ils profèrent certains types d'énoncés. La *sous-conversation* est, par conséquent, un ensemble de ces phénomènes sensibles et fluctuants générés par les dialogues. Ce qui crée le *tropisme*, le malaise de la *sous-conversation*, c'est souvent soit l'énoncé lui-même, soit son intonation. Au sein de la dramaturgie de Sarraute le *tropisme* devient la matière même du drame, ce qui fait de son théâtre un « logo-drame »¹⁴. Car la *sous-conversation* se construit comme si le locuteur n'était pas assez présent à son énonciation. Ce *logo-drame* est également au centre de la création dramatique de Lagarce qui suit d'un point de vue philosophique constructif la logique dramatique d'Anton Tchekhov : « Les gens ne font que dîner et cependant leur bonheur naît et leurs destins se détruisent »¹⁵.

Au cœur de sa dramaturgie, Lagarce place un discours très simple et très banal de tous les jours derrière lequel se cache un drame social de l'incompréhension et de la surdité, ainsi qu'un drame du langage en train de se chercher, se construire et se déconstruire. Lagarce a donc construit son *sous-psychodrame* sur des principes proches de ceux qu'a introduits Sarraute par sa *sous-conversation*. Ses personnages ne font que prononcer la parole qui leur est attribuée, ce qui est encore renforcé par la double théâtralisation, cette mise en abyme incitée par la lecture d'une pièce au sein de *l'Histoire d'amour (Derniers chapitres)*. Il existe une différence cruciale entre la *sous-conversation* et le *sous-psychodrame* : si le modèle poétique et de la communication propre à Sarraute se construit autour de l'inconscient, toute parole prononcée par les membres de la fiction dramatique de Lagarce est préconsciente. Car les personnages de Lagarce sont, comme nous l'avons constaté auparavant, des marionnettes qui ne font qu'incarner

¹¹ N. Sarraute, *Tropismes* (Paris : Éditions de Minuit, 1957).

¹² Sarraute, *Tropismes*.

¹³ Sarraute, *Tropismes*.

¹⁴ A. Rykner, *Théâtre du Nouveau Roman (Sarraute, Pinget, Duras)* (Paris : J. Corti, 1988), 12.

¹⁵ *Teatr i iskusstvo*, numéro 28 (1904), 521.

d'une manière charnelle la parole choisie scrupuleusement par l'auteur et la sonorisent. Toute recherche de la parole juste donne lieu à des formes impropres à l'usage français et fait sortir le langage du sillon tout tracé. Le langage qui est au centre de la création dramatique et littéraire en question se libère, se teste et permet à l'auteur de montrer sa folie ainsi que la folie du discours humain. Cette folie de rectification, d'autocorrection faite par l'auteur ainsi que par le langage lui-même renvoie le lecteur/spectateur au fait que la société impose des règles d'expression verbale, de réception communicative et de comportement. Les personnages de Lagarce tout en reflétant et incarnant la poétique de l'époque contemporaine sont assujettis à ces règles mentionnées. L'auteur souligne, grâce à ses personnages, la relativité et la fausseté des règles en question. Ce ne sont pas les personnages eux-mêmes mais bien la société qui parle sur scène car elle est présente dans les œuvres dramatiques de Lagarce au titre d'une citation.

Le *sous-psychodrame* devient, conformément à la pratique psychodramatique, une expérience du délire qui est, contrairement à cette même pratique psychanalytique, celle du langage en tant que condition primordiale et innée de toute existence humaine. La structure *sous-psychodramatique*, comme celle de la *sous-conversation* de Sarraute, met en question la propriété de la structure dialogique de l'énonciation par le fait que le « je » est toujours en position de transcendance par rapport au « tu » selon Emile Benveniste. Cela veut dire que toute énonciation au sein d'une structure dialogale entraîne l'assomption d'une axiologie interpersonnelle où le « tu » n'existe qu'au service du « je ». Le *sous-psychodrame*, tout en étant un concept poétique et dramatique de Lagarce, révèle les malaises dialogaux dans la société contemporaine. Il les cite tout en mettant en relief les mécanismes complexes de la perception intersubjective – à la fois la perception identitaire réflexive, qui va de soi à soi, et la perception transitive, qui va de soi à l'autre ou de l'autre à soi – dans le cadre d'un acte de parole. Au sein d'un *sous-psychodrame*, ce drame du langage se pose donc au centre en installant autour de lui un champ de présence d'où, entre autres, proviennent la surdité et l'incapacité ou la non volonté d'entendre et de comprendre son interlocuteur, exposée par Lagarce dans son théâtre. Le *sous-psychodrame* se présente, par conséquent,

comme un champ de bataille dialogique et perceptive où la parole lancée est en quête de réponse. Le *sous-psychodrame* inventé et élaboré par Lagarce devient dans cette perspective le lieu où s'accomplit l'articulation entre le sujet empirique et le sujet de l'écriture. La pratique psychodramatique devient sous la plume du dramaturge le croisement conflictuel et irréductible de la vie humaine et de l'œuvre littéraire. Car la société contemporaine avec tous ses membres ne peut pas être absente de ce théâtre, elle y existe au titre de la citation. Tout en montant en avant-scène la parole libre, vivante, Lagarce démontre l'étrangeté de la société contemporaine par sa poétique de retour, d'inconsistance, des non-dits et de logorrhée. C'est l'étrangeté de son écriture qui rend compte de la poétique particulière de son époque ainsi que de son inconsistance communicative. Lagarce psychologise donc, d'une certaine manière, la temporalité poétique qu'il met en œuvre. Il psychologise le langage que parlent ses contemporains sans jamais psychologiser ses personnages dramatiques car il existe une distinction forte entre la psychologie et la littérature, même si le théâtre psychologique et le théâtre mental pourraient être des ressorts du *sous-psychodrame* en question.

Il est également indispensable de repérer pourquoi le *sous-psychodrame* peut être un modèle de fonctionnement au sein de théâtre du langage de Jean-Luc Lagarce. Ce théâtre, tout en s'appuyant principalement sur la parole comme son seul moteur démontre la théâtralité, la facticité des relations humaines, ainsi que de la vie ordinaire de tous les jours. Les relations humaines, pour leur part, sont du ressort du drame dans le sens où le *drama* signifie « théâtre ». Pour étudier ces relations il est nécessaire de mettre les relations typiques pour la société contemporaine sur scène, c'est-à-dire de les inscrire dans le paradigme théâtral. Dans ces relations il y a toujours un lieu pour le psychème qui fonctionne comme un drame. Le théâtre du langage devient, par conséquent et conformément à la pratique psychodramatique, une expérience existentielle et langagière à la fois. Par une telle désignation de son *Histoire d'amour (Derniers chapitres)*, Lagarce postule donc par son œuvre dramatique que nous vivons tous une pièce de théâtre en train de se jouer :

S'excuser trop tard et aggraver son cas à toujours vouloir revenir ainsi sur les histoires anciennes.

Dire : « Il faut qu'on parle » et parler.

Dire : « N'en parlons plus » et continuer à y penser longtemps, dans le silence et la fausse tranquillité souriante revenue.¹⁶

Nous pouvons, par conséquent, postuler que le « sous-psychodrame » est un concept dramatique et littéraire inventé et élaboré par Jean-Luc Lagarce dans le cadre de sa création. D'un point de vue constructif, le « sous-psychodrame » est une fiction dramatique qui met en scène une tentative communicative et langagière de revivre le passé en se souvenant et en lançant l'acte de parole. Cette tentative est pourtant dès le début de la fiction destinée à un échec, ce qui montre, entre autres, une des caractéristiques principales de la société contemporaine qui est celle de l'inconsistance communicative. Le « sous-psychodrame » fait également apparaître au premier plan de l'action dramatique la poétique de l'époque qui est celle d'une malédiction.

Le « sous-psychodrame » est donc une nouvelle tragédie de la communication « en faillite » dans tout son triomphe. Le « sous-psychodrame » de Jean-Luc Lagarce se focalise, contrairement au psychodrame, au « Playback Theater » ou au « Théâtre Forum », sur la parole elle-même. La parole revient sans cesse, la parole cherche son sujet et son objet, la parole est hors des plans du présent, du passé ou du futur. Ce « sous- psychodrame » mis en scène par Lagarce explore et regarde de très près la parole en train de se chercher, de choisir sa meilleure signification, sa plus belle sonorité, sa forme la plus correcte ainsi que son rapport le plus adéquat avec la multitude d'autres paroles prononcées et écrites. Le « sous-psychodrame » atteste en tant que concept poétique et constructif de la création dramatique de Jean-Luc Lagarce le statut singulier du langage au sein de ses œuvres. Il valorise encore plus l'objet de toutes ses recherches artistiques qui est la parole ordinaire dans toutes ses formes et ses états.

¹⁶ J.- L. Lagarce, *Mes projets de mises en scène*, 61.

BIBLIOGRAPHIE

- Freud, Sigmund. *L'Inconscient*. Paris : Payot & Rivages, 2013.
- Holmes, Dr. Paul. *Psychodrama since Moreno: Innovations in Theory and Practice*. London: Routledge, 2005.
- Lagarce, Jean-Luc. *Journal 1977-1990*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2007.
- Lagarce, Jean-Luc. *Mes projets de mises en scène*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2014.
- Lagarce, Jean-Luc. *Théâtre complet (III)*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 1999.
- Maeterlinck, Maurice. *Le Trésor des Humbles*. Paris : Société du Mercure de France, 1908.
- Maingueneau, Dominique. *Discours et analyse du discours*. Paris : Armand Colin, 2017.
- Marineau, René. *Jacob Levy Moreno 1889-1974*, Coédition en ligne, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013.
- Moreno, Jacob Levy. *Psychothérapie de groupe et psychodrame*. Paris : Retz-C.E.P.L., 1975.
- Moreno, Jacob Levy. *Théâtre de la spontanéité*. Paris : Desclée de Brouwer, 1986.
- Pavis, Patrice. *Le Théâtre contemporain*. Paris : Armand Colin, 2011.
- Pio-Abreu, Jose Luis, and Christina Villares-Oliveira. « How Does Psychodrama Work? » In *Psychodrama: Advances in Theory and Practice*, edited by B. Clark, J. Burmeister and M. Maciel. Abingdon : Taylor and Frances, 2007.
- Sarraute, Nathalie. *Tropismes*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1957.
- Rykner, Arnaud. *Théâtres du Nouveau Roman (Sarraute, Pinget, Duras)*. Paris : J. Corti, 1988.

Alina Kornienko obtained a PhD in the research team Littérature, Histoires, Esthétique, University of Paris-VIII-Vincennes-Saint-Denis, with a specialization in contemporary French drama and language studies in contemporary theatre. Her research axis is the dramatic and literary poetics of Jean-Luc Lagarce. Translator of Jean-Luc Lagarce's works into Russian, she is also a literary consultant for contemporary French theatre productions in Russia.