Richard Grolleau et Jean-Pierre Klein.

Exemple de travail d’accompagnement en dramathérapie avec des personnes exilées en demande d’asile logées au sein d’un Centre d’accueil de demandeurs d’asile (CADA).

1. **Cadre de travail**

* **Accueil des participants**

Lorsque les personnes arrivent, la salle est installée, deux rangées de chaises sont disposées face à face, elles délimitent un espace de jeu en bi-frontal.

Les participants s’installent sur les chaises, je propose un temps pour faire connaissance et chacun se présente de la façon qu’il le souhaite. Pour ma part, je demande simplement le prénom et quelles langues parle la personne. Je parle en français en anglais. C’est une façon pour moi de repérer les différentes langues parlées ainsi que les possibles entraides entre personnes au niveau de la compréhension. En effet, j’utilise le français et l’anglais, mais certaines personnes ne parlent aucune de ces langues. Je leur demande également s’ils jouent d’un instrument, s’ils chantent ou dansent ou s’ils pratiquent un autre art. C’est une façon pour moi d’imaginer des chemins d’accès différents pour chacun à la dramathérapie.

* **Descriptif du dispositif scénique**

J’explique que l’espace est délimité par deux rangées de chaises de chaque côté et par du scotch aux deux extrémités. L’entrée dans l’espace symbolique se fait par les deux extrémités (les personnes ne peuvent pas venir sur scène en venant directement de leur chaise, ils doivent sortir de l’espace pour y entrer.)

J’ai imaginé cette disposition bi-frontale pour les ateliers, car pour l’avoir expérimentée au théâtre, je sais que pour l’acteur la sensation du regard du public est parfois difficile. Ainsi dans ce dispositif, l’acteur ne se trouve plus face au public, mais entre les spectateurs qui ont également une fonction de soutien de l’espace scénique. De plus, le regard n’est plus frontal et l’acteur a la possibilité de sentir ce regard dédoublé sans être obligé de l’affronter directement.

Ainsi, lors des ateliers, l’acteur n’entre pas face aux spectateurs, mais entre eux, c’est un peu comme un chemin qui s’ouvre. Les participants-spectateurs ont cette fonction de soutien de l’espace symbolique, ils participent à la magie. Et quand j’interviens pour guider le travail, mon attention se porte à la fois aux acteurs sur scène avec qui je travaille et aux participant-spectateurs, puisqu’ils sont partie-prenante de l’espace scénique, et de ce fait chacun est constamment inclus dans le processus de travail en cours.

J’indique que tout ce qui se passe dans l’espace scénique est de l’ordre du jeu et que chacun est libre de sortir de l’espace quand il le souhaite.

* **La présence de la musique ou non.**

Dans beaucoup de cas, j’utilise des instruments rythmiques (percussions) par exemple un djembé. Ils sont à disposition dans la salle et ils pourront être utiliser ou non à un moment du processus de travail, comme je l’indiquerai plus loin.

1. **Exemple d’un protocole de travail**

* **Les rencontres et le langage non verbal**

Un premier exercice que je propose est ce que j’appelle « Les rencontres non-verbales » : Par deux chacun entre par une extrémité opposée. L’idée est que chacun prenne le temps de regarder l’autre sans le regarder dans les yeux et d’aller à la rencontre l’un de l’autre sans utiliser de parole (quelles soit parlées ou signée), de plus, le touché est possible mais pas avec la paume de la main. C’est une façon d’indiquer une direction de travail en partant du corps mis en jeu en lien avec le ressenti physique et émotionnel de l’instant. Qu’est-ce que signifie regarder l’autre et être regarder ? Jusqu’à quel point je m’autorise à m’approcher de l’autre pour entrer en contact ? Jusqu’à quel point est-ce possible suivant les cultures ? est-ce que cela est agréable ou non ? Pour cet exercice, j’y vais progressivement, tout d’abord, juste le regard réciproque d’une personne à l’autre, la mise en mouvement des corps l’un par rapport à l’autre, puis le lien avec le ressenti du moment. De quelle façon, peut-on jouer ou non avec ce ressenti, sachant que chacun est libre de ressortir de l’espace scénique quand il le désire.

* **De l’utilisation du rythme comme soutien du jeu et l’espace scénique**

C’est à ce moment que la musique rythmique peut intervenir pour soutenir le jeu sur scène. Si lors d’une rencontre entre deux personnes sur scène, je sens que chacun commence à jouer avec son ressenti dans la relation au partenaire alors, je propose à quelqu’un ou à un petit groupe de personne de soutenir rythmiquement la situation dramatique qui est en train de naître. La musique est nourrie par ce qui se passe sur scène et les acteurs sont nourris par la musique. A ce moment du travail, chaque acteur-participant est à la fois à l‘écoute de son propre ressenti dans la relation à son partenaire de jeu et de la rythmique musical qui se crée en écho avec la situation. C’est ainsi non plus une relation dual mais tripartite.

* **Le parler dans sa langue**

Pour la suite du travail, sur le même principe des rencontres à deux, je propose une situation de jeu très simple et très concrète : par exemple chacun vient sur scène et revendique cet espace comme étant le sien (cette proposition me semble intéressante car elle peut évoquer de façon indirecte la situation des personnes exilées en demande d’asile). La consigne étant que chacun parle dans sa langue maternelle ou du moins dans une langue que l’autre ne comprend pas. La situation est suffisamment concrète pour qu’il n’y est pas besoin de parler la même langue pour se comprendre. Le but n’est pas d’utiliser la langue dans sa dimension du sens mais plutôt comme un matériau sonore et rythmique émanant du corps et relié aux émotions.

Durant ce travail un participant est libre de proposer une résonnance rythmique et musicale avec la percussion mis à disposition pour soutenir le jeu. Dans ces moment-là, je suis très attentif et j’interviens pour indiquer si nécessaire, à la personne qui joue de la musique, des modulations rythmiques et sonores en fonction du jeu scénique.

1. **Ma présence d’intervenant et de participant**

Pendant le processus de travail, je mène l’atelier et je participe également, je suis à la fois dedans et dehors. Pour différencier ma double posture, je mets un bonnet lorsque je suis partenaire de jeu et je l’enlève lorsque je reprends ma place de dramathérapeute qui mène l’atelier.

Ainsi j’accompagne les participants de deux façons :

* En étant extérieur au jeu, je suis sur le bord de l’espace symbolique, je propose le cadre de travail et je peux aussi donner des indications en cours de jeu si je sens que c’est possible.
* Comme partenaire de jeu, j’interviens si je sens qu’une personne éprouve des difficultés à être en lien avec son ressenti du moment, pour induire une certaine direction de travail ou pour simplement pour permettre aux participants de se sentir libre de jouer avec son corps et ses émotions.

Le fait de participer au processus de travail me semble important avec des personnes exilées. En effet, de par ma position et ma nationalité, je suis un représentant de la société dans laquelle ils arrivent. Le fait d’être dans ce double positionnement permet également de questionner les rôles sociaux que chacun joue et de tenter d’inventer au sein de l’atelier d’autres positionnements possibles. Qu’ils ne soient plus simplement des demandeurs en attente de réponse mais des acteurs, partenaires d’une construction symbolique en devenir.

1. **Différents types de matériaux de travail**

Dans mes accompagnements en dramathérapie, suivant le fait que les personnes maîtrisent ou non le français ou l’anglais, je travaille différemment :

* Je propose un récit qui devient notre matière à rêver et à jouer. En général, je présente un récit déjà retravaillé où les personnages sont présentés en possible figures dramatiques. Les figures dramatiques n’ont pas d’histoire antérieure au moment précis de l’action. Ce qui les constitue, c’est l’action présente et les projections de l’acteur sur elles.

Par exemple, lorsque nous travaillons sur le mythe du Minotaure, je peux choisir un moment précis, comme la rencontre entre Thésée et le Minotaure. L’idée n’est pas de restituer le mythe, mais de l’utiliser comme écran de projection.

Voici un exemple de récit que je peux proposer.

« Quelque part sur une île en Grèce, vit le Minotaure, être mi-homme, mi taureau, enfermé depuis toujours dans un labyrinthe. Personne ne l’a jamais vu, mais tout le monde le décris comme un monstre sanguinaire. Notre récit commence au moment où Thésée entre dans le labyrinthe pour affronter le Minotaure. »

Ce récit agit comme un miroir opposé et complémentaire : Thésée entre seul dans un labyrinthe à la recherche d’un monstre qui risque de l’anéantir ; et le Minotaure est enfermé seul dans un labyrinthe dont il ne peut sortir physiquement ou simplement parce qu’il est vu comme monstrueux.

Dans un travail d’accompagnement avec des personnes exilées, les deux figures dramatiques peuvent renvoyer à leur situation de façons très différentes.

Choisir Thésée c’est choisir celui qui décide d’affronter l’inconnu et qui se retrouve seul dans un labyrinthe au péril de sa vie.

Choisir le Minotaure c’est être seul, enfermé face à l’inconnu qui veut le tuer. Et lui quelles sont ces intentions vis à vis de Thésée ?

La façon dont chacun va se projeter dans la figure dramatique choisie et dans sa rencontre avec l’autre figure sera le point d’ancrage de mon travail d’accompagnement.

Tout au long du processus de création, je laisse ouvert le récit aux mises en résonnances possibles de chacun avec sa situation, ses références culturelles et personnelles qui deviennent alors de la matière pour nourrir notre récit.

* A partir d’images qui sont projetées au mur :

Je fais un choix d’images représentant une ou deux personnes dans une posture physique pouvant évoquer un certain état émotionnel.

C’est images peuvent être des photos ou des peintures.

Tout d’abord, je laisse défiler les images sur le mur, puis, je demande à chacun de choisir une image qui le touche ou l’interpelle. Ensuite, je propose à chacun de venir prendre la posture physique à l’identique de celle de l’image. Une fois dans cette posture, je leur demande d’être à l’écoute de leur ressenti et de voir de quel façon cette posture peut modifier ou non leur état émotionnel.

En partant de cet état émotionnel je leur propose de choisir un prénom à la figure dramatique qu’ils ont incarnés au travers de la posture, puis d’imaginer ce qui a pu arriver avant que cette figure ne prenne cette posture et ce qui a pu l’amener à prendre cette posture.

Ensuite je demande à chacun d’imaginer la suite et de proposer une situation dramatique, seul ou à deux, pouvant être joué. J’indique que chacun est libre de jouer dans la langue de son choix. Il est toujours intéressant pour les participants de voyager au travers de différentes langues et notamment la langue maternelle.

Il est à noter que j’utilise également les images projetées dans le cadre d’un travail à partir d’un récit, le choix de la posture se fait alors en fonction de la figure dramatique choisie et l’état émotionnel devient alors l’état émotionnel de la figure dramatique.

* Je sollicite auprès des participants des propositions :

Je leur demande s’ils souhaitent aborder des thèmes en particuliers, s’ils ont des situations de jeu à proposer ou s’ils connaissent des contes ou des chants.

Mady, un jeune exilé ne parlant pas français et très peu anglais, me propose une situation qu’il a vécu peu de temps avant : il était dans la rue, assis sur le sol, démuni et assoiffé. Il voit passer un homme en train de boire une bouteille d’eau. Il l’accoste, lui fait comprendre qu’il est assoiffé et lui demande un peu d’eau ; l’autre le repousse, fini de boire sa bouteille et lui jette. Puis ce même passant repasse quelques minutes plus tard et en sortant son téléphone de sa poche, il fait tomber son portefeuille. Mady se lève le ramasse et va lui rendre. L’homme surpris vérifie qu’il y a tout dedans et rappelle Mady pour lui donner un peu d’argent. Mady refuse et s’en va laissant l’homme seul avec son argent.

Le travail autour de cette séquence se déroule en plusieurs étapes : tout d’abord, je lui demande quel rôle il veut jouer. Dans un premier temps, il veut jouer son propre rôle, moi je joue « l’homme riche » (comme il dit) et un autre participant l’ami. Il indique à chacun ce qu’il doit faire (il y a trois protagoniste : lui, l’homme riche » et un ami qui était juste arrivé pour partager avec lui un peu de nourriture). Je propose que la scène soit muette, ce avec quoi il est d’accord. Nous jouons la scène, puis je luis propose de rejouer la scène avec la possibilité de changer de rôle : Il choisit de jouer « l’homme riche » et moi je jouerai « l’homme pauvre ». La mise en forme de cette séquence évolue au fil des séances et Mady continu de jouer « l’homme riche ». Puis un autre participant de l’atelier propose de jouer et d’improviser un chant en écho avec la scène qui est en train de se jouer. Mady est d’accord et lui indique quel type de musique il imagine pour cette scène. Un autre jour, Mady arrive avec un chant de son pays racontant une rupture amoureuse, la perte de l’être aimé. Il souhaite que l’homme riche le chante à la fin quand il se retrouve « triste et seul avec son argent ».

Durant tout ce travail autour de sa proposition, mon propos n’est pas de chercher avec lui à reproduire exactement la situation telle qu’elle s’est déroulée, mais plutôt de l’accompagner dans une mise en forme de la séquence qu’il me raconte. Il me semble que le choix du rôle, le jeu muet, l’intervention de la musique en résonnance et son chant sont autant d’éléments qui contribuent au processus de symbolisation de son ressenti.

Dans mon travail d’arthérapeute, je ne sollicite jamais un témoignage de l’histoire des patients car le détour par la fiction me semble essentiel. Cependant, lorsqu’un participant me propose un récit de sa vie, je le prends toujours comme une proposition de jeu et j’accompagne la mise en forme ce matériau.

Accepter la perte du lien à son pays, à sa culture, à sa langue, à ses proches ou à un autre soi-même nécessite du temps : accepter la perte pour pouvoir se projeter dans l’avenir.

1. **Une construction collective par mise en résonnance**

Lorsque les personnes migrantes arrivent dans un pays d’Europe, elles se retrouvent dans une situation de grand isolement : plus de repaires sociaux, plus de liens avec des proches, difficulté ou incapacité de communiquer du fait de la langue et plus de place dans la société. Il leur faut alors reconstruire leur réalité psychique et physique.

En dramathérapie, comme j’ai pu le suggérer, le groupe a une fonction contenante. C’est un peu comme la métaphore d’une société créant du lien plutôt que de l’isolement, une image en elle-même bienfaisante et thérapeutique. Pour des personnes qui n’ont pas de place dans la société, du fait de leur statut de « demandeur », c’est une façon de s’inscrire dans une collectivité et d’être acteur d’une élaboration commune.

C’est dans cette idée que je tente toujours d’inscrire les productions de chacun dans une construction d’ensemble, un récit commun contenant des récits individuels.