

Actes du colloque

Quelles transversalités pour la sociologie au 21^e siècle?

Tenu le vendredi 23 mars 2012, à l'Université de Montréal

Organisé par



**L'Association des cycles supérieurs en sociologie
de l'Université de Montréal**

En collaboration avec



L'Association canadienne des
sociologues et anthropologues
de langue française

Le département de sociologie
de l'Université de Montréal

Comité organisateur du Colloque de l'ACSSUM de 2011 : Hervé Boog, Simon de Carufel, Emilie Audy.

Édition et mise en page : Emilie Audy

Publié par :

L'Association des cycles supérieurs en sociologie de l'Université de Montréal (ACSSUM)

Pavillon Lionel-Groulx

3150, rue Jean-Brillant, local C-5121

Montréal, Québec

H3T 1N8

Télécopieur : 514-343-5277

acssum@umontreal.ca

Dépôt légal, Bibliothèque nationale du Québec

ISSN : 1918-6231

Toute reproduction en partie ou en totalité de ce document est laissée à la discrétion des auteurs.
Pour de plus amples renseignements, veuillez communiquer directement avec les auteurs ou avec
l'Association des cycles supérieurs de sociologie de l'Université de Montréal.

TABLE DES MATIÈRES

<i>Remerciements</i>	<i>iv</i>
<i>INTRODUCTION</i>	<i>vi</i>
L'ASSUJETTISSEMENT DU CORPS ET DU LANGAGE EN MILIEU DÉFAVORISÉ : LE THÉÂTRE COMME OUTILS DE LIBÉRATION	
Michel Sancho.....	7
EN DÉÇÀ DE LA RÉIFICATION; UNE RÉACTION À L'ABSTRACTION DE L'ÉCONOMIE POLITIQUE – LA TRANSVERSALITÉ À L'ORIGINE DE LA SOCIOLOGIE	
William Ross.....	25
MARCEL MAUSS À LA BIBLIOTHÈQUE : APPLICATION DU «FAIT SOCIAL TOTAL» À LA RECHERCHE EN SCIENCES DE L'INFORMATION	
Sara de Bogui.....	30
<i>Programme officiel du colloque</i>	<i>41</i>

L'ASSUJETTISSEMENT DU CORPS ET DU LANGAGE EN MILIEU DÉFAVORISÉ : LE THÉÂTRE COMME OUTILS DE LIBÉRATION

Michel Sancho

Étudiant à la maîtrise en sociologie

Université de Montréal

Résumé

Peut-on, à la lumière de l'histoire de l'art, envisager le théâtre, pourtant sous-utilisé dans l'intervention psychosociale, comme un outil potentiellement efficace? Comment le théâtre, de son origine probablement chamanique au théâtre-forum, en passant par Molière et le théâtre grec, fut-il considéré comme un outil de revitalisation, voire même de transformation sociale, efficace? Le théâtre a longtemps été intimement lié à la représentation des mythes de la société. Il est « par son rituel le mode d'expression naturel du mythe » (Corvin, 1991). Il explorait les drames fondateurs de la société. Les images symboliques, que la représentation théâtrale mettait en scène, pouvaient permettre à l'acteur social une meilleure compréhension de son univers intérieur comme extérieur. Dans un premier temps je présenterai le théâtre dans sa version chamanique et dans sa version grecque qui fut une mise en scène des mythes, de la cosmogonie sociale pour revitaliser une société aux prises avec des problèmes sociaux. Ainsi dans « de la poétique », Aristote fut le premier à utiliser le terme de Catharsis qui signifie « purification ». La catharsis est l'épuration des passions par le moyen de la représentation dramatique. Le mythe vient du grec Mythos signifiant parole. L'art théâtral, support originel du mythe « se donne pour objet d'offrir à la société une image d'elle-même » (Grimal, 1978). Dans un second temps je présenterai la figure de Molière qui eut, en son temps, une influence majeure sur sa société. Enfin, dans un troisième temps je présenterai un développement moderne, le théâtre-forum, inventé par Augusto Boal, un outil d'intervention sociale utilisé dans plusieurs pays, dont le Québec. Je conclurai par la proposition d'une formule d'intervention théâtrale dans une perspective contemporaine.

Ce texte portera sur la naissance de l'art, son lien avec l'invisible et l'intervention sociale. Je me propose de faire un rapide survol des hypothèses liées à la naissance de l'art comme intimement liée aux mythes, au développement social et de l'individu en explorant la naissance de l'art en lien avec le chamanisme et le théâtre grec. Puis je développerai quelques figures et disciplines marquantes de l'univers théâtral, comme Artaud, Jodorowsky, pour finir en faisant une ouverture avec l'intervention dans la modernité, la thérapie, ce qui fera l'objet d'un autre chapitre.

« L'art est un miroir de l'esprit », nous dit Emmanuel Anati en ouverture de son ouvrage sur les origines de l'art.¹ L'art existe depuis l'aube de l'humanité. Les dernières découvertes archéologiques nous apprennent que la croyance est antérieure à l'homme et que la religion précède l'invention des dieux. À quoi servait-il? Certains diront : à rien. Peut-être n'était-ce qu'une façon de passer le temps, peut-être était-ce, comme chez les Inuits, un jeu que tout le monde pratique et de ce fait crée une population où il n'y a pas vraiment d'artistes. De ce fait, le mot artiste n'existe tout simplement pas dans leur langue. La première des interprétations que firent plusieurs préhistoriens du 19^e siècle de l'art paléolithique : un art purement esthétique, l'art pour l'art. D'autres croient en la fonction adaptative de l'art, en sa fonction sociale, en son rôle essentiel dans l'histoire de l'humanité. L'art est intimement lié à l'histoire des spiritualités et religions. En effet si l'on observe attentivement la naissance du religieux et de l'art, on peut remarquer que les deux sont nés en même temps, du même geste. : représenter l'incompréhensible, l'inconnu, le terrifiant pour en avoir le contrôle, se rassurer en manipulant des images de la nature, se donner un pouvoir sur un monde hostile en emprisonnant l'âme des animaux et des éléments.

Plusieurs interprétations dans ce sens ont vu le jour au fil des siècles : la magie sympathique de Salomon Reinach et son dérivé, la magie de la chasse qui propose l'idée de croyances « relatives à l'efficacité de la magie »². La théorie dite de la « grotte cathédrale », de la mythologie, du symbolisme sexuel, du chamanisme, de la déesse mère, voir même la reproduction du ciel du paléolithique comme le soutient une astronome, etc. Toutes ces théories, si différentes soient-elles les unes des autres, nous permettent de remarquer la base spirituelle de l'art.(Anati, 2003)

L'art eut une importance capitale pour les peuples avant écriture. Il fut le moyen de communication le plus utilisé de l'histoire de l'humanité avant que nous n'utilisions l'écriture. Il permet donc de toucher à une « mémoire primordiale »³, de nous révéler des « parties de nous mêmes »⁴. Cet acte communicatif particulier nous ramène donc à notre « petite madeleine de Proust » intérieure en tant qu'humanité. Il vient toucher aux fondements les plus profonds de l'humanité par son travail sur l'imaginaire. L'Art et la religion semblent naître du même désir, de la même volonté : le besoin de savoir, de comprendre, de se rassurer. Représenter, c'est immortaliser. L'explosion artistique est née en même temps que la faculté croissante de l'homme de créer des concepts. Canaliser sa violence (Girard, 2011) ses pulsions (Freud, 2003) et les empêcher de détruire les clans, l'homme crée ainsi les rituels de revitalisation dans lesquels l'art joue un rôle central. Ne pourrait-on penser que les peintures rupestres servaient aux chamanes de la préhistoire de soutien visuel pour les aider à raconter leurs voyages mythiques dans le monde des esprits? Serait-ce alors les premiers décors de théâtre de l'histoire de l'humanité?

¹Anati Emmanuel, *Aux origines de l'art*, Paris: Fayard, Aux origines de l'humanité, 2003, 507 p.14.

²Anati, Emmanuel, *Aux origines de l'art*, Paris: Fayard, Aux origines de l'humanité, 2003, 507 p.p.46.

³ Ibid, p18

⁴ Ibid.

Comme nous allons le constater, le théâtre est lié à l'exploration et la création des mythes de l'humanité. En effet en racontant des histoires, en essayant d'expliquer les phénomènes incompréhensibles, l'homme inventa des dieux, des personnages, du mythe et du théâtre. Il permit ainsi de créer un espace sacré, comme le dit Mircea Eliade (Eliade, 1965), propre aux rituels et rites de régénération des sociétés.

Ainsi d'après Girard, l'homme créa des fêtes sacrées, dans lesquelles il remettait en scène le mythe originel de sa tribu et opérait des actes sacrificiels permettant ainsi à la violence mimétique d'être canalisé dans un rituel et l'empêchait ainsi de détruire la société. René Girard nous apprend en effet que les sociétés naissent d'une violence originelle, d'un drame dont parlent les mythes et que les rituels réactualisent. Sans ces rites, les sociétés ne pouvaient se régénérer. Le rituel permettait ainsi la réactualisation de *l'illud tempus*, le temps originel mythique, la réappropriation du modèle ancestral. La représentation du mythe a un rôle thérapeutique important dans toutes les sociétés traditionnelles. Beaucoup de rituels de guérison sont basés sur le récit des mythes de la société jusqu'à ce que la maladie soit vaincue. Nous verrons plus loin dans le chapitre sur le chamanisme l'importance qu'ils ont pour celui-ci. M. Eliade nous dit même que l'on « ne devient homme véritable qu'en se conformant à l'enseignement des mythes. »⁵

Mais qu'est-ce qu'un mythe? D'après le *Petit Robert*, un mythe est « un récit fabuleux, transmis par la tradition, qui met en scène des êtres incarnant sous une forme symbolique des forces de la nature, des aspects de la condition humaine » ce peut être aussi « l'expression d'une idée, l'exposition d'une doctrine » le mythe est composé d'archétypes qui sont d'après Jung des symboles primitifs, universels, appartenant à l'inconscient collectif. Pour Mircea Eliade, il révèle « la sacralité absolue »⁶, « l'irruption du sacré dans le monde, cause de toute existence réelle ».⁷

Le mythe vient du grec *Mythos* signifiant parole. L'art théâtral, support originel du mythe « se donne pour objet d'offrir à la société une image d'elle-même »⁸. Le théâtre a toujours été intimement lié à la représentation des mythes de la société. Il est « par son rituel le mode d'expression naturel du mythe »⁹. Les images symboliques que la représentation théâtrale porte permettent à l'homme une meilleure compréhension de son univers intérieur comme extérieur. Le théâtre fit partie dès le départ des rituels sacrificiels de régénération des peuples qui remettaient en scène leurs cosmogonies. La structure du mythe peut se résumer en « un schème général d'initiation, de transgression, d'inversion, de

⁵ Eliade, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris: Gallimard, Collection Idées ; 76, 1965, 186 p., p.89

⁶ *ibid*, 1965, p.86

⁷ *ibid* 1965, p.87

⁸ Grimal, Pierre, *Le théâtre antique*, 3e éd. mise à jour.° éd., Paris: Presses universitaires de France, Que sais-je? ; 1732, 1991, 124, [1] p.p.123.

⁹ Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris: Bordas, 1991, 940 p, p.588

métamorphose. »¹⁰ Il est un discours des origines. Il permet la compréhension des phénomènes par le pouvoir des archétypes communs de la psyché humaine.

*« Tous les mythes s'intéressent à l'origine. Et les mythes de l'origine sont effectivement des mythes qui se rapportent à la violence. »*¹¹

Le psychiatre C.G.Jung ainsi que Gilbert Durand ont tenté de décrire la psyché humaine en pointant les images symboliques qu'ils ont nommées archétypes et qui se retrouvent déjà dans toutes les mythologies. En représentant ses archétypes, la population pouvait s'en libérer et éviter des crises psychotiques violentes. Carl Gustav Jung, célèbre psychanalyste suisse, a observé dans plusieurs de ces œuvres que la symbolique alchimique correspondait aux « opérations centralisatrices de l'inconscient dans la fondation de la personnalité. »¹² Ainsi que des « opérations vitales qui sont depuis un temps immémorial à l'origine des symboles »¹³. L'étude de Jung, mais aussi de Gilbert Durand, permet d'en savoir plus sur nos mythes, nos symboles et nos archétypes.

Bien avant que des systèmes religieux existent, les sociétés traditionnelles s'étaient donné des cosmologies cohérentes. Le rôle du chamane était de structurer cet univers mythique dans de véritables représentations théâtrales où il jouait plusieurs rôles à la fois, changeait sa voix, frappait sur un tambour et amenait le spectateur dans un grand voyage à travers toute sa cosmologie jusqu'aux ancêtres fondateurs, et ce voyage théâtral avait une vertu thérapeutique efficace. Nous parlerons plus loin en détail du chamanisme.

L'homme traditionnel, donc, entouré de phénomènes qu'il ne pouvait pas comprendre et dépendant des fluctuations des saisons et des climats, se mit à inventer des Dieux pour se rassurer sur le sens de son existence chaotique et précaire. Camus y voit la révolte de l'homme contre l'absurde à l'aide de ces créations imagées. (Camus, 1985)
L'homme peupla donc d'esprits le monde qui l'entourait. Les orages, les maladies et même la mort furent ainsi moins incompréhensibles, moins absurdes : c'était les esprits ! Cependant il fallut bien à un moment donné que quelqu'un communique avec ces esprits, pour savoir ce qu'ils voulaient, pour éviter de les mettre en colère, c'est ainsi que le chamane fit son apparition dans l'humanité.

1. CHAMANISME

Le chamanisme est sans doute la forme la plus primitive des religions. Il est fondé sur la rencontre de deux mondes : le monde des humains et le monde des divinités et êtres invisibles en tous genres. Le chamane, maître des esprits, est l'agent de cette rencontre.

¹⁰ Ibid

¹¹ Barberi, Maria Stella, *La spirale mimétique : dix-huit leçons sur René Girard*, Paris: Desclée de Brouwer, 2001, 367 p.

¹² Jung, C. G., *Psychologie et alchimie*, Paris,: Buchet/Chastel, 1970, xvi, 705 p. p564.

¹³ Ibid.

Le chamane est à la fois acteur et médecin; il résout en lui-même les deux propositions de Diderot : l'acteur doit-il devenir ou pas son personnage? Le chamane ne devient pas seulement un personnage, mais une multitude. Il incarne sa collectivité, ses souffrances refoulées qu'il nomme « esprits maléfiques ». Le drame thérapeutique dans le chamanisme est une catharsis de l'individu à laquelle participe toute la collectivité. Par la transe, la pantomime, le tremblement, la musique, le conte, le chamane amène toute sa collectivité dans le premier spectacle total, interprétant véritablement son voyage dans le monde des esprits. La fonction chamanique implique, pour le chamane, de grandes qualités d'expression et une bonne connaissance de son environnement, de son contexte social, historique et psychologique.

Au début du 20^e siècle, les ethnologues et historiens des religions avaient tendance à penser qu'il y aurait eu autant de formes de chamanisme qu'il y a eu de chamanes. Certains allaient même jusqu'à soutenir que le terme chamanisme n'aurait jamais du existé, car signifiant une forme religieuse bien définie avec ses hiérarchies de Dieu, d'officiants, ainsi qu'une structure identique dans toutes les cultures. Ce n'est pas le cas du chamanisme, s'insurgeaient-ils.

« Il ne peut pas plus y avoir de croyances chamanistes que de culte chamaniste, donc de religion chamaniste, pour cette simple raison que le mot ne désigne pas un ensemble de croyances, se manifestant par un ensemble de coutumes, mais affirme seulement l'existence d'une certaine forme d'hommes jouant un rôle religieux et social » ¹⁴.

L'étymologie même du mot chamanisme fait l'objet de querelle sur son origine. Il a fallu attendre les années 50 et la parution de la première « bible » sur le chamanisme, premier ouvrage traitant les phénomènes chamaniques dans leur ensemble, pour tenter d'y trouver une base commune : *le chamanisme ou les techniques archaïques de l'extase*, de Mircea Eliade. Le consensus est que le seul invariant de tous ces chamanismes est la compréhension que le chamane a du monde, de la maladie, de l'individu et du rapport entre eux.

« Paradoxalement, l'étonnante diversité du chamanisme se double d'une profonde unité. Partout il est construit sur une base forte et clairement définie : sa représentation du monde. » ¹⁵

Michel Perrin clôt le débat en affirmant que :

« oui, le chamanisme est une sorte de religion à condition de considérer la religion comme une représentation du monde qui ne peut être séparée des actes découlant de la croyance qu'elle met en place. » ¹⁶

¹⁴ Genep, Arnold van, *Religions, moeurs et légendes : essais d'ethnographie et de linguistique*, Paris: Mécure de France, 1908, 5 v. p. p51.

¹⁵ Costa, Jean-Patrick, *Les chamans hier et aujourd'hui*, [Paris]: Flammarion, Dominos, 2001, 128 p p19.

¹⁶ Perrin, Michel, *Le chamanisme*, 2^e éd. corr.° éd., Paris: Presses universitaires de France, Que sais-je? ; 2968, 1998, 127 p., p21.

L'apprentissage chamanique est avant tout un cheminement personnel laissant libre cours à l'intuition de celui qui le pratique. Chaque chamane apporte avec lui sa propre méthode de travail, sa propre façon de concevoir sa pratique et la garde souvent bien jalousement. Les Indiens amazoniens Shipibo-Conibo disent à ce sujet qu'on apprend plus d'un arbre que d'un chamane. Jean-Patrick Costa va même jusqu'à dire :

« Chaque chamane est un être unique dont l'inspiration ne découle en aucune manière d'un ensemble d'enseignement préétabli »¹⁷

Bien sûr, par la suite, on peut reconnaître dans la pratique même du chamane un semblant de structure qui semble revenir dans toutes les sociétés chamaniques, même si cela prête encore à diverses opinions contradictoires, quatre grandes étapes, le démembrement, la montée au ciel, la descente aux enfers et le dialogue avec les dieux.

Un autre thème épineux, sujet à maintes discussions, est que d'après certains historiens, il n'y a pas de différence entre le monde réel et le monde autre dans le chamanisme. Il ne peut y avoir de monde-autre car le chamanisme est un art de l'immanence et non pas de la transcendance. Le monde réel et le monde des esprits sont intimement liés et interdépendant l'un de l'autre.

« Il ne conduit à aucune transcendance et par là même unit le sacré et le profane (...) l'important est de retenir qu'il n'existe chez les peuples chamaniques aucune séparation entre le monde apparent et le monde invisible. »¹⁸

Pour Mircea Eliade, au contraire, toute sa définition du chamanisme repose sur le fait qu'il est le seul, grâce à la transe, à accéder à ce monde-autre, pour le bien de la communauté, mais aussi pour son bien personnel. « L'expérience mystique lui est nécessaire en tant qu'elle est constitutive de sa propre personnalité »¹⁹.

Eliade voit le chamanisme comme « une technique archaïque de l'extase, à la fois mystique, magie et religion, dans le sens large du terme. »²⁰ Toute sa conception du chamanisme est basée sur l'expérience mystique et la faculté du chamane à rentrer en transe et voyager dans le monde-autre. Pour lui ce voyage et cette extase n'ont rien de symbolique, mais sont bien réels.

Pour d'autres observateurs, c'est le contraire, le voyage et la lutte du chamane sont avant tout symboliques, il est un travailleur de mythes et un artiste visuel remarquable, utilisant le mime, le chant et la ventriloquie de façon stupéfiante

¹⁷ Costa, Jean-Patrick, *Les chamans hier et aujourd'hui*, [Paris]: Flammarion, Dominos, 2001, 128 p.

p18

¹⁸ Costa, Jean-Patrick, *Les chamans hier et aujourd'hui*, [Paris]: Flammarion, Dominos, 2001, 128 p.p.20-21

¹⁹ Eliade, Mircea, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris: Payot, 1951, 447 p. 1983 p.236

²⁰ *ibid* p.15

« *L'état chamanique est une sorte de mime plus ou moins conscient, cherchant à reproduire au mieux le voyage dans le monde mythologique (...) la transe est un passage vers l'au-delà et le chamane simule cet acte.* »²¹.

Notre inconscient est le terreau de la croyance. Nietzsche l'avait déjà compris lorsqu'il interroge les fondements mêmes de la morale et du jugement.²²

On peut encore remarquer de nombreux témoignages qui indiquent que le chamane n'est pas un être de pouvoir, mais de faiblesse

« *(le chamane) doute de sa force et de ses propres capacités comme ce fut le cas de tous les voyants depuis Moïse* »²³.

Il est celui qui laisse émerger sa profonde détresse, ses différences, ses psychoses, qui se fait torturer par sa société, qui se confronte à ses démons intérieurs, nous dirions maintenant ses souffrances refoulées ancestrales, pour mieux s'en libérer et comprendre les mécanismes archétypaux de sa société dans le but de guérir sa communauté. Le chamanisme traditionnel n'est donc pas une quête de pouvoir personnel, bien au contraire, car le chamane se retrouve dans un état de vulnérabilité extrême lui permettant une grande réceptivité à l'inconscient collectif du groupe auquel il appartient. Bien sûr, le chamane devient un être de pouvoir à la fois craint et respecté par son peuple. Il est même très jaloux de son pouvoir qu'il ne souhaite pas partager, entraînant souvent des guerres violentes entre chamanes.

Il est d'ailleurs ironique de constater que le chamane, héros de nos sociétés occidentales en mal de magicien folklorique, fut pendant des siècles craint, mis à l'écart et même persécuté. On avait très peur de lui, on ne le consultait que lorsque l'on ne pouvait faire autrement et mieux valait pour lui que sa médecine soit efficace sinon il risquait la mort. De plus, lorsqu'ils recevaient « l'appel », certains jeunes hommes « condamnés à l'inspiration » (Bogoras, 1907) terrifiés par le poids cette exigence, au lieu d'y céder, préféraient se suicider.

C'est donc en allant au bout de ses ressources physiques et mentales, en mourant à lui-même et en changeant de peau que le chamane peut ensuite voir le monde d'un œil différent et exercer ses guérisons. La transe chamanique est surtout faite pour les autres, pour les impressionner et les rassurer dans leurs croyances, leurs mythes et dans leur confiance au chamane « Il parle des mythes fondateurs de la communauté pour rendre au malade la confiance qui favorisera le processus de guérison. »²⁴ D'ailleurs le principe même du chamanisme n'est-il pas avant tout pour le bien de sa communauté et avant d'être pour

²¹ Costa, Jean-Patrick, *Les chamans hier et aujourd'hui*, [Paris]: Flammarion, Dominos, 2001, 128 p., p.39.

²² Nietzsche, Friedrich Wilhelm et Patrick Wotling, *Le gai savoir*, Nouv. éd. rev. et augm.° éd., Paris: Flammarion, 2007, 44

²³ Bogoras, Waldemar, *The Chukchee*, Leiden, E. J. Brill, 1907.

²⁴ Costa, Jean-Patrick, *Les chamans hier et aujourd'hui*, [Paris]: Flammarion, Dominos, 2001, 128 p.p 69

son bien-être personnel? « L'expérience du chamane revient toujours à la société où elle est partagée pour le bien de tous »²⁵

Le chamanisme est donc un art de l'extrême faiblesse, de l'humilité, du dépouillement de tout pouvoir et désir personnel, structuré par des souffrances refoulées (esprits maléfiques). Le chamane travaille sur le réel plutôt que sur l'irréel, sur ses faiblesses plutôt que sur ses forces, sur du concret plutôt que sur de l'abstrait, sur ce monde-ci plutôt que sur un autre monde, sur ce qui est plutôt que sur un idéal.

Pour pratiquer un vrai chamanisme, il faut utiliser des archétypes modernes et occidentaux. Tout ce qui est lié au symbolisme volé aux peuples de la terre, et précipitant ainsi leur déclin, doit être abandonné, car rendu inefficace par la culture occidentale

« En ce début de 3e millénaire, le nombre d'hommes et de femmes entièrement libres de toute influence occidentale ne dépasse pas 20 000 dans le monde. Voilà qui replace face à une réalité incontournable tous ceux qui espèrent rencontrer un chamane authentique. »²⁶

Le chamane est celui qui connaît sa cosmologie, l'histoire personnelle et collective de son peuple et a traversé suffisamment d'épreuves pour être libéré de ses démons personnels et guérir les autres. Le dernier mot revient à Igjugârjuk, véritable chamane inuit du début du 20e siècle qui s'exprime en ces termes : « un vrai chamane ne sautille pas sur le sol, il n'exécute pas des tours (...) la véritable sagesse ne peut être trouvée que loin des gens, dans la profonde solitude. On ne la rencontre pas à travers le jeu, mais seulement dans la souffrance. La solitude et la souffrance ouvrent l'esprit humain. C'est donc là que le chamane doit puiser sa sagesse »

2. LE THÉÂTRE GREC

Le théâtre grec est né dès la fin du 6e siècle avant J.-C. avec la tragédie, auquel viendra s'ajouter environ un siècle plus tard, la comédie.

D'après Aristote, il est issu du dithyrambe, et peut-être du drame satyrique.

Le théâtre occidental est né d'une cérémonie religieuse en l'honneur de Dionysos, le dieu au masque qui brouille les frontières entre le réel et l'imaginaire. C'était donc un acte sacré, magique. La tragédie grecque est anthropologique (religieuse et sociale); elle représente la révolte, le refus de la fatalité, la lutte de l'homme contre le monde, le destin, les dieux et finalement, lui-même. La naissance du théâtre est dans le geste d'acter, « de s'affirmer dans le présent d'une action fut-elle désespérée »²⁷.

²⁵ . Vitebsky, Piers et Patrick Carré, *Les chamanes le grand voyage de l'âme, forces magiques, extase et guérison* [trad. de l'anglais par Patrick Carré], Paris: Tashen France, Sagesses du monde, 2001, 184 p., p. 138.

²⁶ *ibid*, p 84

²⁷ Jacques Morel, *La tragédie*, Collection U. Lettres françaises (Paris: Colin, 1964).p34

Au départ, il y eut un culte pour un Dieu plutôt médiocre qui n'était pas, jusqu'alors, porté en grande estime dans le panthéon. Le sénat romain alla même jusqu'à interdire les fêtes en son honneur. Les choses ont bien changé par la suite, car comme le souligne Maurice Lebel, sans lui, la civilisation occidentale n'aurait jamais connu ni la tragédie, ni la comédie.(Lebel, 1977) Dionysos est le dieu de « la douleur, du dramatique et du pathétique, comme il est aussi celui de la joie et du rire, de la vigne et du vin, de l'exaltation et de l'extase, de l'ivresse et de l'hallucination »²⁸. À l'origine, quelques chants et danses en son honneur exécutés par des bacchants et des bacchantes autour de sa statue, que l'on a appelé les mystères d'Éleusis. Puis sa statue est remplacée par un prêtre qui devient peu à peu un poète, un *hupocritês*, (celui qui répond) qui déclament ses compositions. Finalement les participants ne dansent plus, mais s'assoient en demi-cercle pour écouter le Dieu personnifié auquel peu à peu viendront se greffer d'autres tragédiens. Le théâtre occidental vient de naître, ce sont les dithyrambes, « déclamation lyrique pratiquée devant un public par un chœur avec accompagnement de musique, évoquant les exploits de Dionysos et d'autres dieux et héros. »²⁹. Le théâtre est donc « l'élément d'une cérémonie religieuse »³⁰. Le dithyrambe invoque d'après Michel Corvin « la possession dionysiaque », ce qui ressemble étrangement à la possession du chamane par les esprits. De plus Dionysos est le dieu qui a visité les enfers ce qui le rend encore plus proche du cheminement chamanique. De ce fait plusieurs auteurs ont rapproché la mythologie grecque d'une forme de chamanisme avancée (Vernant, 1973, Dodds, 2009)

Mircea Eliade et Piers Webbs ont donné d'autres pistes de réflexion à ce sujet en décelant les racines chamaniques de la culture grecque. Dans le mythe d'Orphée, par exemple qui descend aux enfers tout comme le chamane.³¹ Le terme tragédie provient probablement des mots grecs *tragos* signifiant bouc et *ôdê* (chant) pouvant donc être traduit par chant du bouc. Mais quel bouc? Serait-ce Dionysos lui-même ou bien les boucs que l'on avait l'habitude de sacrifier en son honneur? Personne n'a été en mesure de vraiment répondre à cette question. La fonction thérapeutique du drame grec permettait au public d'exorciser ses maux et ses peurs en reconnaissant ses grandeurs et ses faiblesses dans ces mythes héroïques joués sur la scène. Aristote, dès l'antiquité, avait défini le théâtre comme une catharsis, une purgation des passions par le biais de leur imitation.(Aristote *et al.*, 1995) Le spectateur se délivrait de la peur et de la pitié en voyant incarnées la peur et la pitié.

« Nous voyons ces mêmes personnes, quand elles ont eu recours aux mélodies qui transportent l'âme hors d'elle-même, remises d'aplomb comme si elles avaient pris un remède et une purgation. C'est à ce même traitement, dès lors, que doivent être nécessairement soumis à la fois ceux qui sont enclins à la pitié et ceux qui sont enclins à la terreur, et tous les autres qui, d'une façon générale, sont sous l'empire

²⁸ Maurice Lebel, *Mythes anciens et drame moderne* (Montréal: Editions Paulines, 1977).

²⁹ Pierre Grimal, *Le théâtre antique*, 3e éd. mise à jour. 9^e éd., Que sais-je? ; 1732 (Paris: Presses universitaires de France, 1991). P.36

³⁰ Christophe Cusset, *La mythologie grecque*, Mémo. Lettres ; 116 (Paris: Seuil, 1999). p.4.

³¹ Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* (Paris: Payot, 1951). p.307.

d'une émotion quelconque pour autant qu'il y a en chacun d'eux tendance à de telles émotions, et pour tous il se produit une certaine purgation et un allègement accompagné de plaisir. Or, c'est de la même façon aussi que les mélodies purgatrices procurent à l'homme une joie inoffensive »³²

La tragédie est reliée aux mythes qui sont « un récit à valeur religieuse concernant les dieux, la destinée humaine et tout ce qui s'y rattache »³³

La tragédie à travers l'exploration des mythes propose de mettre en scène les structures profondes de la société, d'instaurer un dialogue entre l'homme et le sacré. En explorant le passé (mythes) de la société, la tragédie permet de mieux comprendre le présent et de se projeter dans le futur.

3. LE THÉÂTRE ET LA PSYCHANALYSE : LA MODERNITÉ

La psychanalyse s'est intéressée au théâtre avant même d'être devenue la psychanalyse. En effet, un des précurseurs, maître et influence majeure de Freud, le français Charcot, utilisait le théâtre et la mise en scène par l'hypnose pour essayer de soigner l'hystérie dans son hôpital de la Salpêtrière. Le philosophe Nietzsche, une autre des grandes influences de Freud reconnaissait la valeur de l'art « L'art et rien que l'art, nous avons l'art pour ne point mourir de la vérité. »(Nietzsche, 2006)

Par la suite de nombreux psychologues et psychanalystes de tout acabit se servirent de l'art dramatique pour soigner névroses et psychoses, pour lutter contre l'angoisse. « Le théâtre est le premier sérum que l'homme ait inventé pour se protéger de la maladie et de l'Angoisse. » (Barrault, 1959, p134) Jusqu'à ce qu'une thérapie par l'art dramatique surgisse par le biais du psychodrame. Mais avant de parler de cette méthode particulière. Explorons les différentes approches se servant du drame cathartique

Dans le psychodrame, il s'agit de vivre une situation passée, présente ou même future, non en la racontant dans un « colloque singulier » (comme en psychothérapie ou en psychanalyse), mais dans une action improvisée, une sorte de *Commedia dell'arte* s'appliquant à une situation vécue : le sujet qui travaille, le héros (ou protagoniste), exprime ses véritables sentiments et met en scène la situation avec l'aide de tous les personnages nécessaire à l'action, et qui lui donneront la réplique. Ces « ego auxiliaires » (assistants) réagissent spontanément en se fondant non seulement sur ce que le protagoniste a dit de la situation et des personnes qu'ils incarnent, mais surtout sur les réactions ou les sentiments que provoque chez eux l'acteur principal, ou suivant les indications données par le psychodramatiste, ou psychodramaturge, responsable de la séance. Dans le psychodrame, il ne s'agit pas de jouer un rôle, comme au théâtre, mais d'être soi-même, de tenir son propre rôle, d'être comme dans la vie, aussi authentique que possible et de parler vrai. Pour ce faire on peut dire en aparté ce qu'on ressent, ou le faire exprimer par un double; ou émerger dans

³² La Politique, traduction de J. Tricot, Vrin, 1995, p584

³³ Cusset, *Op.*, p.9.

un renversement des rôles (les co-acteurs changeant de place et de rôle), ou dans une projection dans le futur (ce qui pourrait advenir dans cinq ou dix ans), ou dans un surplus de réalité en donnant une autre fin à une situation difficile comme, par exemple, de dire au revoir à un parent mort et à qui on n'a pas pu parler avant sa fin, ce qui permettra de clore une situation, de fermer la *Gestalt* et de passer à autre chose . C'est Moreno qui crée cet art thérapeutique au début du 20e siècle. Le terme psychodrame vient de Psyché et Drama (en grec : action); il signifie donc la psyché mise en action ou, comme Moreno le dit, la réalisation de la psyché par l'action.(Moreno, 1987) Il s'agit d'un jeu dramatique qui vise à permettre à certains patients de prendre conscience de leurs difficultés psychologiques et notamment de se dégager des émotions trop fortes, intériorisées, qui les gênent. Le patient ne parle pas seulement des difficultés psychiques, il les joue, les représente dans l'action, les revit et peut ainsi expérimenter un cheminement vers un changement. Le but poursuivi consiste aussi à faire disparaître le carcan des rôles sociaux qui ont été imposés de l'extérieur et qui l'emprisonnent. Il s'agit donc dans la mesure du possible, par le jeu à plusieurs, de retrouver la spontanéité. Pour faciliter l'expression, certains éléments techniques sont utilisés, tels le renversement des rôles, les jeux en miroir, les doublages, etc.

- **Psychodrame analytique**

C'est au milieu du 20e siècle que les psychanalystes ont compris qu'ils pouvaient trouver là, dans le psychodrame, de quoi aider leurs patients. D'où le nom de psychodrame analytique. Il offre la possibilité de mettre en scène des épisodes de la vie réelle ou d'inventer des scènes imaginaires. Les différents protagonistes sont chargés d'un rôle qu'ils jouent à leur manière, compte tenu des indications des thérapeutes, ce qui permet ensuite d'analyser la façon dont la scène a été jouée pour mettre en évidence les émotions, les affects, éventuellement les souvenirs oubliés ou refoulés, resurgissant à cette occasion. La différence avec le psychodrame classique se trouve dans les clefs de l'interprétation. Celles-ci vont se situer dans la mouvance psychanalytique : transfert, contre-transfert, etc.

- **Psychodrame triadique**

Dans cette forme particulière du psychodrame, l'accent est mis essentiellement sur la notion de groupe et sur son vécu. L'interprétation des problématiques n'est donc pas liée aux individus, mais à l'inconscient collectif groupal. On peut le considérer comme l'ancêtre de la psychogénéalogie. Le thème du groupe peut être symbolisé par un participant. Il se pratique dans les groupes de formation ou de sensibilisation à la dynamique de groupe comme dans les groupes de psychothérapie. Il a été principalement développé par Anne Ancelin Schutzenberger.(Ancelin Schützenberger, 2008)³⁴

4. ANTONIN ARTAUD OU LA CRUAUTÉ D'ÊTRE SOI-MÊME

a) Le théâtre et son double

³⁴ Cette section est tirée des deux ouvrages précédemment citées ainsi que différentes notes prises pendant des ateliers de formation.

Le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud est une tentative de rendre au théâtre toute sa dimension organique et, par la perte des repères, laisser émerger l'inconscient collectif. Le théâtre de la cruauté est basé sur la mise en scène et non sur le texte, ainsi que sur l'exploration de l'invisible et de l'inconscient. Le théâtre, comme la peste, est une épidémie, une information sur l'état de la société et actualisant son chaos intérieur. Pour Artaud, « le théâtre est fait pour permettre à nos refoulements de prendre vie »³⁵. Il compare donc le théâtre à la peste, « une maladie qui serait une sorte d'entité psychique »³⁶ amenant soit la mort, soit la libération. Sa vision de la maladie est finalement très proche de celle des chamanes, de Cendrars, de Pascal ou bien des recherches faites par la SIRIM³⁷ : la maladie informe sur la santé future, sur les dysfonctionnalités du système. « Ils appellent cela le microbe de la peste, ce n'est là à mes yeux qu'un élément matériel plus petit, infiniment plus petit qui apparaît à un moment quelconque du développement du virus mais qui n'explique en rien la peste. »³⁸ Dans cette optique, le théâtre doit être la représentation d'un « désordre (...) que nous rapportent les événements. »³⁹ Il devient par conséquent la représentation de l'ombre jungienne, de l'inconscient collectif, la descente aux enfers invisible en représentation. « Le sculpteur qui modèle croit libérer une ombre dont l'existence déchirera son repos. »⁴⁰ Le théâtre devient un formidable appel de force qui ramène l'esprit à la source de ses conflits. Artaud veut renouer avec la tradition cathartique du théâtre, tout en faisant un art total dans lequel le texte occupe une place mineure se mettant au service de la mise en scène, de la chair, de l'invisible. Avec le théâtre de la cruauté, le verbe se fait chair et a pour fonction essentielle de réveiller chez le spectateur des forces endormies, en exposant devant lui ses conflits les plus profonds, ses rêves, ses obsessions. Mais Artaud se refuse à parler d'un théâtre de guérison, de résolution. Il préfère employer les termes théâtre de démonstration, danse, chaos, « anarchie qui s'organise. »⁴¹ Probablement qu'Artaud a lu Freud et peut-être même a-t-il entendu parler de Moreno et de son psychodrame.

b) Les drames d'Artaud

Mais Artaud méprise le théâtre occidental et c'est là tout son drame. Lui, l'acteur reconnu et à qui les portes du théâtre et du cinéma sont grandes ouvertes, va se renfermer dans sa haine et son mépris.

*« Je m'empresse de dire qu'un théâtre qui soumet la mise en scène et la réalisation au texte est un théâtre d'idiot, de fou, de grammairien, d'inverti, d'épicurien, d'anti-poète et de positiviste, c'est-à-dire d'occidental. »*⁴²

Son problème semble être de ne pas réussir à se servir des outils du théâtre occidental en les sublimant, de rejeter tout ce que sa culture avait à lui apporter et de se

³⁵ Antonin Artaud et Evelyne Grossman, *Oeuvres* (Paris: Gallimard, 2004)., p14.

³⁶ *Ibid.* p26.

³⁷ Voir l'ouvrage : *Alors survient la maladie*, Collectif, Boréal Express, 1984.

³⁸ Artaud et Grossman, *Op.* p31.

³⁹ *Ibid.* p37.

⁴⁰ *ibid.* p18.

⁴¹ *ibid.* p.78.

⁴² *ibid.* p61.

réfugier dans d'autres cultures dont il ne pouvait que copier les rouages (tout aussi dysfonctionnels par ailleurs), et finalement de ne pas travailler dans l'amour, mais dans le mépris. Il est fasciné par le théâtre oriental (en particulier balinaï) et son système entièrement codifié. Il cherche à recréer en Occident un théâtre mystique dans lequel le verbe serait incantatoire, rituel. « Tout cela semble un exorcisme pour faire affluer nos démons »⁴³ Artaud est aussi fasciné par le double, tout comme Jung, tout comme Janov, le double, l'ombre, le moi réel, bref nos potentialités cachées qu'il nous faut libérer au-delà de la morale et des valeurs véhiculées par nos structures culturelles. Il souhaitait créer un théâtre qui fasse émerger nos potentialités refoulées et c'est cela cette cruauté dont il a tant parlé, car c'est un acte cruel envers soi-même, difficile à accomplir dans lequel il faut tuer son ancien moi, son moi irréel et névrosé, créé par des souffrances refoulées aussi bien au niveau individuel que collectif.

« Si l'on se pose la question des origines et de la raison d'être du théâtre, on trouve la matérialisation ou plutôt l'extériorisation d'une sorte de drame essentiel qui contiendrait d'une manière à la fois multiple et unique les principes de tout drame »⁴⁴

Ce en quoi il rejoint les théories de Freud sur le meurtre fondateur et de René Girard sur le meurtre sacrificiel. Pour conclure, le but du théâtre de la cruauté n'est pas de résoudre les conflits sociaux ou de dénouer les passions amoureuses, mais d'« exprimer objectivement des vérités secrètes »⁴⁵, de conscientiser l'inconscient, d'annihiler le mur de la moralité et les potentialités infinies de l'humanité, « de réconcilier l'homme avec l'univers »⁴⁶.

« Le théâtre, par son côté physique, et parce qu'il exige l'expression dans l'espace, la seule réelle en fait, permet aux moyens magiques de l'art et de la parole, de s'exercer organiquement et dans leur entier comme des exorcismes renouvelés. »⁴⁷

5. EUGÉNIO BRABA OU L'ÉNERGIE QUI DANSE

Eugénio Barba est né en 1936 en Italie. Après des études en lettres et en histoire des religions à Oslo, il se rend à Varsovie en 1961, où il commence des études théâtrales. Il rencontre alors Jerzy Grotowski, avec qui il travaille pendant trois ans, et qu'il considère encore aujourd'hui comme son maître. En 1963, il voyage en Inde où il découvre le Kathakali, le théâtre indien qui mêle le chant, la danse et le théâtre. Il est fasciné par cette forme d'art extrêmement exigeante pour les acteurs et profondément archétypal et mythique dans son contenu. A son retour à Oslo, l'année suivante, il fonde l'Odin Teatret, qui s'installe deux ans plus tard à Holstebro, au Danemark. Dans sa recherche sur le jeu de l'acteur, les traditions orientales occupent une place très importante. L'Odin-Teatret d'Eugénio Barba est un théâtre de pure recherche, inspiré des méthodes de Grotowski. Il conjugue mythes grecs et catharsis chamanique. « Toute la relation pédagogique, telle que

⁴³ *ibid.*p92.

⁴⁴ *ibid.*p76.

⁴⁵ *Ibid.*p108

⁴⁶ *Ibid.*p108.

⁴⁷ *Ibid.*p137.

je l'avais apprise en Pologne et telle que nous la vivons dans notre société en matière de théâtre est à détruire ». Barba et ses compagnons s'attachent à ressusciter des spectres mentaux en voie de disparition. Leur visée est d'ordre anthropologique. Leur pratique pose des questions en tous sens. Celle, notamment, du paradis perdu des instincts communs à tous. « C'est un surgeon d'utopie, qui semble plus que jamais une fleur en pot négligée sur la fenêtre d'une concierge revêche. Barba l'arrose tous les matins ». À l'Odin Teatret, l'accent est mis sur l'entraînement physique et vocal de l'acteur (Barba renouvelle les techniques d'entraînement), ainsi que sur l'improvisation et l'expressivité. Entre la fin des années soixante-dix et les années quatre-vingt-dix, Eugénio Barba dirige une vingtaine de productions avec l'Odin Teatret, dont certaines demandent plus de deux ans de préparation. Eugénio Barba et l'Odin Teatret ont établi un réseau d'échange international soulignant les parentés techniques de formes théâtrales entre les cultures. Cela amène, par exemple, le groupe théâtral à troquer son expérience avec celle de tribus primitives en plein cœur de l'Amazonie vénézuélienne.

Le souci permanent de trouver les fondements techniques de l'art de l'acteur explique la création, en 1979, de l'ISTA (École internationale d'anthropologie théâtrale), qui se propose une recherche comparative sur la présence scénique dans des formes de spectacle d'origines culturelles différentes (Asie, Amérique latine, Europe.)

6. JODOROWSKY ET LE CABARET MYSTIQUE

Alexandro Jodorowsky est né le 7 février 1929 à Iquique au Chili, de parents russes immigrés. Il devient tour à tour clown, tireur de tarots, acteur chorégraphe, cinéaste, romancier et metteur en scène. À peine âgé de 24 ans, et après avoir sillonné tout le pays en tant que marionnettiste ambulant, il quitte le Chili, laissant son père, qui imaginait une carrière de médecin pour son fils. Destination Paris, où il débarque au "Mime Marceau". Il lui écrit quelques-unes de ses plus célèbres pantomimes. Cinq ans plus tard, il abandonne la troupe pour devenir peintre en bâtiment. Il fréquente les surréalistes et fait la connaissance de Maurice Chevalier. En 1962, avec Roland Topor et Fernando Arrabal, il crée le groupe "Panique", pied de nez insolent et rigolard à l'intransigeance du mouvement surréaliste. L'histoire en retiendra quelques happenings inénarrables, où se côtoient humour, performances sportives et pornographie. Plus tard au Mexique il tourne deux films restés légendaires : "El Topo" et "La Montagne Sacrée". C'est également dans ce pays que Jodorowsky touche pour la première fois à la Bande Dessinée. Il en devient un des auteurs emblématiques notamment grâce à sa collaboration avec Moebius.

Mais Jodorowsky possède encore une autre facette, c'est celle de tenancier du «Cabaret mystique», établissement dans lequel se tient un fabuleux *one-man-show* hebdomadaire. Devant une audience fidèle, celui qui se surnomme lui-même le «Raymond Devos du mysticisme» tire le tarot, raconte des blagues métaphysiques et commente les arbres généalogiques. Peu à peu, à travers ce cabaret mystique, se met en place une autre pratique qu'il appellera : *le théâtre de guérison*.

Le théâtre de guérison de Jodorowsky (ainsi que la constellation familiale de Bert Hellinger) est une pratique dans laquelle une personne recrée la structure de son univers familial et entame un dialogue avec une ou plusieurs entités familiales, à l'aide de spectateurs choisis au hasard. « Le théâtre est une force magique, une expérience personnelle intransmissible. Il appartient à tout le monde. Il suffit que tu décides d'agir différemment de ce que tu agis au quotidien pour que cette force transforme ta vie. Il est temps maintenant que tu rompes avec les réflexes conditionnés, les cercles hypnotiques, les autoconceptions erronées »⁴⁸. Il commence par hasard en faisant des consultations individuelles et en prescrivant ce qu'il nomme des actes psychomagiques. Jodorowsky invite les gens à se mettre à agir différemment (par ex. comme un saint), durant une semaine. « Tu en viendras à être un auteur-acteur-spectateur, en te présentant non dans un théâtre, mais dans la vie »⁴⁹. Selon le problème du consultant, il établissait un programme d'actes à effectuer « destiné à rompre avec le personnage auquel il s'était identifié pour l'aider à rétablir les liens avec sa nature profonde »⁵⁰ « Ainsi créais-je par-dessus le personnage une personne destinée à visiter la vie quotidienne et à l'améliorer. [...] donnant des instructions aux personnes pour qu'elles se libèrent de leur personnage et se comportent comme des êtres authentiques dans la comédie de l'existence. La voie que je leur offrais était celle de l'imitation. »⁵¹. Il s'interroge sur la finalité de l'art et conclut qu'elle est de guérir, sinon il n'y trouve plus d'intérêt. Il se distingue de l'approche scientifique de la thérapie, qui tentait d'ordonner l'inconscient chaotique et de trouver des messages rationnels dans les rêves. « Mon but [...] était d'apprendre à la raison à parler le langage des rêves. L'art qui devenait thérapie ne m'intéressait pas; ce qui m'intéressait, c'était la thérapie convertie en art »⁵². Étant très sollicité, Jodorowsky organise alors des situations de groupe. « Pour guérir la famille, j'organisai sa théâtralisation »⁵³. Un groupe est présent. La personne voulant guérir choisit dans l'assistance ceux qui vont représenter sa famille, les place, et se confronte ensuite à chacun d'eux. « Une conversation se produisait, qui en général se terminait par de fortes embrassades et des larmes »⁵⁴.

7. AUGUSTO BOALE ET LE THÉÂTRE DE RUE

Le théâtre des opprimés d'Augusto Boale est une forme d'intervention en milieu ciblé qui va mettre en lumière les problèmes et conflits propres à ce milieu. Il est l'inventeur du théâtre-forum. Cette forme de théâtre est pratiquée à Montréal par l'organisme *Mise au jeu*. Augusto Boal est né à Rio de Janeiro, au Brésil, en 1931. Après ses études à l'étranger il retourne au Brésil travailler au Théâtre Aréna, à Sao Paulo, où il expérimente diverses formes dramatiques qui ont un impact significatif sur la pratique traditionnelle. Dans les années soixante, Boal expérimente un processus par lequel les spectateurs peuvent arrêter

⁴⁸ *Alejandro Jodorowsky, La danse de la réalité (Paris: Albin Michel, 2002).* p.193.

⁴⁹ *Ibid* p.194.

⁵⁰ *Ibid* p.195.

⁵¹ *Ibid* p.196.

⁵² *Ibid* p.196.

⁵³ *Ibid* p.315.

⁵⁴ *Ibid* p.315.

l'action et proposer différentes pistes d'action aux comédiens : le théâtre-forum. Une anecdote légendaire raconte qu'une femme, incapable de se faire comprendre par un acteur, a dû jouer elle-même sa proposition sur scène, transformant ainsi le théâtre de Boal et le menant à une autre étape de son développement, celle du « spect-acteur ». Boal a ainsi commencé à inviter les membres de l'assistance à démontrer sur scène leurs propositions d'alternatives à l'action. Les membres de l'assistance réfléchissent ainsi collectivement aux suggestions et deviennent moteur de l'action sociale.

Les coups militaires se succédant au Brésil durant les années soixante, les différents dictateurs au pouvoir ont tôt fait de considérer ce type de théâtre social comme une menace subversive. Boal, qui publie « Le théâtre de l'opprimé » en 1971, est bientôt arrêté, torturé et contraint à l'exil vers Paris, où il poursuivra son travail. Il organise le 1^{er} Festival international du Théâtre de l'opprimé à Paris en 1981. Après la fin de la junte militaire au Brésil, Boal revient à Rio de Janeiro en 1986, où il habite encore. Il y établit un important Centre du Théâtre de l'opprimé et plusieurs compagnies qui mettent en pratique le théâtre-forum et le théâtre-image.

En 1992, Boal est élu comme député à la chambre législative de Rio de Janeiro, ce qui lui permet d'organiser, en juillet 1993, le 7e Festival international du Théâtre de l'opprimé au Brésil, qui accueille des praticiens de partout dans le monde. En 1996, réélu, Boal invente le Théâtre législatif, qui a pour but de développer la démocratie à travers le théâtre, en visant à travailler avec les citoyens à identifier les problèmes de la ville; il utilise le concept du théâtre-forum pour discuter des législations qui doivent être décrétées dans la chambre des Vereadores. À l'été 1997, Boal travaille à Londres, en Angleterre, avec son concept de Théâtre législatif où il dirige une série d'ateliers sur des thèmes de l'activité publique. Le 8e Festival du Théâtre de l'opprimé se tient à Toronto du 29 mai au 8 juin 1997; 300 praticiens venant de partout à travers le globe y sont présents.

Partageant son temps sur les cinq continents, Boal, encore récemment, en avril et mai 2000, était à l'Université du Nebraska à Omaha (États-Unis). Il a publié moult ouvrages sur le théâtre, dont le célèbre *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, plusieurs pièces, des contes et des romans.

8. L'IMAGINATION AU POUVOIR

L'art est l'exploration des mythes, de l'imaginaire. Il permet un travail à la fois sur le corps et sur le langage, sur l'émotion et la pensée. Les psychanalystes et Adler en particulier considèrent l'imaginaire comme lié au refoulement de la libido. Mais Freud considérerait que le seul moyen de sortir du désir, qui est un retour du refoulé, pour accéder aux pulsions et de sortir de certains mécanismes de défense, est la sublimation qui peut s'apparenter à la catharsis. Nous reprendrons à notre compte le mot de Gilbert Durand qui dit que l'imaginaire n'est pas le produit du refoulement, mais du défolement. (Durand, 1984) Bachelard disait que l'imaginaire rehausse d'un ton le réel. (Bachelard, 1983). Dans ma recherche basée sur la construction de l'identité en milieu défavorisé, en focalisant sur l'assujettissement du corps et u langage, je me servirai du théâtre comme outil important

ans un but de construction sociale et identitaire et pour sortir des déterminations sociales liées au capital et à l'habitus, qui sont inscrits dans le corps et le langage. Dans un travail futur, j'explorerai les liens plus intimes avec la sociologie et la psychologie et la façon dont le travail sur l'identité peut s'articuler avec l'exploration chamanique et le travail de personnages, avec les notions de déconstruction, d'identités multiples et fragmentées dans le post-modernisme et comment trouver des outils d'intervention dans des milieux défavorisés, basés non pas sur la normativité sociale, mais sur l'exploration de ses multiples.

BIBLIOGRAPHIE

- Anati, Emmanuel, *Aux origines de l'art*, Paris: Fayard, Aux origines de l'humanité, 2003, 507 p.
- Ancelin Schützenberger, Anne, *Le psychodrame*, Nouv. éd.^e éd., Paris: Payot & Rivages, Petite bibliothèque Payot ; 394, 2008.
- Aristote et J. Tricot, *La politique*, Paris: Librairie philosophique J. Vrin, Bibliothèque des textes philosophiques, 1995, 595 p.
- Artaud, Antonin et Evelyne Grossman, *Oeuvres*, Paris: Gallimard, 2004, 1786 p.
- Bachelard, Gaston, *Le nouvel esprit scientifique*, 15^e éd.^e éd., Paris: Presses Universitaires de France, 1983, 183 p.
- Barberi, Maria Stella, *La spirale mimétique : dix-huit leçons sur René Girard*, Paris: Desclée de Brouwer, 2001, 367 p.
- Barraut, Jean Louis, *Nouvelles réflexions sur le théâtre*, Paris: Flammarion, Bibliothèque d'esthétique, 1959, 282 p.
- Bogoras, Waldemar, *The Chukchee*, Leiden, E. J. Brill, 1907.
- Camus, Albert, *L'homme révolté*, Paris: Gallimard, 1985, 384 p.
- Costa, Jean-Patrick, *Les chamans hier et aujourd'hui mieux connaître le chamanisme*, Nouvelle éd., revue et corrigée^e éd., Monaco [Paris]: Alphée, 2007, 1 vol. (126) p.
- Cusset, Christophe, *La mythologie grecque*, Paris: Seuil, Mémo. Lettres ; 116, 1999, 60 p.
- Dodds, E. R., *Les Grecs et leurs croyances*, Paris: Le Félin-Kiron, 2009, 291 p.
- Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, 10^e éd.^e éd., Paris: Dunod, 1984, xvii, 536 p.
- Eliade, Mircea, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris: Payot, 1951, 447 p.
- , *Le sacré et le profane*, Paris: Gallimard, Collection Idées ; 76, 1965, 186 p.
- Freud, Sigmund, *Métapsychologie*, Paris: Gallimard, 2003, 185 p.
- Gennep, Arnold van, *Religions, mœurs et légendes : essais d'ethnographie et de linguistique*, Paris: Mécure de France, 1908, 5 v. p.
- Girard, René, *La violence et le sacré*, [Nouvelle éd.]^e éd., [Paris]: Fayard, Pluriel philosophie, 2011, 1 vol. (486) p.
- Grimal, Pierre, *Le théâtre antique*, 3^e éd. mise à jour.^e éd., Paris: Presses universitaires de France, Que sais-je? ; 1732, 1991, 124, [1] p.
- Jodorowsky, Alejandro, *La danse de la réalité*, Paris: Albin Michel, 2002, 407 p.
- Jung, C. G., *Psychologie et alchimie*, Paris,: Buchet/Chastel, 1970, xvi, 705 p.

- Lebel, Maurice, *Mythes anciens et drame moderne*, Montréal: Editions Paulines, 1977, 188 p.
- Morel, Jacques, *La tragédie*, Paris: Colin, Collection U. Lettres françaises, 1964, 365 -- p.
- Moreno, J. L., *Psychothérapie de groupe et psychodrame : introduction théorique et clinique à la socianalyse*, 2e éd.^e éd., Paris: P.U.F., Quadrige (Presses universitaires de France), 85, 1987, x, 468 p.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris: Flammarion, 2006, 477 p.
- Perrin, Michel, *Le chamanisme*, 2e éd. corr.^e éd., Paris: Presses universitaires de France, Que sais-je? ; 2968, 1998, 127 p.
- Vernant, Jean Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris,: F. Maspero, 1973, 184 p.
- Vitebsky, Piers et Patrick Carré, *Les chamanes le grand voyage de l'âme, forces magiques, extase et guérison [trad. de l'anglais par Patrick Carré]*, Paris: Tashen France, Sagesses du monde, 2001, 184 p.