

Passage par l'acte

Invitation à la pensée et le théâtre de l'opprimé

NICOLE CHARPAIL

Il eut fallu d'abord longuement parler de l'acte théâtral avant d'aborder celui du Théâtre de l'Opprimé.

"Passage PAR l'acte" me fait en tout cas penser, en ce qui nous concerne, à passage PAR L'IMPLICATION personnelle : celle du corps mais surtout celle de la personne toute entière qui va ici, corps et âme, engager son histoire et son destin au service de la dramaturgie d'un théâtre en quête de l'humain.

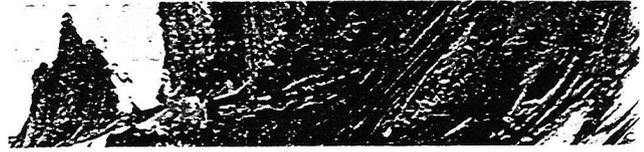
L'aventure humaine n'est certes pas qu'une affaire politique. Mais si l'on veut bien l'y trouver, le politique se trouve dans tous les lieux qu'elle traverse et dans tous les "ETATS" qui la traversent. Tout est question du point de vue dont on regarde.

Le théâtre, dans son fondement, propose à la PERSONNE de devenir PERSONNAGE en passant par L'ACTEUR. *Personne-acteur-personnage*, ou le devenir en va-et-vient de la théâtralité pourrait ressembler à : travailler au *deve-*

nir de la personne en jeu. En passer par l'acteur signifie en autre : en passer par l'agir et surtout en passer par L'ACCES AU SYMBOLIQUE, soit : en passer par la scène, là où L'ACTE sous le regard des autres prend un sens plus élargi, dirons-nous pour simplifier.

Dans un raccourci magistral et parfois détonnant, le Théâtre de l'Opprimé propose à la personne de devenir "l'acteur de sa propre vie". Il propose donc à l'individu de travailler au personnage qu'il veut devenir sur *la scène de la réalité*, au sujet d'être "protagoniste" de sa propre histoire et par voie de conséquence, à "l'opprimé" - nous pouvons tous en être- de se fondre avec L'ARTISTE. Il s'agit donc bien pour cet acteur là d'être aussi metteur en scène de ses productions.

On le sait, un des points forts du T.O. c'est le Théâtre-forum, cette représentation publique où le spectateur est invité à monter sur scène pour remplacer le personnage



dont il est solidaire et partager son combat, pour une meilleure issue que celle qu'il a définie lui-même comme étant oppressive. Mais le théâtre de l'Opprimé c'est aussi le chemin qui permet d'en arriver là : à la construction de cette scène initiale, inspirée de ma propre existence et dans laquelle j'appelle L'AUTRE à intervenir, donc aussi *le lui rend possible*. Cela, n'est pas une mince affaire.

Il s'agit donc de passer d'une souffrance qui ronge à une souffrance qui transforme, soit : de proposer aussi à celui qui s'est trouvé dans le "dépit de soi" (pour reprendre une citation de Claude Lagrange) de devenir protagoniste d'un changement qui se prépare. Il se prépare puisque j'appelle l'autre à le chercher avec moi.

C'est volontairement que j'aborderai cette réflexion "passage par l'acte et Théâtre de l'Opprimé" en interrogeant des notions que je sais peu séduisantes a priori, mais qui nous paraissent à nous essentielles de questionner telles que : l'oppression, la souffrance ou la crise... Ce n'est pas que nous les aimions, ces termes un peu guerriers, ce n'est pas non plus que nous voulions réduire les rapports humains à une conception manichéenne du monde, mais c'est que fuir la violence qui dérange ne nous paraît pas la meilleure manière de briser les rituels qui la façonnent. Rappeler peut-être à ce sujet que d'une certaine manière, il n'y a pas de souffrance sans conscience.

Car QUI donc souffre d'être nous-mêmes ? Cela ne prouve-t-il pas que nous soyons déjà deux ? Souffrir est déjà appeler un troisième à la consolation. Pour ce qui nous concerne, souffrir est le début d'une rébellion (justifiée eu non) qui demande -et même si elle ne sait pas encore à qui, ni comment- à *choisir son destin*.

C'est pourquoi, dès lors que celui que nous appellerons "l'opprimé" éprouve un tant soit peu le désir de communiquer à quelqu'un sa souffrance, et avant d'en juger la manière, il est possible de tenter d'enclencher un dispositif de travail du Théâtre de l'Opprimé. Avant cela, c'est retrouver le désir des autres qui s'impose, et dès cela la position d'acteur qui se travaille, l'accès au jeu, au symbolique, à l'espace d'un possible non pris au filet d'une réalité qui piège.

A partir de là, c'est ce va-et-vient entre la perception que j'ai de moi et celle que j'ai du monde qui va devoir être accompagnée, dans un travail sur la conscience donc, dans lequel la loi énoncée par l'animateur est celle qui préside aux *règles du jeu dramatique* (et à aucune autre), et au cours duquel chacun des participants du GROUPE d'acteurs/spectateurs ("spect-acteurs") est tenu de s'impliquer (à sa mesure évidemment) mais personnellement et en solidarité dans la recherche initiée par un seul de ses membres.

La position qui m'a été imposée (que je subis) d'être la principale victime (de mon point de vue) d'une oppression -dans le champ du public ou du privé, du politique ou de l'intime- se transforme en *l'opportunité* (la chance) qui m'est aussi donnée d'être un des principaux acteurs de la libération d'une oppression commune.

Une des choses qui ont été remarquées pendant le stage, c'est à quel point ce que quelqu'un peut croire être sa petite problématique personnelle résonne chez les autres, à quel point aussi une problématique générale ne peut pas être abordée -théâtralement- sans l'histoire d'un seul pour point de départ.

Sans la vérité du sentiment vécu, sans l'expérience intime, le sentiment général n'arrivera ni à s'exprimer, ni à s'incarner, ni à se transposer sur la scène. Point d'analyse

générale sans un regard aigu sur le particulier.

On passe donc du privé au public, du personnel au politique, du singulier à l'universel et inversement.

D'un point de vue plus "thérapeutique" et pour reprendre une formule énoncée par Jean-Pierre KLEIN (*Art et Thérapie*), il s'agit ici plutôt de passer de "l'expression qui soulage à l'expression qui transforme" (ou parfois qui, transcende). Le passage entre l'artistique, le thérapeutique et le politique est probablement un endroit privilégié de liaisons dans notre travail.

Le Théâtre de l'Opprimé intervient donc en regardant le réel comme une œuvre à modifier.

C'est par ce chemin que l'accès au symbolique (ou l'évitement du systématique passage à l'acte) va tenter de se faire.

LES OUTILS MIS À L'ŒUVRE

Avant d'en venir aux outils proprement dits, il est important de souligner que le T.O. intervient au moment d'une *crise*. A. BOAL rappelle souvent que le mot "crise" s'écrit par exemple en chinois avec un idéogramme signifiant à la fois : *danger et possibilité*. La crise serait l'endroit -risqué- où tout peut basculer vers le drame ou bien vers un avenir meilleur. Pris dans ce sens et seulement dans ce sens, la crise est l'endroit où précisément se fait le forum. Par rapport à l'événement où l'histoire relatés par quelqu'un, le moment de la crise peut apparaître évident ou bien au contraire on va chercher à le découvrir. Ainsi, le Théâtre de l'Opprimé se différencie très clairement d'un théâtre d'intervention dans la résolution des conflits. Il s'agit de créer "le déséquilibre qui amorce l'acte" et donc aussi, en ce sens, chercher en tant que "opprimé" d'une situation, l'endroit où l'on est prêt à déranger un équilibre des forces en présence, y compris évidemment déranger le sien propre... L'interrogation de l'opprimé se dirige donc vers les autres et vers lui-même ainsi que vers les systèmes d'interaction entre les personnes ou les personnages. La notion d'oppression va forcément amener un questionnement sur le droit et la justice.

Peut-être est-ce le moment d'aborder ici la notion de *catharsis* qui peut s'opérer dans le théâtre. Là encore BOAL nous propose une différenciation des catharsis. Dans tous les cas il s'agit d'une purge ou d'une purification. Les différences vont se trouver dans la nature de ce qui est purgé. Il y a la catharsis médicale, le purgatif (on cherche à éliminer un poison). Il y a la catharsis Morénienne (on se libère d'un sentiment ou d'un état envahissant en le jouant par exemple). Il y a la catharsis Aristotélicienne -la catharsis tragique : Elle serait plutôt de nature coercitive selon BOAL (En suivant le héros qui veut transgresser la loi -mais ce qui aboutit dans la tragédie à une catastrophe, le spectateur, tandis qu'il a participé pleinement de la volonté du héros, voire empathisé avec lui pendant le déroulement de l'action, ressort de la représentation libéré de ce désir de transgression ou de changement. La même sorte de catharsis peut s'effectuer au cinéma avec par exemple *Bonnie et Clyde* et bien d'autres choses. Il s'agit d'adapter l'individu à la société. "Pour qui est d'accord avec les valeurs de la société, il est évident que cette forme de catharsis est utile. Mais sommes-nous toujours d'accord avec toutes ses valeurs ?" (A.B.) Enfin il y a la catharsis qui s'effectue dans le Théâtre de l'Opprimé : Celle des inhibitions, des blocages. En se PREPARANT à agir, on cherche à se purger de ce qui nous a jusque là interdit de le faire.

Le Théâtre-forum se sert donc naturellement du conflit

On trouvera en annexe de cet article, un rapide historique du Théâtre de l'Opprimé dont l'inventeur est Augusto Boal, metteur en scène brésilien, ainsi qu'une bibliographie des deux principaux ouvrages de l'auteur auxquels il serait utile de se référer.

inhérent à l'action dramatique proprement dite en proposant aux "spect-acteurs" d'interroger et prendre parti sur le sens moral, éthique, idéologique ou existentiel qui guide les systèmes en présence et les personnages incarnés. Il fait se rejoindre les acteurs et les spectateurs de la situation de la même manière qu'acteur et spectateur se rejoignent dans notre conscience. Il permet le va-et-vient entre ces deux positions (j'agis et je me regarde agir) au moment de la représentation théâtrale même. Il substitue au "il n'y a qu'à..." une tentative concrète dont on peut, dans l'improvisation qui suit, examiner les conséquences éventuelles, où l'émotion est en jeu, la pensée prend corps, où la réflexion est tenue de s'incarner, ce qui la rend moins aisée à conclure certes, mais beaucoup plus certaine de devoir se poursuivre dans la réalité future. Il faut en passer par l'acte...

En dehors du Théâtre-forum même, il faut citer brièvement les deux autres outils principaux de travail du T.O :

LES JEUX ET EXERCICES

Il s'agit là de jeux/laboratoires et de jeux/métaphores dans lesquels sont mis en jeu les sens, l'écoute et la démécanisation tant mentale que physique. Dans ces jeux, qui sont toujours des expériences pouvant se vivre à plusieurs niveaux, on considère que la SCENE -L'ACCES AU SYMBO- LIQUE- est à trouver ou retrouver d'abord *dans la conscience*. L'espace du jeu est avant tout (avant la séparation salle/scène) l'espace où l'on peut expérimenter en sécurité ce qu'on ne pourrait pas expérimenter dans la réalité sans danger. L'endroit où l'on éprouve et où l'on s'éprouve mais avec le respect des autres et le plaisir ludique que procure cette permission, comme le ferait un enfant.

LE THÉÂTRE-IMAGE

Il est non-verbal dans sa première phase et explore le symbolique (ce qui est symbolique pour soi). Ici, on cherche par où la lecture esthétique, plastique et dramatique permettent parfois d'être "saisi" par le sens (d'une forme, d'une figure, d'un geste, d'un son), par où la POLY- SEMIE de l'image permet au cas particulier de résonner au sein du général, par où la REPRESENTATION, pourvu qu'elle soit tendue vers la transfiguration, peut concourir à briser parfois la répétition tragique des formes oppres- sives. Dans le Théâtre-image et lorsqu'il y a reprises ver- bales, "l'analyse" n'interprète pas, *ne conclue pas*, mais au contraire explore la multiplicité des lectures possibles des formes produites, s'en étonne, s'en éclaire.

EN CONCLUSION de cet article qui n'est en rien ex- haustif sur cette forme de travail, j'insisterai sur le fait que ce passage par l'acte dramatique de celui qui ose nommer sa propre souffrance est avant tout un passage par l'art. Et donc aussi un passage par la "sublimation". Si le théâtre est souvent aussi un miroir, le Théâtre de l'Opprimé est une proposition de franchissement du miroir qui a commencé lorsque Augusto BOAL, s'apercevant que les artistes ne pou- vaient pas continuer de faire semblant de s'engager à la place des citoyens, se devaient de proposer aux citoyens de devenir des artistes.

Le Théâtre de l'Opprimé n'est pas le théâtre du malheu- reux ni le théâtre du malheur. Il est une proposition de faire du politique *depuis l'intimité même de sa place* dans le privé. Chacune de nos "petites" vies, nous l'avons vu, concerne le grand Tout et c'est un théâtre d'espoir que celui qui propose à chaque individu, quel qu'il soit, d'être un des artistes de la destinée commune.

B I B L I O

L'arc en ciel du désir
Augusto BOAL
Edition RAMSAY.
Épuisé mais pouvant être
commandé au Centre du
Théâtre de
l'opprimé/ABoal :
78/80, rue du Charolais,
75012 PARIS

*Jeux pour acteurs et non
acteurs*
Augusto BOAL
Edition POCHE/LA DE-
COUVERTE

DÉBAT

après l'intervention

de Nicole Charpail

IÈRE INTERVENANTE :

Pouvez-vous nous dire quelles différences il peut y avoir entre le Théâtre de l'Opprimé, et les nouvelles thérapies, comme la "Gestalt" par exemple ? J'ai l'impression que dans le cas de la "Gestalt", on traverse une situation, on la revit, et ici, j'ai l'impression plutôt qu'on la met en scène et que ce sont les personnes dans la salle qui essaient de trouver les solutions à la place de la personne...

NICOLE CHARPAIL :

Ce sont les deux, acteurs et spectateurs, qui cherchent les solutions ou les alternatives à la situation bloquée qui est montrée. Le Théâtre de l'Opprimé a des relations avec plein de choses, mais la différence profonde, c'est qu'il s'agit d'un travail théâtral. Il mériterait qu'on parle d'abord de l'acteur, de ce franchissement, ce passage entre la per- sonne et le personnage. La personne qui travaille sur sa propre histoire travaille avec une visée de création, de pro- duction d'une séquence théâtrale au service des autres, d'une oeuvre d'art qui sera lue à plusieurs niveaux de per- ception. La personne devient un créateur, elle ne travaille pas uniquement à son service personnel. Notre visée n'est pas seulement thérapeutique, elle n'est même jamais di- rectement thérapeutique, elle n'est pas destinée à l'être. Elle l'est par voie de conséquences, mais il s'agit bien de faire du théâtre, de regarder l'être humain sous l'angle du théâtre. La principale différence avec une thérapie, c'est que c'est un outil artistique, et ici, politique. Est-ce que je réponds à ta question ?

IÈRE INTERVENANTE :

Oui, et je veux ajouter quelque chose. Quel que soit notre atelier ici, on peut arriver à toucher notre intériorité, quelque chose de profond en nous. Mais vous n'allez pas plus loin..., vous restez à la surface...

MARC GUIRAUD :

Oui, car c'est cela même l'objet du travail : repérer ce qui est de l'ordre d'une scène, en quoi une scène au sens théâtral du terme est différente d'une scène au sens psy- chodramatique du terme, ou d'une scène formative. Ça n'obéit pas à la même économie, aux mêmes règles du jeu, et ça ne fait pas l'objet de la même forme de reprise dans la parole. Je me suis toujours refusé à nommer mon travail comme étant de la danse-thérapie, bien que j'en aie la for- mation. Il n'en est pas question, tout simplement parce que je ne veux pas aspirer des demandes et des attentes d'ordre thérapeutique. Ce qui ne veut pas dire du tout, les partici- pants du stage actuel en savent quelque chose, qu'il n'y a pas des enjeux personnels extrêmement forts. Simplement, ces enjeux personnels sont parlés, nommés, sont lus par rapport au langage de la danse et non par rapport à des décodages psy. La question est de repérer dans quel espace nous nous trouvons. Pour le Théâtre de l'Opprimé, on se trouve sur un espace théâtral, où prévalent les codes du théâtre. Ça ne veut pas dire qu'il ne s'y passe pas des choses avec des investissements très forts, y compris des processus régressifs très importants. La question n'est pas simple du tout de savoir comment dans le langage, dans les mots, on travaille avec ce qui émerge corporellement.

Si on ne veut pas être entraîné sur une autre scène, on a intérêt à avoir des repères extrêmement clairs afin de ne pas nous retrouver à faire ce pourquoi on n'est pas là, dans des dérapages et des déplacements illégitimes. Nous ne devons pas entretenir l'illusion qu'on pourrait faire des choses dont ce n'est pas le lieu.

NICOLE CHARPAIL :

En ce qui concerne la lecture de l'acte théâtral dans le Théâtre-Image, il est très important de savoir qu'une forme théâtrale est toujours polysémique, de même que la forme poétique est toujours polysémique. Si je fais ce geste (tendre une main vers les auditeurs), tu peux lire que je tends la main, mais aussi que j'impose le silence, ou bien que je fais un geste magique -Et peut-être que tout cela est vrai. Dans une reprise par la parole, chacun peut dire : moi, j'ai vu telle chose, mais personne n'a le droit de dire : il s'agit de cela. Personne n'a le droit de conclure, et encore moins l'animateur : il lui est absolument interdit de faire des conclusions ou des déductions. Au contraire, plus on laisse les différents sens batailler dans la tête, plus on s'étonne, moins on en sait, et mieux ça vaut...

On essaie plutôt de s'imprégner du doute, de l'ambiguïté, sachant qu'il y a toujours une part de construction qui se fait à notre insu. C'est important qu'une personne comprenne aussi ce qui lui arrive mais il ne faut pas oublier qu'elle en sait déjà beaucoup plus qu'elle n'a besoin d'en formuler. Nous savons à peu près tout... L'inconscient -ou une part de nous-mêmes- sent, pressent bien plus de choses qu'il n'en vient à la conscience. C'est plutôt -parfois- le conscient qui se défend de recevoir sa vérité.

La question est plutôt de savoir ce qu'on veut bien recevoir de ce qui apparaît naturellement à la sensibilité, ce qu'on va en faire dans le futur. Tout vouloir expliciter revient souvent à fabriquer de nouvelles défenses.

Alors je dis toujours : laissons faire, et mettons en place les outils qui permettent de voir et sentir davantage, et laissons faire que quelque chose se passe à l'intérieur pour "éclaircir".

C'est vrai que l'artiste, et l'artiste qui souffre, cherche toujours à comprendre : on ne peut pas lui dire : on s'en fout. Il veut résoudre. C'est un terrain un peu dangereux. On est en équilibre sur un fil et on pourrait basculer facilement ou faire basculer les techniques vers un autre objectif. D'ailleurs, il y a eu des tas de reprises du Théâtre de l'Opprimé, avec toutes sortes de déviations, la dernière étant celle d'un théâtre de communication pour résoudre les conflits, objectif complètement inverse de celui du Théâtre de l'Opprimé.

Les techniques ne sont pas une panacée. On peut tout faire avec, cela dépend de la volonté qui nous anime.

2ÈME INTERVENANT :

Si j'ai bien compris vos propositions, cela me confirme dans mes préjugés défavorables par rapport au Théâtre de l'Opprimé. Je vous entends parler de crise, de souffrance, d'oppression, de victime, et je me demande si à un moment donné on éprouve de la joie, du plaisir, dans ce travail ? Quand on est stagiaire, on se met en danger dans tous ces ateliers, où nous engageons une expression des couches profondes de notre personnalité ; mais si on ne peut pas y trouver une jouissance, il me semble qu'une dimension humaine disparaît complètement...

NICOLE CHARPAIL :

Il me semble qu'il serait plus juste, plus sincère, que ce soient des stagiaires de cet atelier qui te répondent...

UN STAGIAIRE :

Cette question n'est pas spécifique au Théâtre de l'Opprimé, on la retrouve dans tous les autres ateliers : théâtre, danse, voix...

NICOLE CHARPAIL :

Oui, j'ai fait exprès de ramener tout l'arsenal des concepts qui entourent le phénomène de la violence, parce que j'avais envie de relier le Théâtre de l'Opprimé avec le débat qui a eu lieu le premier jour, où je me suis sentie très concernée par cette question du passage A l'acte et du passage PAR l'acte...

UN STAGIAIRE :

On peut avoir beaucoup de plaisir aussi à jouer le rôle de l'opresseur, du salaud (la salle éclate de rire)...

UN STAGIAIRE :

Il y a aussi du plaisir à découvrir un domaine que l'on ne connaissait pas, et de continuer après le stage...

UN STAGIAIRE :

Mais je n'ai pas besoin de cette dimension du plaisir... mais par contre il y a ce travail de conscientisation qui est un plaisir...

LE 2ÈME INTERVENANT :

Il ne s'agit pas de se faire plaisir comme lorsqu'on fait une bonne plaisanterie, je ne recherche pas non plus de résolution, mais il s'agit de se trouver en adhésion profonde avec ce qui se passe...

NICOLE CHARPAIL :

Je crois que tu es bien d'accord pour dire qu'on n'a pas de recettes pour rechercher cette joie dont tu parles...

3ÈME INTERVENANTE (Maryvonne Rouillier) :

J'avais envie juste de dire que pour moi, la joie, c'est de s'éprouver chercheur, c'est-à-dire effectivement de découvrir cette sensation profonde qu'on est en train de se chercher.

4ÈME INTERVENANT (c'est Paul Fernandez) :

Je trouve intéressant d'établir une distinction entre le plaisir et la joie qui peut résulter de l'expérience. La joie est un terme qui mériterait certainement une approche plus précise. Pour moi, la joie de la recherche provient de découvrir et reconnaître des éléments de sa propre réalité intérieure, d'intégrer des parts de vérités personnelles. C'est un sentiment qui est d'un autre ordre que le plaisir.

La "joie de s'éprouver chercheur" serait liée aussi à la démarche et la possibilité éprouvée de remettre en jeu son rapport et son "équilibre" intime à la réalité. Ça permet de nous ressourcer et de prendre appui sur nos forces créatives.

Je voudrais revenir sur la difficulté que nous avons à situer le cadre de nos pratiques du fait qu'elles se trouvent aux frontières ou plutôt au croisement de différents champs d'intervention. Nous pouvons distinguer en particulier le champ de la thérapie, celui du développement personnel, celui de la formation et il y en a sûrement d'autres... Il me semble important de différencier nos cadres et nos modes d'animation en fonction de ces champs d'intervention. Ça nous permettrait entre autres de dégager ce qui fait leur permanence et leur spécificité en dépit de ces adaptations.

La danse est un langage, de même le théâtre, la voix, le clown en sont d'autres. Pour reprendre la belle expression de David, la voix est un univers. Finalement, on crée un monde dans le langage que l'on traverse et on cherche à accéder à une certaine lisibilité et compréhension de ce





qui nous habite. Selon moi, les éléments mobilisés dans ces ateliers sont essentiellement de l'ordre du fonctionnement psychique et de la dimension humaine. Par ailleurs, je pense qu'il est important d'élaborer des hypothèses sur les processus mis en jeu dans nos ateliers et portant surtout sur le comment, c'est-à-dire la façon dont ils sont mobilisés et travaillés techniquement.

Lorsque nous parlons d'un travail d'expression créative, -c'est ce qui rassemble les quatre ateliers-, on ne parle pas de n'importe quel acte ordinaire mais bien d'un acte créatif, voire artistique. Comment cela fonctionne ? Qu'est-ce qui est mis en jeu ? Comment peut-on aider à son élaboration ? Tous ces éléments sont d'ordre psychologique et c'est bien ce qui se dégage des différentes présentations des intervenants...

MARC GUIRAUD :

C'est tout l'intérêt et la difficulté de ce travail, en particulier du temps de verbalisation. L'idée forte, c'est de faire halte à la pensée unique, en particulier aux grilles de décodage psy qui envahissent tout le champ. Les processus créatifs sont parfois tirés vers la création, travail sur le langage, et parfois tirés vers la thérapie. Nous devons donc savoir dans quel espace nous sommes, et par ailleurs disposer d'une palette multi-référentielle. Ce qui a été mis en corps pourra éventuellement être référé à un éclairage psy à certains moments, mais surtout pas à d'autres, où il sera référencé à l'histoire de la danse. Lorsqu'une personne vient de mettre en jeu dans sa danse des émotions et des affects manifestement liés à des processus de régression (plus ou moins concertée dirait Jean DUVIGNAUD), avec des enjeux à respecter, à accompagner, voire à travailler en tant que tels au point de leur émergence, je peux m'autoriser à lui dire que sa danse rejoint les questions les plus essentielles de la danse contemporaine.

Une danse qui apparaît comme très personnelle, éventuellement un peu nombrilique, peut être mise en tension avec des dimensions plus archétypales. Une révolte personnelle qui se joue dans le corps peut être mise en correspondance avec une histoire politique, ou collective.

Je prépare une communication à ce sujet, à savoir comment l'animateur va jouer sur différents plans de langage au moment de la mise en mots. Introduire parfois avec pertinence une parole décalée : là me semble résider l'art de l'animation dans ce travail de symbolisation.

Même si c'est important de savoir que l'on n'est pas dans un champ thérapeutique, il me faut parfois mobiliser un certain nombre d'outils psychologiques ou thérapeutiques pour éclairer ce qui se passe, au moins pour éclairer l'animateur sur ce qui est en jeu, pour savoir quelle position il tient vis-à-vis de ce qui émerge.

Mais l'essentiel reste qu'il ne faut pas confondre les espaces. Dans celui défini par un contrat thérapeutique, l'objet même du travail est l'élaboration et la symbolisation de ces enjeux personnels, voire groupaux. Dans l'espace du "Dancing", défini par un référentiel et des enjeux ouverts, il n'est pas légitime de réduire ce qui s'y passe aux enjeux psychologiques et transférentiels ; même si ces enjeux doivent être bien entendu être perçus, entendus, et accom-



pagnés dans leur travail, ils ne sont qu'un des possibles de la situation, mais en aucun cas le référentiel valorisé, surtout pas dans l'implicite ou l'inconscient.

Cette clarté est la condition même de la qualité du travail. C'est le contrat qui définit l'espace et la scène... Et la nature de la mise en mots.

4ÈME INTERVENANTE :

ALBERTO, le clown analyste, nous recommandait toujours cette image, d'être vigilants à prendre avec nous notre billet-retour, comme le billet de la S.N.C.F où toutes les données sont inscrites, l'heure, la destination, le numéro du train...

Dans ce travail d'ateliers, nous entrons bien sûr dans un cadre où la destination n'est pas connue à l'avance, alors il est peut-être important d'avoir ces repères du billet de retour...

AUTRE INTERVENANT :

Est-ce que cela voudrait dire que l'imaginaire ne fait pas renoncer à la responsabilité ?

VIVIAN GLADWELL :

Dans le travail du clown, c'est l'écoute du public qui permet de connaître la limite de ce qu'on peut faire. Si on n'entend pas cette limite, si on n'est pas à l'écoute de son public, alors effectivement on peut très facilement transgresser, pour de vrai, et là, on passe à l'acte...

PAUL FERNANDEZ :

Je voudrais relever simplement que ce n'est pas un hasard si l'on revient autant sur la question des limites. C'est sûrement lié au thème de cette semaine. Ce n'est pas non plus un hasard si les conférenciers de la séance d'ouverture ont parlé davantage de passage à l'acte que de passage par l'acte. Cela exerce un effet de fascination et marque en quelque sorte un point de butée du travail créatif.

Bien entendu, on a à se préserver de l'attraction exercée par la transgression et l'au-delà de la limite, que ce soit avec ou sans Archimède... On a à se protéger des états de crise qui nous débordent et annulent justement toute possibilité de penser.

L'enjeu essentiel de cette question du passage par l'acte est de déterminer comment le corps, dans ce qu'il a de plus immaîtrisé et de plus insoumis, (en particulier dans sa dimension pulsionnelle), constitue une voie d'accès à un plus de pensée. On a bien entendu que ce n'est pas une pensée de l'ordre du moi, qui serait du côté du contrôle et de la maîtrise, mais plutôt une pensée créative empreinte de nos images et de nos émotions. L'enjeu est bien d'approcher en sécurité ce moment fragile et précaire qui allie à la fois ce sentiment de suspension de la réalité et d'intensité intérieure.

2ÈME INTERVENANT :

Cependant, je crois qu'il existe aussi des cas de passage à l'acte qui sont un début pour arriver au passage par l'acte...

Mon expérience me fait dire que pour certains le passage par l'acte ne suffit pas, qu'il y a un début de passage à l'acte qui est nécessaire et qui évite la répétition...

MARYVONNE ROUILLIER :

Cette dernière remarque fera la transition vers le colloque de l'année prochaine, sur le thème "Oser l'extrême pour devenir plus humain".

JOSY QUAIREL

Présidente de l'A.P.C.E.P. remercie chacun pour la qualité des interventions de cette soirée.

Origines du théâtre de l'opprimé

MARIE-FRANCE ADENIER

Le Théâtre de l'Opprimé a ses origines au Brésil. Sa découverte correspond à la prise de conscience par les Brésiliens de leur propre réalité sociale et historique et de la nécessité de la transformer. Artistes et intellectuels participent passionnément au débat. C'est dans les années soixante la naissance du Cinéma Novo, de la Musique Populaire Brésilienne et du Théâtre Populaire.

En 1962 Augusto BOAL, dramaturge brésilien, prend la direction du Teatro Arena de Sao Paulo après le retrait de José Renato le précédent directeur qui à la suite d'un stage en France au TNP avec Jean VILAR rêvait de créer une sorte de TNP brésilien. "BOAL à posteriori, dans son Théâtre de l'Opprimé, appela cette phrase du Teatro Arena : "Nationalisation des Classiques". Classique étant pris dans le sens d'universel" (1). BOAL dans le contact avec le spectateur "suit la tradition du théâtre épique de BRECHT mais il exprime également sa propre conception du théâtre populaire : la clarté et la communication directe" (2). Il traduit et adapte alors des pièces espagnoles et françaises dont le Tartuffe de MOLIÈRE en réponse au coup d'état des militaires en 1964.

Puis il écrit et met en scène avec le groupe Arena des spectacles musicaux favorisant la naissance de la musique populaire brésilienne avec Vinicius DE MORAES, Edu LOBO... : "Arena conta Zunibi", "Tiradentes" qui racontent la révolte des héros populaires brésiliens : Zumbi et Tiradentes, face aux pouvoirs. C'est là qu'il met en place pour la première fois le système du "Coringa" qu'il vient de découvrir, bouleversant ainsi les conventions théâtrales. "Il consiste pour le dramaturge -et en simplifiant à l'extrême- à utiliser un personnage libre, une espèce de libero (en terme de football) ou de joker (en terme de cartes à jouer). Le "coringa" peut assurer au moment où on le désire tous les rôles ou encore toutes les fonctions dramatiques de la pièce" (3). Plus tard BOAL théoriserait ce système du "joker" dans le théâtre de l'Opprimé.

Avec le groupe des comédiens du Teatro Arena il fait des tournées dans le Nordeste brésilien, c'est là qu'il apprend des paysans opprimés par les grands propriétaires terriens que ce n'est pas aux comédiens par la forme théâtrale de l'Agit-prop de leur donner des leçons, mais à ces mêmes paysans de "conquérir leurs propres moyens de production théâtrale" (4).

La même année 1962, Paulo FREIRE, éducateur brésilien, est chargé par le Ministère de l'Éducation et de la Culture du Brésil du secteur Alphabétisation des Adultes. Il crée des "cercles culturels" et des "cultures populaires" dans tout le Brésil. Il publie en 1969 Pédagogie des Opprimés, méthode d'alphabétisation qui repose sur la prise de conscience de la condition sociale de celui qui apprend. "Chaque être doit apprendre à écrire sa propre vie comme acteur et comme témoin de sa propre histoire" (5).

1er Avril 1964. Le coup d'état milliaire met fin provisoirement au Brésil à ces découvertes et à ces expériences de théâtre et d'éducation populaires. Paulo FREIRE s'exile au Chili et Augusto BOAL après avoir été arrêté et torturé s'exile en Argentine.

Entre 1971 et 1974 BOAL développe les techniques du Théâtre de l'Opprimé notamment au Pérou en 1973 où il

est invité à participer au programme Alfin (Programme d'Alphabétisation Intégrale inspirée des méthodes d'alphabétisation de Paulo FREIRE), en utilisant le Théâtre Populaire.

BOAL pratiquait avec ses comédiens "la dramaturgie simultanée". Le spectacle se développait jusqu'au moment de la crise, puis les comédiens sur scène improvisaient chacune des situations proposées par le public pour résoudre cette crise... jusqu'à ce qu'un jour Boal qui tenait le rôle du joker, propose à une femme insatisfaite du jeu des acteurs de venir sur scène pour jouer elle-même sa proposition.

Le Théâtre-Forum était né.

En Argentine où BOAL continue de résider, il crée le Théâtre Invisible pour répondre à la nécessité de créer un débat théâtral dans un contexte répressif. La répression prenant de l'ampleur, il ne peut plus continuer ses activités théâtrales, il écrit et publie alors trois livres :

- Le Théâtre de l'Opprimé en 1974

- Tecnicas Latino-Americanas de Teatro Popular en 1975

- 300 Jeux pour Acteurs et Non Acteurs en 1975 également.

Ses livres seront traduits en 25 langues.

De 1976 à 1986 BOAL s'exile en Europe, au Portugal d'abord puis en France. En 1977 il organise son premier stage au théâtre de l'Aquarium, à la Cartoucherie de Vincennes. Un groupe composé de comédiens, d'éducateurs, d'enseignants, de travailleurs sociaux se forme autour de lui et de ses techniques. Il prendra, en 1979 le nom de CEDITADE (Centre d'Études et de Diffusion des Techniques Actives d'Expression) qui deviendra le CTO en 1986 (Centre du Théâtre de l'opprimé).

Au cours des stages qu'il anime en Europe apparaissent des oppressions inconnues de lui : la solitude, l'impossibilité de communiquer, le manque de confiance en soi, le manque d'objectifs personnels et professionnels. Il en conclut que si les européens ne sont pas confrontés à la violence externe immédiate comme en Amérique Latine, ils souffrent néanmoins des mécanismes de l'oppression qu'ils ont intériorisés dans leur têtes. Il met au point, en collaboration avec son groupe du Centre du Théâtre de l'Opprimé, des techniques théâtrales pour trouver comment ces oppressions ont été intériorisées et pour trouver des moyens pour les extérioriser et les supprimer.

Il décrit ces techniques dans son livre L'Arc en Ciel du Désir publié à Paris en 1990.

C'est un travail théâtral qui peut être relié d'une certaine façon à celui de Jacob L. MORENO, inventeur du psychodrame. Tous deux partagent l'idée que le théâtre a des effets thérapeutiques et dynamisants pour la personne.

Selon BOAL "le théâtre est conflit et la vie est conflit". L'oppression existe dans les relations entre deux personnes quand le dialogue devient monologue. Le but est de redevenir humain en rétablissant le dialogue (6).

Le 9 mai 1994, Augusto BOAL reçoit la médaille Pablo Picasso de l'UNESCO pour l'ensemble de son œuvre.

Le Centre du Théâtre de l'Opprimé, organisme agréé de formation continue, organise régulièrement des stages animés par Augusto BOAL et ses collaborateurs à Paris.

(1). Richard ROUX
Le Théâtre Arena
de Sao l'auto
Naissance d'un théâtre
brésilien (1953-1975)
Du "théâtre en rond"
au "théâtre populaire".
Thèse de doctorat
Aix-Marseille 1.
Février 1989

(2). *ibid.*

(3). *Ibid.*

(4). Augusto BOAL
Le Théâtre de l'Opprimé
Paris.
La Découverte. 1981.

(5). Symposium
du 21 mars 1992.
Éducation et Pauvreté,
avec la participation de
Paulo FREIRE, Université de
Mons-Hainaut

(6). Augusto BOAL
Stage Arc en Ciel du Désir
Paris. CTO. Mai 1994.