

## « Théâtre de l'opprimé » / « Jeux pour acteurs et non-acteurs »

Pierre Rousseau

Numéro 17 (4), 1980

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28508ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce compte rendu

Rousseau, P. (1980). Compte rendu de [« Théâtre de l'opprimé » / « Jeux pour acteurs et non-acteurs »]. *Jeu*, (17), 119–122.

Même si ce texte semble parfois littéraire et répétitif, même si c'est en bonne partie grâce à l'interprétation de Véronique Mermoud et à la mise en scène de Gisèle Sallin qu'il réussit à nous provoquer autant, il s'agit là d'un cri profond, terrible, qu'il nous faut écouter et auquel il faut répondre.

**pierre lavoie**

## lectures

### «théâtre de l'opprimé»/ «jeux pour acteurs et non-acteurs»

Boal, Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, coll. «malgré tout», Paris, éditions Maspero, 1977, 216 pages; dans la même collection, *Jeux pour acteurs et non-acteurs, pratique du théâtre de l'opprimé*, Paris, 1978, 212 pages.

«J'ai voulu, avec ce livre, montrer que le théâtre dans son intégralité est nécessairement politique, parce que toutes les activités de l'homme sont politiques et que le théâtre en est une. Qui tente de séparer théâtre et politique tente de nous induire en erreur — c'est une attitude politique.» (p. 7)

C'est ainsi qu'Augusto Boal nous introduit au *Théâtre de l'opprimé* qui représente l'aboutissement de son travail théâtral en Amérique du Sud. Il a d'abord commencé au Brésil avec le Théâtre Arena de Sao Paulo où il a occupé le poste de directeur artistique de 1954 à son arrestation en 1971. Après quoi, c'est l'exil vers l'Argentine, le Chili, le Venezuela, le Pérou, la Colombie, le Mexique, l'Équateur et, finalement, l'Europe.

Boal vit présentement à Paris où s'est créé autour de lui le Centre du Théâtre de l'opprimé. Ses deux volumes nous permettent de cerner son évolution théâtrale depuis les débuts, avec le Théâtre Arena, jusqu'à maintenant. Dans *Théâtre de l'opprimé*, Boal nous expose, sous forme d'essai théorique, sa poétique de l'opprimé, en la situant par rapport à celles d'Aristote et de

Brecht, entre autres. Quant à *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, il porte judicieusement le sous-titre de *Pratique du Théâtre de l'opprimé* puisqu'il constitue la contrepartie pratique du premier livre.

### théâtre de l'opprimé

Cet essai théorique nous introduit d'abord aux techniques de l'opprimé par le biais d'une expérience pratique dans le cadre d'une campagne d'alphabétisation au Pérou, en 1973: y sont exposés le théâtre-journal, le théâtre invisible, le théâtre-forum, etc.

Puis, il nous fait connaître l'évolution du Théâtre Arena, comparable à celle de plusieurs théâtres d'autres pays colonisés, où tout commence par l'imitation systématique de «l'autre culture»: il n'y a de place que pour le théâtre européen! Apparaissent ensuite des auteurs nationaux, mais qui se réfèrent à une esthétique naturaliste liée à une conception stanislavskienne du jeu. Mais, comme en Amérique du Sud la vie politique est particulièrement mouvementée, Boal en vint à remettre en cause les formes traditionnelles de pratique théâtrale: «Nous voulions réfléchir sur une réalité en procès et n'avions pour cela à notre disposition que des styles figés et non modifiables.» (p. 56-57).

C'est ainsi que le Théâtre Arena mit au point le système du Joker (et non le Jockey, tel qu'imprimé par erreur dans la première édition du *Théâtre de l'opprimé*) qui permet d'analyser, et partant, de distancier, en cours de représentation, la mise en scène même de la pièce présentée. Pour ce faire, est introduit dans toute distribution un nouveau personnage, celui du Joker, contemporain du spectateur, qui participe à l'action et la dirige différemment selon le type de pièce. Ce personnage, qui est

plus qu'un simple narrateur, sert de lien entre le public et les acteurs; on le retrouve dans le théâtre-forum, mais dans la fonction, cette fois-ci, d'animateur.

Enfin, dans la dernière partie du *Théâtre de l'opprimé*, Boal nous expose les principes qui sous-tendent sa conception du théâtre, qui ne peut être que politique, à travers une analyse critique des systèmes d'Aristote et de Brecht principalement:

«(...) la poétique d'Aristote est celle de l'oppression. Le monde est connu, parfait ou perfectible, on impose ses valeurs aux spectateurs. Eux délèguent passivement leur pouvoir aux personnages pour qu'ils agissent et pensent à leur place. Les spectateurs se purgent ainsi de leur défaut tragique, autrement dit de quelque chose qui est capable de transformer la société. Catharsis de l'élan révolutionnaire! *L'action dramatique remplace l'action réelle.* La poétique de Brecht est celle des avant-gardes éclairées: on y montre un monde transformable et la transformation commence au théâtre même. Le spectateur ne délègue pas ses

# théâtre de l'opprimé

## augusto boal

malgré tout

françois maspero

pouvoirs pour qu'on pense à sa place, même s'il continue à les déléguer pour qu'on joue à sa place. L'expérience est révélatrice au niveau de la conscience mais pas obligatoirement au niveau de l'action. *L'action dramatique éclaire l'action réelle. Le spectacle prépare à agir.*

La poétique de l'opprimé est d'abord celle d'une libération: le spectateur ne délègue aucun pouvoir pour qu'on agisse ou pense à sa place. Il se libère, agit et pense pour lui-même. *Le théâtre est action.*

Ce théâtre n'est peut-être pas révolutionnaire, mais rassurez-vous: *c'est une répétition de la révolution.*» (p. 48) (C'est moi qui souligne).

Bien que Boal demande une participation active des spectateurs en les mettant en situation de jeu, son théâtre demeure une répétition de l'action. Tout comme Brecht, Boal prépare à l'action révolutionnaire, mais l'utilisation qu'il fait du théâtre semble plus proche de l'animation que de la représentation. Une fois la «révolution» (!) répétée, par le biais de l'une ou l'autre forme du Théâtre de l'opprimé, la révolution n'en reste pas moins à faire. Et peut-on

«répéter la révolution»? En fait, il ne s'agit pas de prendre Boal au pied de la lettre, mais de comprendre qu'il donne les moyens aux spectateurs de s'exercer à l'action.

Finalement, soulignons que le *Théâtre de l'opprimé* se termine par un entretien avec Boal, recueilli et rédigé par Émile Copfermann. Nous y trouvons une réponse à certaines questions soulevées par la poétique de l'opprimé quant à sa raison d'être, sa fonction sociale et culturelle: si le Théâtre de l'opprimé est politique, il n'est pas évangélique ou propagandiste; il est plutôt pédagogique, au sens où chacun apprend de l'autre: «Tu as une idée, ne la dis pas, viens nous la montrer.» Boal nous propose les moyens d'y parvenir encore plus facilement dans *Jeux pour acteurs et non-acteurs*.

La grande qualité de ce recueil est d'offrir des exercices concrets à la portée de tous: certains sont déjà connus, d'autres à découvrir. Tous sont intéressants et permettent une utilisation diversifiée qui ne se limite pas qu'à la pratique des formes du Théâtre de l'opprimé. De tels outils sont plutôt rares et à ce chapitre on peut souligner l'excellent travail de Boal qui a su faire un ouvrage complet et intéressant.

Aux exercices s'ajoute le récit de certaines expériences qui nous aident à mieux comprendre les deux principales formes du Théâtre de l'opprimé: le théâtre invisible et le théâtre-forum. Ces deux formes y sont très bien expliquées et les nombreux exemples ajoutent à la compréhension.<sup>1</sup>

Le dernier chapitre retient l'attention: «Une expérience en section d'éducation

1. Le lecteur trouvera une description sommaire de ces formes, accompagnée d'exemples pratiques, dans l'article «Théâtre de l'opprimé», sous la rubrique «Pratiques» du présent numéro.



spécialisée dans le Sud de la France» qui raconte la mise en application de certaines techniques de l'opprimé pour favoriser le déblocage de l'expression chez des groupes d'adolescents ayant des difficultés à s'exprimer et à réussir dans le système scolaire traditionnel. Cela nous ramène à la campagne d'alphabétisation péruvienne rapportée dans le premier volume et fait du théâtre un langage qui dépasse largement l'utilisation qu'on en fait sur la scène.

Ces deux livres font le point sur une démarche originale toujours en évolution; ils constituent des repères qui situent le théâtre dans l'histoire du théâtre, mais une histoire toujours subordonnée au politique. Deux volumes à recommander à tous ceux qui désirent en connaître plus, tant au niveau théorique que pratique.

**pierre rousseau**

## «théâtre québécois II»

*Nouveaux auteurs, autres spectacles*, essais de Jean-Cléo Godin et Laurent Maillot, Montréal, Hurtubise HMH, 1980, 247 p.

Il y a dix ans avec *le Théâtre québécois: introduction à dix dramaturges contemporains*, Jean-Cléo Godin et Laurent Maillot nous donnaient le premier ouvrage critique véritable sur un domaine jusque là «réservé» aux chroniqueurs et aux polémistes. Ils ouvraient des avenues, proposaient des angles d'approche, mettaient en évidence des points de vue. Mais ils pouvaient alors aussi établir des bilans, cerner des problèmes historiques, évaluer des corpus dont certains se présentaient comme «achevés». Aujourd'hui, leur tâche et leur propos ont changé,

comme l'indique bien le sous-titre de ce *Théâtre québécois II: nouveaux auteurs, autres spectacles*. Les autres spectacles auxquels est consacrée la première partie de l'ouvrage n'avaient fait au Québec il y a dix ans qu'une timide ou modeste apparition, dont J.-C. Godin considérait certains aspects dans le dernier chapitre du livre de 1970, intitulé «la Mort du texte?». Aujourd'hui, même si ses animateurs ont décidé de se séparer en 1978, même si Raymond Cloutier pouvait déclarer avec amertume dans un article d'*Études françaises* (15 janv. 1979): «Nous avons l'impression d'avoir fait cette expérience de neuf ans pour rien», le «Grand Cirque (peu) ordinaire» — Godin dixit au chapitre V — a contribué à changer radicalement les conditions du jeu. Le «théâtre sur théâtre», objet du chapitre I (Godin), est accepté, il a fait ses preuves; ses fonctions sont admises et reconnues. Le rapport dialectique «de l'actualité à l'histoire», chapitre II (Mailhot), ne s'exprime plus seulement sous des formes simples ou simplifiées (*Histoire du Québec en trois régimes*) et les pièces qu'il suscite ne sont plus occultées (comme la *Tête du roi*, dont Ferron, en 1964, donnait une édition «presque confidentielle»); il inspire un *Cérémonial* exigeant mais démystifié chez Rémillard, une «grande gigue épique», naïve mais roublarde chez Germain (*Un pays dont la devise est je m'oublie*). Les chapitres III et IV, dus l'un et l'autre à Mailhot, examinent respectivement une oeuvre foisonnante qui «travaille la littérature comme théâtre», le *Wouf Wouf* de Sauvageau, et l'impact d'un événement historique (parcours, rituel, provocation?) tel qu'il est transposé au théâtre à partir d'un autre jeu (*le Chemin du Roy*), ou comme «guérilla» intertextuelle (*Hamlet, prince du Québec*). Quant aux «nouveaux auteurs», dont l'étude des *univers dramatiques* constitue la seconde partie: «Anti-héros à la Barbeau» (J.-C.G.); «le Procès de