

Le théâtre d'intervention, une pratique psychosociale existentielle

Danielle Nolin :

Psychotérapeute en pratique privée, Chargée de cours à l'université du Québec à Rimouski, Danielle Nolin travaille avec l'art depuis une quinzaine d'années. Sa première formation est à l'école supérieure de théâtre de Montréal. Par la suite, elle s'est dirigée vers les sciences sociales développant l'art thérapie auprès de différentes clientèles marginalisées : toxicomanie, maladie mentale, violence conjugale. Son domaine de recherche est l'art comme outil d'intervention social en formation d'adulte. dnolin@gnu-darwin.org

Résumé

L'article présente une pratique d'intervention par le théâtre auprès de personnes vivant avec la maladie mentale. Dans cette approche au carrefour de l'art (Stanislavski) et du psychodrame (Moreno), les participants sont amenés à rejouer leurs expériences et à les mettre en scène. Ce qui est visé ici, c'est autant la transformation (catharsis) de l'acteur que celle du spectateur, puisqu'il s'agit aussi de transformer les représentations sociales de la maladie mentale.

Naissance d'une problématique de recherche-action existentielle

Depuis longtemps, je me sens interpellée par la fonction de l'art dans la société et, particulièrement, par la fonction du théâtre. Il m'a toujours semblé que l'art devait dépasser son rôle strictement culturel pour servir à l'enrichissement non seulement de l'intellect, mais aussi à l'expression des affects dans un but de croissance personnelle et de formation. Le théâtre a donc pris pour moi un sens singulier, passant progressivement d'un art de démonstration, de représentation, à un art d'éducation et d'intervention auprès de clientèles spécifiques. Ainsi, le phénomène de la catharsis, si cher aux anciens Grecs s'en trouvera orienté vers un axe proprement thérapeutique et formateur où le sujet sera invité à se jouer lui-même à travers sa créativité pour exprimer, informer, transformer voire améliorer sa propre vie.

Contexte de ma pratique d'intervention en santé mentale

J'ai travaillé dans le domaine de la santé mentale et j'y ai rencontré des personnes vivant avec des problématiques telles que la schizophrénie, les troubles de personnalité limite, la maniaco-dépression, la dépression, les troubles obsessionnels compulsifs, etc. Lors de mes séances avec eux, deux phénomènes retenaient mon attention : la souffrance de l'isolement et le talent artistique. Dans plusieurs de mes rencontres, j'ai eu le privilège d'accueillir des dessins, des poèmes, des toiles, des textes, etc. Ces œuvres représentaient l'état souffrant dans lequel ils étaient. Je rencontrais là le résultat d'un processus d'exclusion : la beauté d'un talent condamné.

À cette époque, plusieurs questions m'habitaient. Pourquoi ces gens se retrouvaient-ils en psychiatrie où il n'y avait que des murs blancs sans crayons, sans papiers, sans peinture pour se dire? Pourquoi ces gens se retrouvaient-ils toujours exclus de la société jusqu'à en perdre leur identité? Pourquoi ces gens étaient-ils les patients de leur psychiatre, les clients de leur travailleur social, les participants de leur organisme communautaire et les bénéficiaires de l'aide sociale?

Ces questions sans réponses, je les portais et les habitais dans un contexte où le gouvernement du Québec réclamait la reprise du pouvoir de la personne vivant avec la maladie mentale et le retour de celle-ci dans sa communauté. Comme pour un contrat, la petite clause en bas stipulait: Nous n'avons plus les moyens de les enfermer. Moi, je regardais tout cela en pensant à Émile Nelligan et je me demandais si la folie n'était pas contagieuse! «La folie ne fait pas le malheur de l'homme puisqu'elle est conforme à sa nature.» (Érasme, 1508, p. 27).

De tout le discours que la hiérarchie gouvernementale nous avait tenu cette journée-là, jour du fameux budget déficit zéro, accompagné de beignes et de café, question de nous sucrer la situation et de nous clouer le bec, je retenais une chose: plus de gens qui fréquenteront l'organisme communautaire dans lequel je travaille et toujours le même budget pour répondre aux besoins de ces personnes. J'avais l'impression d'avoir assisté à une séance de type Commedia dell'arte et je me sentais celle qui recevait les coups de bâtons. Il fallait «*miraculariser*» ou innover. De ces deux choix est né mon désir de travailler avec le théâtre comme outil d'intervention. La raison en est simple: je suis née dans l'art qui guérit.

Une formation familiale, théâtrale et psychanalytique

Je me rappelle lorsque j'étais enfant, j'avais à peine quatre ans, nous habitons à la campagne et ma mère gardait l'auto afin que nous puissions, elle et moi, nous rendre à la ville pour y faire des courses. Ma mère était une femme avant-gardiste pour son époque. Du haut de mes quatre ans, je ressentais très bien son mal de vivre, celui d'être confinée à un rôle de femme au foyer, de faire du ménage, du lavage et de cuisiner pour économiser. Lorsque nous étions en auto, ma mère se mettait à chanter. Des chansons si tristes que parfois la pluie se mettait à tomber. Moi, assise à côté d'elle, je n'osais dire un mot, car j'avais l'impression d'assister à quelque chose de sacré.

Aujourd'hui encore, j'ai de la difficulté à décrire l'état dans lequel je me trouvais. J'avais l'impression que ma mère berçait elle-même ses souffrances par ses chants. Je ressentais toute sa souffrance, sa colère et sa peine se transcender par le chant. Après, elle était toujours plus calme, plus accessible et plus douce avec moi. J'ai compris plus tard que «[...] la révélation d'un espace sacré permet d'obtenir un "point fixe", de s'orienter dans l'homogénéité chaotique, de "fonder le monde" et de vivre *réellement*.» (Eliade, 1957, p. 47). Voilà, je crois, l'embryon de ma démarche qui s'est conscientisée avec le temps et l'expérience.

Puis, j'ai grandi. On grandit toujours lorsqu'on est petit. Peu importe l'âge. Souvent, lorsque j'arrivais de l'école, ma mère était en état de souffrance face à sa condition. Je ressentais une profonde peine. Je me réfugiais dans ma chambre, m'inventais des histoires et jouais tous les personnages: j'aménageais mes maisons de poupées et le calme revenait en moi. Sans le savoir, je prenais les traces de ma mère pour me libérer.

Puis, j'ai grandi, on grandit toujours lorsqu'on est petit. Peu importe l'âge. Ce n'est qu'à la fin de mon adolescence que je découvris le théâtre. Ce fut pour moi le lieu pour me dire. Sur scène, j'avais enfin la permission de me raconter dans la peau de quelqu'un d'autre. C'est ce qui m'amena quelques années plus tard à faire mes études en art dramatique et, après un suivi psychanalytique, à approfondir la psychologie dans l'intention de devenir psychanalyste. J'aimais cette approche basée sur l'inconscient, les rêves, l'association de mots, etc. Encore là, il y avait espace de créativité. «En tant que psychologie des profondeurs... Elle peut devenir indispensable à toutes les sciences qui s'occupent de la genèse de la culture humaine et de ses grandes institutions, tels l'art, la religion et l'ordre social.» (Freud, 1926, cité par Pineau, 1998)

Stanislavski disait que «le but fondamental de notre art est de créer la vie profonde d'un esprit humain et de l'exprimer sous une forme artistique» (Stanislavski, 1958). Shakespeare disait: «Être ou ne pas être, voilà la question». C'est dans cette quête de moi et du jeu vrai de l'acteur de Stanislavski

que j'ai transformé, par des personnages, un esprit humain, le mien, sous une forme artistique. Le besoin de me dire rencontrait le besoin d'être vue sous une forme théâtrale pendant plusieurs années.

La scène était donc devenue le propre décor de ma vie. Pendant les années où je pratiquais le théâtre de façon professionnelle, j'ai développé des personnages qui ont été porteurs de sens pour moi. Créer un esprit humain à partir de son propre esprit. Donner au personnage une histoire qui me parle, qui vient de ma propre réalité, me permettait de jouer vrai et de nommer les maux de ces personnages par les mots de l'auteur qui se dit, se raconte dans un texte pour être vu et entendu. Pour arriver à ce jeu vrai, il fallait d'abord m'occuper de découvrir les moyens d'employer mes «propres sentiments.» (Stanislavski, 1958, p. 68).

À cet héritage tissé de mon univers familial, de créativité, de psychanalyse et de théâtre, sont venues s'ajouter mes études en psychosociologie de la communication à l'Université de Rimouski durant lesquelles j'ai développé une pratique singulière de théâtre d'intervention.

On dit que les enfants apprennent par l'exemple. C'était l'héritage qui m'avait été légué par ma mère. J'en ai ressorti un thème central qui va constituer l'essence de ma pratique : rejouer ses drames pour déjouer la tragédie. Pendant des années, j'ai cru que ma mère m'avait donné seulement son mal de vivre. Aujourd'hui, je me rends compte qu'elle m'a donné l'outil pour le guérir. On dit que les artistes sont porteurs d'une douce folie. À cela, je réponds que tout être humain possède le talent d'être fou.

Une pratique singulière de théâtre intervention

Tout le long de mes études en psychosociologie de la communication à l'Université de Rimouski, j'ai approfondi *Le travail avec le groupe dans un processus de changement assisté*. J'ai donc développé une pratique en utilisant le théâtre comme outil d'intervention auprès des personnes vivant des problématiques en santé mentale au sein de l'organisme communautaire pour lequel je travaillais. Je dois préciser, à ce stade-ci de mon article, que j'ai toujours choisi de travailler dans le domaine communautaire parce que l'urgence de la souffrance humaine et le cœur de l'âme sans masque se trouvent au sein même du quotidien de la communauté en besoin et non dans les salles d'attente du spécialiste une fois aux deux mois.

Pour vous situer dans le contexte de ma pratique, de septembre à mai, nous travaillions à la réalisation d'un spectacle qui parle de leurs expériences de vie: hospitalisation, tentative de suicide, peur de la solitude, perte d'emploi, etc. Un processus de neuf mois de travail où chaque partie du spectacle est une réalisation des participants: textes, décors, costumes, affiches, promotion, publicité, etc.

Les résultats de ma pratique ont été remarquables. Le taux d'hospitalisation a diminué pour certains, d'autres ont réinséré le marché du travail et d'autres ont eu une diminution considérable de leur médication. L'appui du réseau de la santé fut considérable. Nous avons obtenu des prix de reconnaissance de la Régie régionale de la santé. Nous étions fiers. J'avais innové. Mais innové de quelle façon? Par quel moyen communiquer cette démarche, dépasser l'intuition, comprendre, conscientiser voire théoriser des gestes quotidiens dont j'avais su faire advenir l'efficacité ?

Pour moi, la création faisait partie de ma vie. J'avais créé une pratique comme on plante un jardin que l'on récolte à l'automne. Lorsque l'on m'a invitée à des colloques pour parler de ma pratique, je me suis rendu compte de l'intérêt des intervenants dans la salle, mais je portais l'humilité à la place du cerveau. Je manquais de mots et de connaissances pour communiquer l'essentiel de ma démarche et de mon expérience. C'est dans cet esprit de recherche que j'ai entrepris l'étude réflexive de ma pratique. De quoi était faite ma pratique? Quelles en étaient les influences? Quel était le processus? Quelles sont les propriétés du théâtre propices à l'intervention?

Plus j'avancerais dans mon questionnement, plus je me retrouvais dans le labyrinthe des grands savoirs de l'Université. D'autres questionnements sont alors apparus. Entre autres, je me demandais alors comment réfléchir sur ma pratique sans me perdre, sans quitter l'aspect «terrain» de ma démarche et, surtout, sans trahir un processus que je croyais strictement né de l'expérience. Sans le savoir, je possédais l'outil pour y répondre: m'appliquer ma pratique pour mieux la comprendre de l'intérieur. Je voulais en saisir le mouvement interne afin de pouvoir livrer le secret de la potion magique. Tout au long du processus, j'ai rencontré les mêmes résistances que les personnes ayant participé à mon projet. J'ai également reçu les bienfaits de la catharsis dont je vous parlerai plus tard.

Retrouver les sources thérapeutiques du théâtre

D'abord, il faut remonter le temps pour redonner les lettres de noblesse au théâtre. Retourner dans le temps signifie se retrouver chez les Grecs environ cinq cents ans avant Jésus-Christ. Ce sont les premiers à faire de l'aventure humaine le centre de l'histoire et de la jouer au lieu de la raconter comme ils le faisaient autrefois. On présentait ces pièces de théâtre tragique dans le cadre des fêtes de Dionysos (dieu de la prospérité et de la fécondité). Pourquoi tragique? L'histoire des humains et de ses dieux n'a jamais vraiment rien eu de très heureux. Tout le peuple était donc convié à la fête où on leur présentait sous forme de concours, dans un théâtre à ciel ouvert de forme hémicirculaire entouré de gradins, les trois tragédies et le drame satyrique des auteurs.

Imaginez ! Par une belle soirée d'été, à ciel ouvert, on assisterait à un spectacle d'une infinie beauté. Imaginez que ce spectacle est à la campagne et que les gradins sont à flanc de montagne avec la scène à ses pieds. De cette époque, on peut retenir trois auteurs qui ont marqué la tragédie grecque. Il s'agit de Sophocle, d'Euripide et d'Eschyle. Si ces trois auteurs ont marqué l'époque par leur performance, il n'en demeure pas moins qu'Aristote est celui qui a défini et codifié la tragédie. Selon lui, la tragédie c'est «L'imitation d'une action sérieuse et complète, elle a une juste grandeur, son langage est agréable [...] les événements y sont joués par des personnages et non racontés dans un récit; enfin elle provoque la pitié et la crainte, par là, elle effectue une véritable purgation de ces deux sortes de sentiments.» (Aristote, 1449b).

Le mot purgation ainsi utilisé dans la définition d'Aristote fait référence à la catharsis. Pour lui, pour qu'il y ait catharsis, il y a trois grandes étapes importantes de la tragédie à respecter. La première étape consiste à ce que le spectateur accompagne empathiquement le héros jusqu'à sa chute. Dans le langage théâtral, c'est ce qu'on appelle la péripétie. Puis, le personnage reconnaît son erreur et son manquement. C'est ce qu'Aristote appelle *l'agnorisis*, c'est-à-dire l'explication, à travers un discours lyrique, de son défaut. Le spectateur, puisqu'il est en empathie, reconnaît également son erreur. Puis le personnage subit les conséquences de sa faute, conséquences violentes. On utilise le mot catastrophe pour définir la conséquence. C'est là que la catharsis arrive. Par la représentation de la catastrophe, le spectateur se purifie de son *hamartia*. Comment ce processus s'effectue-t-il? Par la distance réflexive, ce que moi j'appelle la distanciation.

La distanciation se passe au moment où l'acteur reconnaît son erreur *agnorisis* et le spectateur également. Cela demande de la distanciation pour reconnaître son erreur ou son défaut. Comment arriver à cette distanciation? Par l'attention consciente, c'est-à-dire par l'observation de soi-même afin de mieux se comprendre. «Si, dans la première moitié de la vie, la tâche de la conscience est orientée par l'adaptation à l'environnement humain et naturel et la construction de la personne, durant la seconde moitié de la vie, la tâche de la conscience réside dans l'adaptation du Moi à la vie intérieure. Cette adaptation s'opère à travers la prise de conscience et l'intégration de conflits psychiques.» (Josso, p. 348).

Ces réflexions sur les phénomènes de réception et ses liens avec l'attention consciente m'amènent à traiter de la catharsis non seulement chez le spectateur mais également chez l'acteur. Moreno a

travaillé beaucoup avec le psychodrame et le théâtre de la spontanéité avec des personnes vivant des problématiques en santé mentale. «Sa pratique du théâtre ne relève pas de la critique dramatique, qu'elle réfute par avance, puisque ses mises en scène reposent sur la spontanéité, c'est-à-dire l'éphémère et, en principe, l'amateurisme et la liberté absolue des moyens.» (Moreno, 1965, p. 202).

À partir de son histoire, Moreno recréait avec le patient la scène douloureuse avec d'autres intervenants qui jouaient les personnages et l'on rejouait la scène afin d'obtenir l'effet cathartique pour le patient. Moreno avait une belle définition du psychodrame : «Le psychodrame leur montre leur propre personne, leur Moi, comme dans un miroir.» (Ibid.)

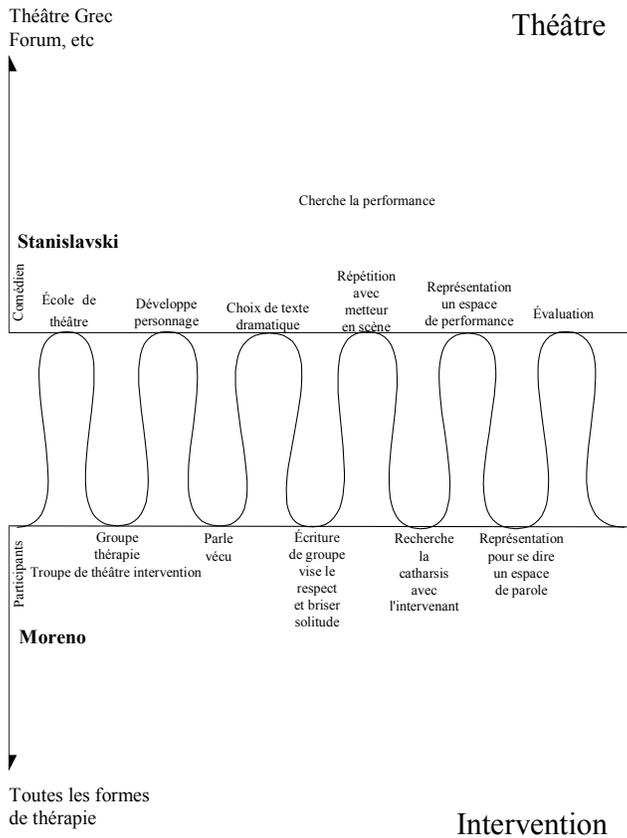
Par son attention consciente, l'individu arrive à une distanciation qui lui permet de purger ce qui lui fait encore mal. Il est son propre spectateur. Un accompagnement est nécessaire. Parfois, lors de ce processus, des mots, des actions reviennent à la surface et ceux-ci nous servent de levier pour faire débloquer la personne. Tout se passe comme si on ouvrait une boîte à secrets, un journal intime. Notre rôle est d'accompagner la personne dans le processus qui consiste à enlever l'image qui s'est fixée, comme un cadenas, afin de ne plus jamais retoucher à cette blessure (Tisseron). Pour ce genre d'accompagnement, je suis plus près de la psychanalyse.

Pour Freud, la personne doit renouer avec le processus traumatique originel avec autant d'intensité que possible de telle façon qu'il «soit remis *in statu nascendi*, puis verbalement traduit.» (Freud, 1901). Pour qu'il y ait *abréaction* du traumatisme, il faut donc que les affects jusque-là retenus soient exprimés par la parole. Pour Freud, la catharsis est inséparable de la mise en mots, elle associe la reviviscence des affects sous une forme inchangée et leur traduction immédiate en paroles. Pour que cela puisse naître, l'accompagnateur se doit d'être la bonne terre féconde du lien de confiance, de la présence, de l'empathie, pour que prenne racine la personne et qu'elle puisse fleurir. Ma définition de l'accompagnement rejoint beaucoup celle d'Yves St-Arnaud. Le rôle de l'accompagnateur est d'établir une relation d'aide avec la personne à travers laquelle il cherche à développer son potentiel pour qu'il puisse résoudre ses problèmes (St-Arnaud, 1980).

Dans une approche telle que la mienne, il y a ce qu'on appelle des moments magiques et il est bien clair que ma réflexion sur ma pratique m'a amenée à les décomposer pour en comprendre le sens, le mode de construction et la «matière» dont ils sont faits. Comment accueillir les résistances du participant pour l'aider à les dépasser et à se reconstruire? C'est ici que se situe l'importance de la réciprocité et de l'accompagnement. Il est important de comprendre la différence et de définir le moment opportun pour bien diriger la personne. Pour ce faire, il faut aussi définir les moments où il y a théâtre et où il y a intervention. Il s'avère nécessaire de saisir comment ces deux méthodes s'entrecroisent, se chevauchent et comment l'intervenant les différencie.

Le corridor du théâtre et de l'intervention où se retrouve ma pratique

Le tableau ci-dessous démontre dans quel corridor ma pratique circule et ce qu'elle utilise qui est propre au théâtre pour ramener à l'intervention. Il y a ce que j'appelle l'effet de boucle. Il faut d'abord que je précise que mon influence du théâtre me vient du jeu «vrai» de Stanislavski. «Pour reproduire des sentiments, vous devez être capable de les retrouver en faisant appel à votre expérience.» (Stanislavski, 1958, p. 80). Voici les balises que je me donne et qui sont propres au théâtre. Peu importe la forme de jeu utilisé, il se doit de venir de l'intérieur, d'être ressenti à partir de souvenirs de sa propre expérience.



D'un autre côté, c'est-à-dire du point de vue de l'intervention, ma pratique a comme balise le psychodrame de Moreno. «Il arrive fréquemment, au cours de séances de groupe essentiellement verbales et interactionnelles, qu'un des membres vive un problème avec une telle intensité que les mots deviennent insuffisants. Ce membre a besoin de rendre la situation vivante, de reconstituer un épisode et de le structurer plus exactement que ne le permet le monde extérieur réel. [...] À de tels moments, le groupe lui fait spontanément place, car "la place" qui lui permet de se mouvoir et de s'étendre est ce dont il a tout d'abord besoin. Il se meut vers le centre ou devant le groupe de telle sorte qu'il puisse avoir des échanges avec chacun. L'un ou l'autre des membres, peut de la même façon, lui donner la réplique dans un rôle et entrer en scène, s'opposer à lui ou s'unir à son action. Voilà la transformation naturelle et spontanée d'une séance de psychothérapie de groupe en psychodrame de groupe.» (Moreno, 1965, p. 206).

Maintenant que l'on connaît les balises de ma pratique, il est important de préciser que d'un côté le théâtre vise la performance d'acteur et que de l'autre côté le psychodrame vise la catharsis du participant. À partir de cette différence, le processus de travail peut se ressembler, mais on n'obtient pas le même résultat. D'abord, le théâtre vise la catharsis du spectateur par sa participation empathique à la performance de l'acteur. C'est ce que le metteur en scène recherche. Le psychodrame, lui, vise plutôt la catharsis de l'acteur par sa participation distanciée à ses expériences traumatiques. J'ai pris conscience que je combinais les deux aspects dans ma pratique d'intervention. Je ne sacrifie jamais le travail sur soi pour la performance théâtrale, mais je ne m'arrête pas à une expression spontanée du psychodrame. Je garde de Stanislavski l'idée qu'au-delà de la spontanéité, il y a le travail de l'émotion d'un jeu vrai qui s'appuie sur l'expérience et qui en même temps produit la catharsis chez le spectateur et l'acteur.

Le tableau nous révèle que, pour le théâtre, on fait appel à des gens qui veulent devenir comédiens professionnels et font leurs études en art dramatique dans une école de théâtre. Pour ma part, je fais appel à des participants qui vivent avec une problématique en santé mentale et qui ont subi plusieurs hospitalisations et qui ont un suivi psychiatrique. J'utilise la vision de l'école de théâtre mais, dans ma pratique, je forme une troupe de théâtre intervention basée sur un groupe de thérapie. Au lieu de rencontrer la compétition, comme c'est le cas souvent dans les écoles de théâtre, on rencontre l'entraide, l'écoute et la solidarité. Si l'on remonte en direction de la balise du théâtre, on retrouve le développement de personnages. Le comédien explore différents types de personnages à partir du jeu vrai, dans différentes mises en situation, et découvre son potentiel dans différents types de jeu.

J'utilise aussi ce type d'exploration, mais à partir du vécu de la personne. Les participants peuvent utiliser différents types de jeu pour parler de leur expérience. Cela leur permet une distanciation propice à une nouvelle perception et à une compréhension renouvelée de l'évènement marquant pour eux. Puis l'on retourne vers le théâtre. Les comédiens doivent choisir des textes dramatiques afin d'en faire une présentation théâtrale qu'ils pourront travailler avec le metteur en scène pour raffiner leur jeu. Pour ma part, j'utilise le principe de l'écriture dramatique propre au théâtre et le ramène aux participants qui doivent maintenant écrire en petits groupes leur expérience. Cet aspect du travail brise l'isolement et favorise l'échange, le respect des idées ainsi que la construction d'un but commun: écrire un numéro pour le spectacle. À ce stade-ci de ma pratique, je me différencie du psychodrame de Moreno qui ne travaille qu'avec la spontanéité.

Puis, vient pour le comédien le moment des répétitions avec le metteur en scène. Le travail du metteur en scène consiste à faire émerger le jeu vrai, le raffinement du personnage, l'harmonie du corps dans son déplacement et dans son intention d'habiter son personnage. Le metteur en scène et le comédien cherchent ensemble la performance qui donnera un bon spectacle.

Si l'on redescend la courbe, ce que je recherche avec le participant, c'est aussi le jeu vrai, mais pour une catharsis. «Je te regarderai par tes yeux et tu me regarderas avec mes yeux, dans un échange vrai et une vraie rencontre.» (Moreno, 1965, p. 122). C'est la différence dominante du metteur en scène et de l'intervenant. La quête n'a pas le même objectif. C'est ce qui fait que pour un intervenant, le piège de la performance est toujours présent puisqu'il occupe tout de même le rôle du metteur en scène, mais en second plan. Si par malheur nous tombons dans le piège, le participant se retrouvera pénalisé et le spectacle également puisque la force de ce spectacle est l'authenticité et l'expérience des participants ayant pour but le témoignage de leur vécu sous une forme théâtrale.

Après plusieurs mois de travail, vient le moment de la représentation. Pour le comédien, c'est le moment de montrer sa performance d'acteur. Il espère se démarquer et accéder aux louanges de la critique, venue le voir le soir de la représentation. Pour le participant au théâtre d'intervention dont il est question ici, la représentation, c'est un espace pour se dire, pour parler de son expérience douloureuse et être solidaire avec les autres participants afin de sensibiliser la population à l'exclusion des personnes vivant avec des problèmes psychiatriques. C'est la reprise du pouvoir de la personne sur sa vie que le gouvernement cherche tant à réaliser. Toute la démarche amène donc le participant à faire un retour sur sa capacité de se réaliser, à prendre conscience des forces qu'il a développées pendant le processus et de la possibilité de les appliquer dans sa vie personnelle.

Conclusion

Voilà l'héritage familial qui m'a été légué: rejouer ses drames pour déjouer la tragédie. À partir de mon expérience, j'ai développé une pratique et j'ai pu la théoriser afin de la rendre accessible aux intervenants qui voudront l'utiliser comme outil d'intervention. Si tu es capable d'enseigner ce que tu sais faire, c'est que tu sais vraiment le faire. (Galvani, 2000).

Bibliographie

Aristote. *Poétique* 6. 1449b, trad. J. Hardy.

Eliade, Mircea. 1956. *Le Sacré et le profane*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag. 186.p.

Érasme. 1964. *Éloge de la folie*. Paris. Garnier et Frères.

Josso, Christine *

Moreno, J. L. 1965. *Psychothérapie de groupe et psychodrame*. Paris : Presses Universitaires de France. 469 p.

Moreno, Jacob L. 1972. *Théâtre de la spontanéité*. Paris : Desclée de Brouwer. 172 p.

St-Arnaud, Yves. 1999. *Le changement assisté : Compétences pour intervenir en relations humaines*. Québec : Gaëtan Morin. 224 p.

Stanislavski, Constantin. 1958. *La formation de l'acteur*. Paris : Pygmalion. 271 p.

Tisseron, Serge. [s.d.]. « La querelle du spectacle ». Dans *Les cahiers de médiologie*, Volume 1, numéro 1, pp. 1-5.