

Le corps en dramathérapie: Les notions post-modernes d'identité, de
corps et d'émotions de deux auteurs en dramathérapie

Julie Robillard

Un travail de recherche présenté
au Département d'enseignement de l'art et des thérapies par les arts
Comme exigence partielle en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès
arts (M.A)

Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Avril 2005

©Julie Robillard



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-16259-0
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-16259-0

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

Abrégé du travail de recherche intitulé: *Le corps en dramathérapie: les notions post-modernes d'identité, de corps et d'émotions de deux auteurs en dramathérapie et la condition post-moderne du corps*

Par Julie Robillard

Ce travail de recherche a pour but de faire un survol de la notion du corps en dramathérapie en lien avec la notion du corps post-moderne. Pour ce faire, les notions du corps chez deux auteurs en dramathérapie seront, soit celles de Phil Jones et de David Read Johnson. Ces notions seront regardées à travers les théories post-modernes et leur perception du corps. Le travail de recherche est divisé en trois grands chapitres, soit le corps en thérapie et en dramathérapie, puis la notion du corps dans le travail de Phil Jones et finalement celle de David Read Johnson. Ce travail permettra de conclure si la notion du corps en dramathérapie est complémentaire ou non à celle des théories post-modernes. Cela pour arriver à comprendre l'implication du corps dans la pratique et les théories en dramathérapie dans le contexte post-moderne.

**Abstract: *The body in dramatherapy: The notion of post modern identity,
the contexte of body and emotions in two principals authors in
dramatherapy***

by Julie Robillard

The goal of this work is to make a link between the notion of the body in dramatherapy and the context of the post-modern body. It's based on readings of two principal authors in dramatherapy, Phil Jones and David Read Johnson. This paper is divided into tree chapters; The body in therapy and in dramatherapy, the notion of the body for Phil Jones and the notion of the body in the work of David Read Johnson. This work leads to the conclusion that the notion of the body in dramatherapy is complementary to the notion of body in the post-moderne theory. This work permits a better understanding of the implications of the body in theory and practice of dramatherapy.

Remerciements

Je voudrais remercier: Madame Joanabbey Sack pour ses conseils judicieux sur la notion de corps; mes collègues étudiantes Jane Maeng, Athena Madden, Julie Reeva Kominsky et Gwynn Gorman pour leurs perspectives et leur soutien; Madame Ginette Gratton pour l'effort de correction linguistique et de style. Finalement, je remercie ma mère Ginette Delaney, mon père Mario Robillard et mon frère Mathieu Robillard pour m'avoir tous donné le sens de la détermination.

Tables des matières

Introduction.....	2
Premier chapitre: <i>Le corps en thérapie et en dramathérapie.....</i>	5
Deuxième chapitre: La notion de corps dans le travail de Phil Jones..	17
Troisième chapitre: <i>La notion de corps dans la théorie de David Read Johnson.....</i>	32
Quatrième chapitre: <i>Comparaison des notions du corps de Phil Jones et de David Read Johnson en regard des concepts d'identité et du contexte corps et émotions post-moderne.....</i>	50
Conclusion.....	70
Références.....	73

Introduction

Il est important en débutant ce travail de recherche de se demander: Pourquoi la dramathérapie apparaît-elle à notre époque ? Répond-elle à un besoin ou à une demande? Il fut un temps où le théâtre et le drame n'avaient pas besoin d'être présenté dans le cadre d'une thérapie pour avoir des bienfaits thérapeutiques. Par exemple, le théâtre grec et shakespearien ont tous les deux contribué à des fins thérapeutiques, mais c'est dorénavant l'art dramatique qui est lui-même souffrant. Il est retiré du cadre éducationnel, réduit aux activités parascolaires, il n'a désormais pas de place, et il est généralement relégué au superflu en marge de l'étude des sciences et de l'informatique. Ainsi l'art dramatique, mais aussi l'art en général, (musique, danse, arts plastiques), devient complémentaire à une éducation normale plutôt que d'y être intégré. Par le fait même, des carences s'ensuivent et l'art ne peut plus accomplir ses tâches cathartiques et thérapeutiques. Ainsi, cela n'est pas étonnant que les attributs thérapeutiques de l'art doivent être redistribués dans le cadre d'une thérapie, d'où l'émergence de la thérapie par les arts créatifs et, éventuellement, de la dramathérapie.

Il est étonnant de constater qu'il y a probablement un parallèle à faire avec la perte de l'intégrité du corps et celle de l'art. À savoir, le corps est aussi remis au placard. Il est souvent maintenu dans un engrenage de performance et d'éternelle jeunesse. Aujourd'hui, dépasser ses limites équivaut à dépasser celles de son corps. Ainsi, apparaît-il dans la société occidentale actuelle comme quelque chose qu'il faudrait contrôler, comme s'il y avait une honte face à lui. La honte est engendrée par le fait que le corps ne peut représenter

éternellement l'idéal de jeunesse que la société s'est fixé comme but. Cet idéal est lui-même sanctionné par la vieillesse et la mort. Toutefois, que la mort soit un échec ou non n'est pas ce qui sera pertinent dans ce travail. Il sera préférable de parler de la perte du corps, perte de sa souffrance, de sa sensualité, de sa perception. L'émergence des thérapies et le retour aux méthodes plus anciennes tels le yoga, le tai chi, ciblent l'équilibre de l'être par celui de son corps et de son esprit. Cela démontre, en quelque sorte, les préoccupations actuelles de réparer et de maintenir cet équilibre et par conséquent qu'on a constaté un problème.

La dramathérapie est une façon relativement nouvelle d'entrer en lien avec la santé mentale, la croissance personnelle, les populations spécialisées, mais aussi la relation qu'un individu a avec son corps. Le dramathérapeute crée l'espace dramatique pour ses clients.

Le corps occupe donc une grande place en dramathérapie. Dans le cadre de ce travail, il est pertinent d'envisager le corps du client comme un espace qui permet une rencontre authentique avec lui-même. Ainsi ce travail permettra d'observer la dramathérapie en fonction des multiples façon d'utiliser le corps du client.

Ce travail de recherche regardera le corps du client en dramathérapie, ses utilisations, les fonctions et les buts thérapeutiques qui lui sont rattaché. L'objectif de ce travail est de considérer la dramathérapie comme une thérapie orientée vers le corps et de regarder l'importance des variances similaires entre la dramathérapie et les théories post-modernes. Cela pour évaluer si la dramathérapie peut être effective dans le cadre d'une thérapie post-moderne orientée vers le corps, où alors si elle peut lui être complémentaire. Pour cela,

les théories de grands noms en dramathérapie seront examinées, soit celles de Phil Jones et de David Read Johnson.

Le premier chapitre aidera à situer le travail de recherche dans le contexte actuel en psychothérapie. Contexte large, mais pertinent, car il démontre l'importance d'un intérêt pour le corps du client. Il servira à identifier des variantes qui sont intéressantes entre le contexte post-modernist et la dramathérapie. Ce contexte est important dans ce travail, car il donne l'heure juste sur les thérapies actuelles. De plus, il apporte des observations cruciales sur le corps et sa place dans le monde occidental. Dans la suite du travail, ces variantes seront observées dans les théories en dramathérapie des auteurs cités précédemment.

Le deuxième chapitre présentera les théories du corps de Phil Jones. Ce dernier fait vraiment appelle au concept de base en théâtre, soit le corps dramatique. Il est l'auteur qui fait le plus de références, directement à la notion du corps post-moderne.

Le troisième regardera le point de vue de David Read Johnson. Le dernier chapitre traitera d'une synthèse sur les trois ultérieures et d'une confirmation ou d'une infirmation de l'hypothèse de départ. C'est-à-dire, évaluer si oui ou non la dramathérapie peut être effective dans le cadre d'une thérapie post-moderne pour le corps, où si elle lui est complémentaire.

Premier Chapitre: Le corps en thérapie et en dramathérapie

Le corps du point vu médical

Les sciences médicales sont probablement le milieu où il est le plus important d'avoir du succès dans le maintien de la jeunesse et de la bonne santé. Quelques fois, elles rencontrent des limites, qui leur rappellent qu'elles ne sont pas divines. C'est une nouveauté de l'ère moderne, cette possibilité que l'homme de voir ce qu'il était impossible de faire depuis le début des temps, car ce n'est qu'au XVII^e siècle qu'on a été admises les ouvertures de cadavres. En ce sens, la possibilité de voir le corps vivant de l'intérieur est relativement récente. Il est certain que cela change psychiquement la représentation que l'on se fait du corps, mais aussi de la relation qu'a l'être humain avec son corps. C'est du moins le processus que vont soulever les auteurs du post-moderne, tel Lipovetsky et Baudrillard. Pour eux, la nouvelle relation que l'être humain avec son corps est le canevas même de leurs théories. L'investissement narcissique que produit l'image intra-corporelle sera largement reprise autant par Baudrillard que Lipovetsky.

Ainsi, les progrès médicaux et scientifiques ont changé notre perception du corps, la longévité de vie change notre réaction face à la mort et à notre personnalité. L'être humain est maintenant obligé d'être très flexible dans les tournants de sa vie. Il y a toutefois de grands débats éthiques autour de ces questions qui malheureusement ne seront pas traitées ici. Ce qu'il est toutefois important de comprendre, c'est que le corps a presque perdu sa fonction métaphorique. Le fait de pouvoir greffer un organe poreux d'un corps à l'autre enlève l'aspect métaphorique des organes: par exemple, la voix du coeur. L'aspect sentimental et émotionnel d'un organe se retrouve alors évincé.

Comme la médecine prend une place majeure dans la société occidentale actuelle, elle propose sa façon de voir le corps fragmenté, morcelé. Avec la venue des images intra-corporelles, des greffes, l'intérieur corps humain est décortiqué. La montée croissante du corps comme objet extérieur à soi est bien sûr extrêmement relié avec la place immense qu'occupe la médecine. En l'occurrence, la société occidentale actuelle s'est adaptée aux progrès scientifiques et médicaux, et cela à changé la façon d'interagir avec le corps humain.

En somme, on peut voir que le corps actuellement dans le monde occidental influence directement le travail en thérapie et éventuellement en dramathérapie. Ainsi, les valeurs face au corps se retrouvent présentement en changement dans le cadre d'une thérapie, au même titre que dans la société actuelle. Dans le courant post-moderne, le corps recyclé, comme le nomme Lipovetsky (1993), prend une ampleur inévitablement. Il est devenu hyper investi; la hantise des rides, les soins et les attentions quotidiennes perpétuelles, ne démontrent que l'importance de le garder jeune. L'individu qui a perdu les références spirituelles et métaphoriques au corps, prend revanche sur son image corporelle et se voit donc dans une position similaire à Narcisse devant son étang.

L'homme est seul devant la mort, face à peu de croyances religieuses ou spirituelles, et rester jeune, ne pas vieillir, combattre l'adversité temporelle semble ainsi être l'ultime solution. Maintenir un recyclage du corps, présenter l'illusion d'un salut. En outre, il en va de même pour la différence de genre, depuis l'avènement du féminisme, où l'homme et la femme se retrouvent devant des repères brouillés. Il n'est pas étonnant que la culture populaire s'empare de ce symptôme occidental

en posant le diachylon que sont les livres du style *self-help* tels que *Les hommes viennent de Mars, les femmes viennent de Vénus* de John Gray. L'être humain peut toujours s'aider lui-même, mais encore faut-il bien distinguer entre le processus long, profond et inévitablement confrontant de la souffrance humaine. Cela dit, l'élément le plus intéressant reste encore le contrôler et la dominance qui peut aller jusqu'à la négation des besoins du corps. Ainsi, l'investissement corporellement narcissique devient symptomatique dans la force de domination des besoins corporels de l'anorexique ou encore dans la perte de contrôle incontestable de la boulimique qui, dans le sens inverse, nie aussi les besoins corporels. Il est possible de retrouver ici les échos de la société de consommation qui crée l'ambiance des besoins à défaut de les combler.

En somme, le corps dans la société occidentale prend une tournure d'engagement narcissique et par conséquent de distanciation de soi. C'est un peu comme si l'investissement du corps prenait un aspect de maintien du reflet, comme un objet extérieur et détaché de soi et non comme une partie intégrante. Il s'agit bien sûr d'une ligne de fond des problèmes relatifs au corps, et ce n'est en rien généralisé à la population. Toutefois, si l'on regarde le corps en thérapie, il est évident que cela émerge. En fait, les symptômes d'une société se reflètent généralement dans le cadre thérapeutique, et les personnes en thérapie peuvent retrouver le sens de ses symptômes.

Le corps en thérapie

Avant de voir le corps en dramthérapie, il faut comprendre comment celui-ci apparaît en thérapie. Pourquoi certains thérapeutes n'y feront aucune allusion et d'autres, au contraire, feront reposer leurs

pratiques et leurs théories sur lui. C'est quelque chose observable aussi en dramathérapie, où des théoriciens comme Phil Jones (1996), qui traite du corps dramatique, et Penny Lewis (1995), qui examine le du transfert et le contre-transfert somatique, s'engagent fortement dans l'exploration du corps. Et d'autres qui ne s'y attardent pratiquement pas, telle Renée Emunah (1994).

Même si certains des clients se plaignent de ne plus sentir d'émotions à partir de leur corps, les thérapies modernes et classiques n'ont ni traité ni considéré ce problème. Cette situation signifie le fait que, pour nous êtres humains, notre corps nous parle et tout bon équilibre demande qu'il y ait un dialogue entre l'esprit, le corps et l'âme. Il est à noter qu'en l'occurrence, l'esprit règne sur les bas instincts du corps. Il y a aussi tout un autre courant plus particulièrement relié à la danse et aux mouvements qui a entrepris cette quête. Le *body-mind-centering* est un exemple bien précis, où Bonni Braine Cohen s'inspire de la notion de monde intérieur et extérieur. Elle a ainsi mis sur pieds une méthode corporelle qui procure une expérience différente du corps (Golden, 1993). Le travail de Bill T. Jones (1989) est aussi dans ce courant. Il redonne au corps sa place, son langage. Le corps souffrant d'une maladie (cancers, VIH) devient un véhicule d'exploration émotionnelle. Jones pose son travail proche du témoignage en ajoutant un volet de performance publique. Cela dit, considérer la présentation, la performance comme thérapeutique, n'est pas ce qu'il faut ici évaluer; Il faut plutôt relever, dans le travail de Bill T. Jones, le corps comme véhicule d'une profonde expression émotionnelle. Trait, d'ailleurs, intimement relié au post-modernisme,

comme l'évoque par Nick Rowe dans son article:« *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Dramatherapy* » (2000).

Les théories et travaux de ces deux pionniers, Bonnie Brain Bridge et Bill T. Jones, permettent d'envisager le potentiel d'un investissement du corps en dramathérapie. Il est évident qu'au coeur des écoles de théâtre que plusieurs ont articulé l'importance capitale du langage physique. Il apparaît ici clairement que la dramathérapie est rempli de petits morceaux de théories sur le corps, tirés des théoriciens du théâtre, du mouvement et autres, mais que telles les pièces d'un casse-tête, rien n'a été fait pour en faire un tout complet. C'est particulièrement ce que ce travail tente de faire partiellement. Or, pour y parvenir, il traitera en premier lieu des constats actuels du rapport qu'a l'Occident avec le corps. Il visera à donner des exemples, cela dans le but de bien démontrer où la dramathérapie, au même titre que les thérapies orientées vers le corps, peut avoir des bienfaits.

Les constats et pertes actuelles du rapport au corps

Pertes de plaisirs, de sensations et de création

Il est plus facile de parler du corps en pièces détachées, plutôt que d'un tout qui fait lui-même partie d'un tout. Le corps devient des organes poreux, et greffables d'un corps à l'autre. Le corps n'apparaît pas comme une source d'expérience et de perceptions. Symptômes relativement associés à la dépression où une des explications est la perte de plaisir et de perception. Par exemple, l'individu ne regarde qu'une solution idéalisée, n'arrive plus à obtenir une satisfaction.

Il y a aussi un besoin d'intellectualiser, de rationaliser toutes les émotions et d'en faire quelque chose de compréhensible. C'est un des processus de distanciation par rapport au corps qui est encouragé

dans la société occidentale. Cela s'applique par conséquent aux émotions corporelles telle la sensualité.

Autres explications, c'est le besoin de dominer les limites, les instincts, les stimulations primales et de voir le corps comme un objet extérieur à soi, qui pourrait contribuer à cette perte de plaisir et de sensation. Un peu comme si la distanciation engendrait une incapacité à réellement sentir ce qui se passe dans la sensualité de son corps. Il a été présenté antérieurement dans ce travail de recherche que l'être moderne a développé un mécanisme de défense, l'investissement narcissique. Il faut aussi noter l'intrusion médicale et chirurgicale, qui démontre encore une fois l'aspect de domination de l'objectivation du corps. Cela montre qu'il y a bien intrusion. Le corps peut simplement être ainsi vécu comme menaçant, par son incapacité d'être plus ou moins véritablement contrôlé, et on peut vivre une intrusion corporelle. L'intrusion des images du corps médicalisé viennent nécessairement s'interposer dans le schéma corporel. L'exemple de l'anorexie présente bien ce qui peut se composer la trame inconsciente collective de la société moderne. Selvini Palozzali (Pommerleau, 2001) propose ceci a propos de l'anorexique:

Il y a un processus de paranoïa interne dans lequel le corps en vient à représenter un objet tout-puissant, menaçant et qui domine. Pour se protéger, l'anorexique deviendra plus forte que ce corps dont elle niera les besoins, et elle tentera de transformer ce maître en esclave, d'où un clivage corps-esprit sur le corps; mais à quel prix ? (p.43)

L'anorexie n'est pas exclusivement un symptôme de notre société moderne, car on l'a remarquée depuis des siècles, mais elle représente l'image

idéale du corps féminin actuel, c'est-à-dire quelque chose qu'il faut maîtriser, contrôler. Ce malaise est ressenti dans les sociétés modernes occidentales, les théories post-modernes les récupéreront, du moins c'est ce que plusieurs théoriciens feront. Il en va de même pour la dramathérapie. À noter que l'on remarque que plusieurs jeunes hommes commencent de plus en plus à vivre avec l'empreinte de l'anorexique.

Les thérapies orientées vers le corps

Une des émergences à contre-courant du post-modernisme est la venue des thérapies orientées vers le corps. Il y a un grand retour du corps. Ces thérapies proposent de retrouver les liens entre corps et émotions, ainsi que l'accès à la sensualité. Il est véritablement possible d'envisager la dramathérapie comme une thérapie orientée vers le corps et de percevoir qu'elle peut permettre un grand accès aux liens entre corps; émotions et que sensualité, car la dramathérapie peut être parmi les thérapies orientées vers le corps, et il s'en va sans dire qu'elle partage un territoire commun avec les théories post-modernes.

Les théories post-modernes

Le post-modernisme apparaît partout à travers, la société actuelle. Les points de perte de plaisir du corps, de l'investissement narcissique en sont une véritable constitution. Le post-modernisme n'est pas nécessairement positif ou négatif, dans le sens qu'il ne propose pas d'absolu ou de clivage. Au contraire, il propose des fragmentations où il est possible de construire et de reconstruire. Il ne va pas inclure un discours dogmatique, tel celui d'une religion ou d'un dogme. En ce sens, il est important d'être sûr de ne pas imposer une façon de voir le bon et le mauvais côté. Le post-modernisme demande en fait une grande

ouverture d'esprit. On pourrait intituler les théories post-modernes les théories des possibilités.

Selon les penseurs du courant post-moderne, une de ses caractéristiques premières seraient le refus d'absolu, comme mentionné précédemment. La notion du temps s'avère aussi peu nécessaire, à savoir que l'individu s'inscrira dans une mesure atemporelle. C'est un peu comme une construction à même le langage. On peut aussi dire qu'il s'agit d'une façon de se construire dans les sensations corporelles. Le but ici n'est pas de juger si cela est bien ou mal, mais plutôt de comprendre les changements que cela apporte. L'emphase est davantage portée sur le pluralisme, le mosaïsme, le *cut and pieces* ou pour parler en des termes cinématographiques le *jump cut*. D'un point de vue thérapeutique, il n'y a pas vraiment de cadre parfait, ni de référence théorique, d'où l'omission du temps ; ce qui compte ce sont les perceptions de l'individu à un certain moment. La dramathérapie est inévitablement proche du post-modernisme, bien qu'elle en soit aussi différente.

La dramathérapie et le post-modernisme

Dans son article intitulé « *The Dance Between Post-Modern Systemic Therapy and Dramatherapy* », Bill Radmall (2001/02) donne une explication très intéressante de la dramathérapie en relation avec le post-modernisme. Il relève plusieurs points communs entre les deux. Notamment, le fait qu'il y a une divergence entre le concept du *self*. En dramathérapie, le *self* est très important, car il est rattaché aux concepts des rôles. Le *self* est synonyme de rôle. Le développement du rôle de Robert Landy (1993) en est un exemple parfait. Il intègre la

notion du *self* à celle du rôle et il mentionne très clairement l'articulation entre le *self* et l'interaction sociale:

Thus self becomes a social construct, and human beings build their identities on the basis of the ways they are seen by others. To carry images of others means to see them and to act toward them in certain prescribed ways. (p.20)

Le concept de *self* est donc une façon très moderne de concevoir le *self* où le risque de rencontrer l'investissement narcissique, par le biais de l'image du rôle, est présente. Comme le mentionne Landy, il faut faire attention que le rôle ne devienne pas comme le reflet de Narcisse dans le lac, une image monolithique. C'est pour cette raison que le développement des rôles doit inviter à une flexibilité et à une pluralité pour qu'ainsi il soit possible d'accepter une ambivalence à même le *self*.

Dans le courant post-moderne, Bill Radmall (2001/01) précise qu'il ne s'agit pas de flexibilité ou de pluralisme ou d'ambivalence envers le *self*, mais bien de fluidité. Le *self* n'est pas présente comme déconstruit. C'est un point où la dramathérapie diverge du post-modernisme. Toutefois, le post-modernisme est reconnu pour cette notion de déconstruction du *self*. Il fait affaire avec les résonances, les échos, les récurrences du *self*.

La notion d'identité et le contexte du corps sont en quelque sorte deux convergences qui forment le terrain commun de la dramathérapie et du post-modernisme. L'identité en dramathérapie est très complexe. Elle est reliée au sens d'une histoire narrative. Un peu sur le modèle selon lequel plusieurs personnes peuvent s'identifier à plusieurs personnages. C'est le principe du pluralisme de l'identité. Il est clair

ainsi que la dramathérapie lorsqu'elle entre en fonction dans les théories des rôles penche vers la méta-narrativité.

Le post-modernisme propose l'identité comme s'il s'agissait d'un fait toujours construit, reconstruit et refait socialement. Ainsi, dans la condition post-moderne, l'être humain est dépourvu d'une identité concrète, car elle est constamment remodelée par son environnement. D'une certaine façon la dramathérapie offre probablement une complémentarité au post-modernisme, car elle permet une identité en l'occurrence narrative. C'est le principe de la construction dramatique que Radmall (2001/02) dans son article « *The Dance Between Post-Modern Systemic Therapy and Dramatherapy* », mets en lien avec la notion de corps dramatique de Phil Jones et celle d'identité post-moderne. Le lien entre ces deux notions sera élaboré lors du deuxième chapitre. Ainsi, l'identité en relation avec le corps, dans le cadre de ce travail de recherche, devient une variante, car c'est quelque chose qui sera examiné de façon constante chez chacun des auteurs faisant l'objet d'un chapitre.

Un autre point important commun à la dramathérapie et au post-modernisme, c'est le contexte du corps et des émotions. Dans la pratique de la dramathérapie, il n'est pas rare de faire appel à une émotion particulièrement en relation avec le vécu du client. C'est ce que Stanislavski nomme la mémoire sensorielle. Il faut croire ou accepter que les émotions sont avant tout physique pour voir le lien entre le contexte du corps et des émotions. Comme le mentionne Bill Radmall (2001/02): « *Althought social constructionist theory holds that emotion is itself a language construction I believe it is intensely physical in origin* » (p.18). Ainsi, il y a probablement un acte de croyance pour

visiblement comprendre que les émotions des clients en lien avec leur corps. En dramathérapie, c'est important de voir les émotions des clients et les émotions du personnage. Le contexte du corps et des émotions est donc la deuxième variante qui sera observée à travers les théories des auteurs.

Le post-modernisme perçoit le corps comme ayant son propre langage (Radmall, 2001/02); La phrase: « Le corps parle » s'agence parfaitement à ce courant. Si le corps est considéré comme parfait, il a aussi une voix, il peut exprimer les émotions. En ce sens, la dramathérapie et le post-modernisme font bon ménage, car les deux donnent une place aux émotions à même le corps. Ils peuvent aider l'individu dans l'environnement du monde occidental moderne à favoriser une union entre le corps et l'esprit.

Dans les trois prochains chapitres, deux grands auteurs et cliniciens en dramathérapie, Phil Jones et David Read Johnson, seront examinés dans la perspective de considérer la dramathérapie en parallèle avec le post-modernisme. Les théories seront abordées de façon à évaluer si elles complètent le post-modernisme ou si, au contraire, elles travaillent dans le même sens c'est-à-dire au niveau des notions de l'identité et du contexte corps et émotions.

**Deuxième chapitre: Le corps dans la théorie de Phil Jones: L'ancrage
théâtral, le corps dramatique**

Dans ce deuxième chapitre, les thérapies de Phil Jones qui sont relatives au corps seront regardées dans la perspective de faire les liens entre corps, identité et émotions. Ce chapitre se base entièrement sur la partie intitulée « *The dramatic body* » du livre *Drama as Therapy. Theater as Living* de Phil Jones, paru aux éditions Routledge en 1996. Dans cette partie, l'auteur présente en détail les liens qui unissent corps, théâtre et dramathérapie. Il prend comme sujet d'exploration le corps dramatique qu'il observe en relation avec les problématiques autour du corps, de l'identité, des émotions et des concepts théâtraux. Son objectif est de démontrer que le corps en dramathérapie peut être le point de mire de grands changements thérapeutiques (Jones, 1996). Il est évident que l'objectif qu'il se donne est primordial dans le champ théorique en dramathérapie et qu'il est très relié avec les propos de ce travail de recherche. Jones fait plusieurs parallèles avec le corps en explorant tel le yoga ou le tai chi ainsi que les thérapies orientées vers le corps. À la fin de ce chapitre, il sera possible de dire si la théorie de Jones sur le travail du corps en dramathérapie fonctionne main dans la main avec le post-modernisme ou si elle le complète plutôt.

Des auteurs cités dans ce travail, Phil Jones est celui qui provoque la plus grande connivence entre corps et théâtre au sein de la dramathérapie. Il va jusqu'à une explication très détaillée de la procédure du corps dans l'enjeu théâtral. Il appelle cela le corps dramatique. Il en fait un lieu essentiel et propice à la dramathérapie. Il présente aussi des procédures d'évaluation, d'exploration et d'expiration du corps qu'il a adaptées d'exercices de théâtre. Il va

vraiment en profondeur pour bien appuyer l'objectif de cette partie et de son point de vue.

Ce deuxième chapitre sera divisé en trois points: Le premier point présentera un sommaire des propos de Jones ainsi que ses constatations et de ses observations sur le lien entre le corps et le théâtre, de même que la définition du corps dramatique et de ses enjeux en dramathérapie. De plus, dans ce premier point, nous traiterons de trois aspects notables de Jones, soit le corps potentiel (ici bien sûr on parle de celui du client), les bénéfices de prendre plusieurs identités et, finalement, le corps comme source sociale et émotionnelle. Le deuxième point traitera des liens entre les buts de recherche et ceux de Jones. Le troisième tirera les conclusions des variantes de recherche en relation avec les théories de Jones. Pour conclure cette partie, il y aura un questionnement sur les populations qui pourraient profiter d'un tel investissement corporel en dramathérapie.

Les liens entre le corps et le théâtre

« The history of the theatre is the history of the transfiguration of the human form. »

Schlemmer dans *Gropius, The Theatre of the Bauhaus*

Quoique Oskar Schlemmer soit d'abord reconnu pour son travail dans le milieu de la danse notamment avec la modernité de ses ballets robotiques, Jones utilise son travail de scène pour établir le fondement des liens entre corps et théâtre. L'École du Bauhaus de Dessau, dont Schlemmer a été le directeur de scène à partir de 1923 jusqu'à 1926, fut une des écoles d'architecture, de design et d'art qui a influencé le 20^e siècle. L'idéologie de l'école du Bauhaus est bien enracinée dans la vie de tous les jours et cherche à donner une orientation moderne au corps.

C'est malheureusement vers 1932, un peu avant qu'Hitler entre au pouvoir et dans un climat politique instable, que l'école fut dissoute, laissant derrière ses idées et recherches prometteuses. Dans sa réalisation au sein du théâtre de cette école, Schlemmer cible le but théâtral de faire de l'expérience la scène une à travers le corps (Jones, 1996). Ces structures géométriques sous forme de vagues représentaient tout l'espace possible de transformation humaine: « *The statue and the audience arena become a receptacle to be filled by the actor whose body and movements make him the player's* » (Jones, 1996, p.153). Selon l'approche de Bauhaus le corps change radicalement lorsqu'il rentre dans l'espace théâtral, le théâtre devient en soi la transfiguration de la forme humaine. Les peintures de Schlemmer représentent des personnages ronds avec des figures géométriques exprimant encore une aire d'expression (Jones Jonathan, 2002). Ainsi, c'est inévitablement un artiste qui permettrait d'apporter une attention particulière à chaque expression corporelle. Selon Phil Jones, le théâtre du Bauhaus et le travail d'Oskar Schlemmer a vraiment ouvert la question du corps comme élément central dans le milieu de la scène. Le théâtre du Bauhaus, en fait positionne, relativement le corps comme élément de changement et, comme le rapporte Jones, devient inévitablement source de changement en dramathérapie:

The Bauhaus concern with the changes which occur in the body, and the way in which forces meet and emanate from the body, when someone is engaged in theatre, bring me the key questions of this chapter: What changes occur in someone when they enter into enactment within Dramatherapy. What role does the body have within

theatre, drama and Dramatherapy ? What is the relationship between an individual's identity and their performing body. (p.150)

Ainsi, en débutant avec le travail d'Oskar Schlemmer, Jones établit le lien entre corps et théâtre dans l'histoire du théâtre elle-même. Il introduit la notion de corps comme source de changement et le transpose facilement en dramathérapie. Non seulement en exprimant ce questionnement, mais aussi en parlant de la notion de corps dramatique, ce que Schlemmer désignait comme l'expérience de la transformation du corps dans l'espace du théâtre et de la scène. Le corps dramatique est en soi la transposition de ce concept de Schlemmer en dramathérapie.

Jones a utilisé dans cette partie les théories du théâtre de Schlemmer, mais il aurait pu prendre celle de Grotowski ou d'Arthaud, qui sont intéressantes par rapport au corps. D'ailleurs, Jones les citera ultérieurement dans cette partie. En fait, la majorité des théories du théâtre qui se préoccupent de transmission et d'enseignement vont inclure un engagement significatif sur le corps au théâtre.

Le corps dramatique

Le corps dramatique signifie le corps lorsqu'il présente un engagement dans le théâtre et dans le drame. Il représente le lieu où l'imaginaire relatif à un rôle et à un environnement rejoint la réalité.

L'acteur versus le peintre

L'imagination d'un acteur s'exprime par son corps. C'est-à-dire ses mouvements, ses interactions avec les autres lorsqu'il ne s'agit pas d'un monologue. Cela peut prendre la forme d'un personnage, d'une forme naturelle d'un rôle. En fait, c'est un peu comme si le corps dramatique devenait le canevas de l'acteur. Comme le peintre projette sur une

toile, l'acteur, lui, se projette dans ce lieu qu'est le corps dramatique. Cela a inévitablement un impact sur l'audience. Comme le mentionne Nick Rowe dans son article « *The Philosophy in the flesh: The embodied mind and Dramatherapy* » (2000), beaucoup d'études ont été faites sur l'espace et la présence du spectateur, notamment celles de Peter Brook. Cependant, très peu ont porté une attention sur le corps de l'acteur et l'effet de sa présence sur les spectateurs. Même si un acteur joue le rôle d'une personne paralysée, la présence du corps est en soit le canevas de sa création.

En faisant bien ce lien entre le corps de l'acteur au théâtre et le corps dramatique, Phil Jones insiste sur l'importance de corps en dramathérapie. Qu'arrive-t-il lorsque le client réalise qu'il est un personnage tout en ne l'étant pas ? Le fait de ressentir le personnage, ses émotions, tout en restant l'acteur, contribue énormément à une partie cathartique d'une dramathérapie par laquelle le corps de l'acteur-client contient l'expérience. Le corps dramatique devient alors le contenant de ses sensations et de ses émotions. C'est du moins ce qu'il est possible d'avancer d'après les propos de Jones. L'identité du personnage est ce qui selon Jones va apporter une profondeur à cette aire de transformation. C'est ce qui au théâtre ferait que le personnage se dessine, se raconte. Le déguisement de l'identité de tous les jours de l'acteur pour celle du personnage, permet selon les grands noms du théâtre, Shakespeare, Brecht, Boal, de dire une vérité universelle. Grotowski (1968, dans Phil Jones) parle du corps comme médium. Dans le cas d'une dramathérapie, il est davantage question d'un matériel inconscient.

Ainsi, le client en dramathérapie, en masquant son identité de tous les jours et notamment son identité corporelle, laisse émerger une révélation qui serait sinon difficile d'atteinte. Mais en fait, cela n'est peut-être pas exclusif à la dramathérapie. S'il est bien possible de faire un rapprochement entre corps dramatique et canevas, alors peut-être quelque chose peut-il être perçu en art-thérapie. Ainsi, de la même façon que le client expérimente des sensations l'intermédiaire du corps dramatique, le client en art-thérapie ressent probablement la même chose sur le canevas. Jean-Pierre Klein (1993) ramène ce processus du corps comme contenant à toute thérapie d'orientation créatrice: « La thérapie avec une création de forme en situation intersubjective élit le corps sensitif, émotionnel comme lieu de création, source de transformation de la personne à travers la production artistique issue d'elle au plus profond.» Il y a aussi un parallèle évident entre ces propos de Jean-Pierre Klein et la position d'Oskar Schlemmer et le théâtre du Bauhaus sur le corps comme source de transformation. Il n'est peut-être pas nécessaire d'extrapoler, mais cela permet de voir plus claire dans l'ensemble du corps. Ainsi, la dramathérapie, la thérapie par la danse et le mouvement sont peut-être, si l'on regarde les propos de Jones, de Schlemmer et de Nick Rowe, des thérapies qui permettent une production, un rétablissement du corps parmi les thérapies par les arts.

L'identité du corps

Jones propose de prendre en considération quelque chose d'assez pertinent dans le cadre d'une dramathérapie, c'est-à-dire la part de responsabilité de l'identité du corps. Jones réserve un long paragraphe à cette notion. Il en retrace les grandes lignes de l'histoire théorique et il met la notion de l'identité du corps en relation avec le concept

du *self*. Il en vient à conclure que l'identité du corps est inévitablement liée au concept du *self*. Il déduit quatre caractéristiques importantes de cette constatation. La première est la relation entre le corps et l'identité individuelle. La deuxième, la réglementation du corps dans la société. La troisième correspond à l'importance de l'expression et de la communication corporelle. La dernière concerne le rôle du corps dans la construction de la persona.

La relation entre le corps et le *self*

La première considération de Jones présente la relation entre le corps et le *self* en des termes très théoriques comme on le retrouve dans l'histoire de la psychanalyse. Plusieurs théoriciens tels Deutsch et Lowen ont parlé de la capacité du corps dans la composition du *self*. Pour résumer, l'approche psychanalytique du corps et du *self*, Jones en vient à décrire le fait que l'esprit et le corps sont vus comme des choses qui fonctionnent ensemble. Le matériel inconscient peut donc être exprimé physiquement à travers l'expression corporelle, mais il est cependant régi par l'ego. C'est une position qui trouve d'ailleurs son écho chez certains thérapeutes par le mouvement, notamment chez Siegel (1984, dans Jones (1996)). Toutefois, Jones nous fait part du fait que, pour les psychanalystes, l'amélioration peut se faire seulement par l'expression inconsciente de choses et que le client doit donc verbaliser les sentiments associés avec tel mouvement qui accompagne telle sensation corporelle (Rossberg-Grempton et Poole, 1991, dans Jones (1996)).

Le corps dans l'histoire de la société occidentale

Le *self* est aussi réalisable par et à travers le corps. Cela est souvent présenté comme une dualité entre corps et esprit. Le

christianisme en est un exemple, mais aussi les propos de Nietzsche sur la dualité entre Apollon et Dionysos. Jones conclut, avec les propos de Turner (1982 dans Jones, 1996), que le dualisme du corps propose en fait ceci sur le *self*: Le potentiel de référence au corps dans la capacité d'expression découvre et permet de développer le *self*. Néanmoins, en Occident, le corps est aussi le moyen de contrarier le *self* et de le régulariser culturelle. En générale, Jones propose qu'en Occident, l'histoire culturel présente une tradition de dualité entre corps et identité. Il indique qu'une tension marquée se dessine entre identité, corps et société au sein de la philosophie occidentale.

L'expression corporelle, sa communication en société et la persona

L'expression corporelle tient un grand rôle dans les quatre considérations. Car il faut être capable de bien évaluer le potentiel d'expression du corps, pour lui donner une attention particulière sur l'expression consciente et inconsciente. L'emphase doit être portée selon Jones sur la capacité métaphorique que peut avoir l'expression corporelle. En fait, cette dernière serait très importante pour marquer l'identité. Par exemple, la surface corporelle serait aussi importante dans la composante de l'identité, car elle marque l'âge, le genre, le statut social. Jones va chercher une approche intéressante créée par Polhemus et Benthall (Jones, 1996), des sociologues, le *self* contiendrait différentes personas qui s'exprimeraient dans plusieurs situations et permettraient d'arriver à un sens de l'identité par l'expression corporelle et la réponse des autres.

Du corps socialisé au corps dramatique

Comme mentionné précédemment, le corps est vu comme un agent de communication en société. Il en va de même pour celui de l'acteur au

théâtre, où son corps est dramatisé et devient ainsi le messager de l'espace dramatique. Jones rapporte l'importance du pouvoir du corps comme agent de communication. Il cite d'ailleurs Lecoq, Arthaud, Brook et Grotowski. En fait, le corps, la voix, l'expression faciale, les costumes, le maquillage sont tous des témoins de cet espace dramatique que, telle la peinture sur le canevas, le corps dramatique projette. Dans cette création du corps dramatique, Jones souligne un fait très important: l'identité de tous les jours est cachée. Ce qui peut s'avérer très utile en dramathérapie.

Le corps dramatique est ses enjeux en dramathérapie

Le corps s'avère être un des grands enjeux au théâtre; il faut le construire, le rendre plausible. L'enseignement de plusieurs techniques de théâtre est donc inévitable. Les courants et les différentes écoles de théâtre vont ainsi s'y affairer. Jones donne comme exemple que le théâtre permet de construire ce corps dramatique, et il y a bien sûr différentes façons. Toutefois, le but de cet enseignement est que l'identité du corps au quotidien s'efface. Selon Jones, deux aspects sont importants dans cet enseignement:

The first concerns the way training is often connected to the creation of a special theater language and theater identity for individual-a separate Dramatic Body. The second is that training can alter the expressive possibilities of someone's body for performance purpose. In turn, this can lead to a greater awareness of the body for an individual. (p.155)

C'est cette plus grande conscience du corps qui peut être si riche pour la dramathérapie. Jones identifie l'instance du corps potentiel

comme étant ce que le client peut développer pour construire un corps dramatique.

Le corps potentiel

Pour l'acteur l'utilisation de son corps est innée. Dans le cadre d'une dramathérapie, le client n'a pas nécessairement cet avantage. Le corps n'est pas toujours habité, et demander à une personne de personnifier peut devenir quelque chose de très difficile. Jones donne pour exemple des personnes qui ont vécu un traumatisme ou qui ont une incapacité à avoir une relation avec leur corps. Ainsi, il faut reconstruire le corps potentiel. Pour Jones, cette clientèle est tout à fait appropriée pour la dramathérapie, car elle peut reconstruire son rapport avec son corps, leurs expressions corporelles ainsi que leurs mimiques.

Le corps potentiel est en fait la capacité que peut avoir un client à utiliser son corps pour jouer. Quelque fois et généralement dans le cadre d'une dramathérapie, utiliser et habiter son corps peut devenir ou être le but thérapeutique recherché. Jones va même jusqu'à présenter différentes préoccupations face au corps potentiel. Ainsi, le corps potentiel peut permettre de développer la relation avec son corps. Il peut aussi améliorer le langage corporel, ainsi que la communication avec les autres, et l'interaction dramatique. Pour développer le corps potentiel, Jones (1996) a adapté le grille d'analyse de Kowzan et Pavis. Par exemple, le client aura à travailler l'expression faciale, de façon à émettre une expression donnée et une identité. La diversité des gestes et de la posture corporelle est aussi développée, ainsi que la capacité au mouvement, et les variations de la voix.

Dans le cadre d'une dramathérapie, développer le corps potentiel peut-être en soi une façon d'envisager le but thérapeutique d'une emphase du corps. Cela peut permettre d'approfondir la relation qu'a une personne avec son corps. Mais dans une certaine logique, le corps potentiel va se transformer en corps dramatique qui permet en fait de prendre congé du corps quotidien. Ainsi, le corps dramatique va créer une distance par rapport au corps quotidien.

Le client en pleine possession d'une espace dramatique pourra ainsi explorer de nouveaux rôles, et par conséquent de nouvelles identités. Pour Jones, cela à un sense cathartique et peut ainsi produire une capacité à faire *the-life-drama-connection*, c'est-à-dire faire le lien entre le jeu dramatique et l'histoire personnelle du client. En même temps, le client-acteur peut faire à son personnage des changements, par exemple le personnage marchera dans l'eau plutôt que sur la terre ferme. Pour Jones, un changement dans un personnage peut faire faire un changement dans la vie du client. Le corps transformé génère une flexibilité dans l'identité du client. On trouve ici un lien théorique avec Bill Radmall (2000/01) et Landy (1993). C'est ce qui nous examinerons dans une partie ultérieure.

Le corps et le social

L'image du corps est un thème qui est apporté par Jones parce que le corps est en relation avec la culture et avec la façon dont l'individu fait le lien entre son corps et la société. Ce qui est important c'est de permettre au client d'explorer cette image et de faire en sorte que le travail dramatique puisse lui servir. Un des exercices que Jones présente est de faire une carte du corps dans laquelle le client peut inscrire des symboles qu'il associe à plusieurs

événements dans sa vie. Ceci dans le but d'accorder une plus grande conscience de soi, et de comprendre les forces de son corps ainsi que de son implication sociale.

En résumé, dans la partie intitulée: « *The dramatic body* » de son livre *Drama as therapy. Theater as living*, Phil Jones propose que le corps en dramathérapie soit directement relié aux notions du corps au théâtre. Oskar Schlemmer avec ses travaux, au sein du Théâtre du Bauhaus, est un des pionnier dans ce domaine et l'ont sent bien que Jones lui donne une grande importance. Ainsi, Jones nous fait aussi part de la capacité de transformation et de changement de ce corps en milieu théâtral et par conséquent en dramathérapie. Il présente ainsi la notion du corps dramatique comme outil primordial en dramathérapie. Il décrit bien les thèmes relatifs à l'engagement du corps potentiel comme précédant le corps en dramathérapie, tels que l'identité du corps, la relation entre le corps et le *self*. Ce qui est bien, c'est qu'il introduit le corps potentiel comme précédent le corps dramatique en dramathérapie et que cela a plusieurs bénéfices.

C'est intéressant car Jones donne plusieurs sens aux variantes de recherche et ceci ne fait qu'approfondir la notion du corps en dramathérapie. C'est ce qui sera vu dans la deuxième partie de ce chapitre.

Les liens entre les variantes de recherche et les concepts du corps en dramathérapie selon Phil Jones

Dans ce travail de recherche, il fut convenu d'examiner deux variantes, soit les notions post-modernes d'identité en lien avec le corps et les émotions chez deux auteurs et théoriciens en dramathérapie. Phil Jones, le premier, est sans doute celui qui explore le plus ces

notions. La définition post-moderne d'identité se résume à la façon dont un client peut construire et reconstruire sa réalité sociale et culturelle. L'identité est un dialogue où le passé, le présent et futur se chevauchent. (Radmall, 2001/02)

On peut voir cela comme si l'identité se façonnait constamment à mesure que les données culturelles et sociales changent. Les frontières du temps, des genres et culturelles subissent un effacement de manière à faire ici avec la dramathérapie. Par le fait même, le personnage se construit et se reconstruit de manière à faire face aux autres personnages. Dans le cas d'une improvisation, l'identité d'un personnage se retrouve constamment en développement, en mouvement, ce qui entre autres permet de faire face à l'inconnu.

Comme mentionné précédemment, Jones voit le corps en dramathérapie comme une source de changement, de transformation, mais il va en fait aussi le positionner dans un ensemble où a lieu la rencontre entre théâtre et dramathérapie, cela, par le biais du corps dramatique.

Il y a donc plusieurs liens à faire avec les notions de dramathérapie, de corps et d'identité de Phil Jones. Il faut toutefois faire une distinction entre l'identité du personnage et celle du client. Il est évident que les deux se rencontrent et c'est à ce moment-là que le *life-drama-connection* peut se faire. Mais l'identité du client en tant que telle peut être très loin de celle du personnage, et parfois il n'y aura pas lieu de faire des connections. Ces deux identités sont donc a priori distinctes et peuvent être séparées l'une de l'autre. C'est aussi le choix du client de faire une *life-drama-connection* ou non.

Le corps dramatique et la notion d'identité post-moderne

Dans la théorie de Jones, le corps dramatique permet au client de créer l'identité du personnage. En fait, ce processus inclut deux identités: celle du client et celle du personnage. Ainsi, il est possible de comprendre que le corps dramatique est le contenant de cette identité fictive et que l'identité du client est distincte de cette création. Ainsi, il est possible de comprendre que le corps dramatique est le contenant de cette identité fictive et que l'identité du client est distincte de cette création. Dans ce sens, l'identité du personnage change facilement et est en constante création. Ainsi, un même personnage peut être joué différemment sans toutefois que ses propriétés soient altérées. Il est ici possible d'avancer le terme d'identité narrative, pour parler de cette identité créée. Le corps dramatique permet l'élaboration d'une identité narrative qui sera construite à partir des propriétés de l'identité réelle et quotidienne. Ainsi le corps dramatique permet que cette identité fictive prenne vie.

Le fait que la création du personnage se réalise par le corps, provoque quelque chose de très intense chez un individu. Un peu comme s'il ne pouvait se distancer du personnage, de même qu'il peut le défaire et le refaire. Autrement dit, la dramathérapie permet de faire et de refaire une identité narrative, de même qu'elle peut apporter une fluidité de l'identité. La fluidité de l'identité narrative est un trait commun à la dramathérapie et à la notion post-moderne d'identité. En outre, ce qui est intéressant, c'est de pouvoir considérer une reconstruction narrative. Comme le mentionne Bill Radmall (2001/02):«
Jones, (1996) gives some helpful references toward the concept of the dramatic body[...] Finding the possibility of considering the self as a

dramatic construction exciting and rich with potential » (p.17). C'est une grande force de la dramathérapie de pouvoir permettre une reconstruction narrative à même le corps.

L'*embodiment*: l'outil hors pair

Il est évident qu'on ne peut éviter la notion d'*embodiment* car c'est le carburant de cette identité narrative qui se joue à travers le corps. Phil Jones (1996) décrit l'*embodiment* en dramathérapie comme une façon du concept du *self* de se réaliser à travers le corps. Ainsi, l'*embodiment* d'une identité narrative fait qu'il est possible pour un client en dramathérapie de prendre conscience d'une composante de *self* à travers cet acte créateur. Il est facile de voir que le client peut se raconter à travers cette identité narrative. L'*embodiment* peut permettre alors qu'une partie du *self* soit construite est reconstruite. Ceci peut avoir une grande valeur thérapeutique.

Le contexte corps et émotions en lien avec le corps dramatique

Dans la conception du corps dramatique de Phil Jones, les émotions prennent une importance. Il s'inspire de la technique de théâtre de Stanislavski comme référent. Il est évident qu'il positionne le corps comme le véhicule de ses émotions et que le corps transporte une mémoire, un vécu. En cela, Phil Jones n'innove pas particulièrement; il est plutôt au même niveau, mais il apporte ainsi un nouveau regard, un avantage évident à une séance de dramathérapie, celui de la valorisation des émotions par leur expression corporelle.

Si l'on considère les deux variables de cette recherche, soit les notions post-modernes d'identité et la conception corps et émotions, on remarquera que Phil Jones semble avoir une conception très proche des

théories post-modernes, notamment sur la notion d'identité. Toutefois, il penche beaucoup aussi vers les thérapies narratives. Cependant, on peut dire que, dans le travail de Jones le corps dramatique prend une place considérable et, ainsi, le corps est primordial.

Chapitre trois: La notion du corps dans la théorie de David Read

Johnson

Dans le domaine de la dramathérapie, David Read Johnson joue un rôle très important, car il est un sérieux théoricien et un clinicien exemplaire. Certains le qualifieront d'activiste forcené pour les droits et la mise en vue des dramathérapeutes. Cependant, ce qui fait qu'il est si particulièrement renommé en dramathérapie, c'est la mise en place d'une théorie et d'une technique nommée *Developmental Transformation*. En français, et d'une traduit librement, cela équivaut au développement de la transformation.

David Read Johnson a élaboré cette technique du *Developmental Transformation* pour en faire une méthode claire et précise de la pratique clinique en dramathérapie. D'ailleurs, ses articles sont soutenus par des exemples de cas cliniques, qui dénotent très bien l'étendue de ses propos. Dans le cadre de ce travail de recherche, David Read Johnson n'est cependant pas un choix aléatoire, car il donne un grand rôle à la notion du corps dans sa théorie et sa pratique clinique. Il est évident que le rôle qu'il donne au corps sera soigneusement scruté ici.

Ce chapitre débutera donc par la présentation de trois articles, puis les enjeux généraux de chacun ainsi que la conception du corps que chacun renferme. Par la suite, la conception du corps qui se forme à partir des idées de ces trois articles sera dégagés pour donner une idée concrète de la notion du corps dans le cadre théorique de David Read Johnson. Ainsi, il sera possible de faire les liens entre la notion du corps et les variables de recherche.

Présentation des articles

Pour bien comprendre le rôle du corps dans la théorie et dans la technique du *Developmental Transformation*, trois articles majeurs seront utilisés. Ces articles ont été choisis pour leurs descriptions du corps ainsi que pour leurs apports sur les théories en général de David Read Johnson et du *Developmental Transformation*.

Le premier article fut écrit en 1991 et il a paru dans la revue *The Arts in Psychotherapy*, vol. No. 18, aux éditions Pergamon. Il est intitulé: *The theory and technique of transformations in drama therapy*. Il est uniquement écrit par David Read Johnson et il y présente de façon générale la théorie derrière la technique du *Developmental Transformation*. Il s'applique à faire des liens avec les théories de psychothérapie plus classiques.

Le deuxième article a été écrit par David Read Johnson et par ses collaborateurs: Alice Forrester, Cecilia Dintino, Miller James et Greta Schnee. Dans cet article, les auteurs s'appliquent à démontrer l'implication de Jerzy Grotowski dans la technique du *Developmental Transformation*. D'ailleurs, l'article fait un clin d'oeil à l'essai de Grotowski, *Toward a Poor Theatre* (1968), en s'intitulant *Toward a Poor Drama Therapy* (1996). Ce n'est pas vraiment étonnant que Grotowski joue un tel rôle dans la théorie de David Read Johnson car son oeuvre tourne beaucoup autour du corps de l'acteur. *Toward a Poor Drama Therapy* fut publié dans la revue: *The Arts in Psychotherapy*, vol.23 No 4, en 1996.

Le troisième article s'intitule: *Developmental transformations: toward the body as presence*. Il fut publié en 2000 dans le recueil de texte théorique en dramathérapie: *Current approaches in drama therapy*, aux éditions Charles C. Thomas. Il fut écrit par David Read Johnson et

il positionne particulièrement le rôle du corps comme le corps de *Developmental Transformation*. Il explique aussi le corpus théorique en lien avec sa technique.

Ces trois articles serviront de base pour bien comprendre la notion du corps pour David Read Johnson. Par la suite, les variables de recherche, soit le contexte corps émotions et l'identité seront examiné en lien avec cette notion du corps pour cet auteur. Ainsi, il sera possible de vérifier si cette notion du corps de David Read Johnson rejoint les théories post-modernes ou si elle s'en écarte.

Enjeux généraux et notion du corps dans l'article *The theory and technique of transformations in drama therapy*, écrit par David Read Johnson

Dans cet article, David Read Johnson propose de parler de la théorie derrière l'application de la technique de la transformation, qui est selon lui une forme avancée de développement de l'individu. Bien sûr, il fait ici référence à la méthode qu'il a crée soit le *Developmental Transformation*.

Les enjeux généraux de cet article

David Read Johnson présente dans cet article les concepts de base de sa théorie, soit ceux du *self*, du préconscient, de l'inconscient et du conscient. Il en dégage dès les premières pages trois grandes lignes qui aident à comprendre ses propos.

La première est la notion phénoménologique selon laquelle chacun de nous vit une variété d'expériences dont seulement une infime partie est considérée comme faisant partie du *self*. Johnson explique que le *self* se divise dans les trois instances de l'inconscient, du conscient et du préconscient. Une infime partie sera intégrée consciemment au *self*. Il

entend ainsi que les expériences sont complexes et s'étendent dans les trois instances.

La deuxième grande ligne des concepts théoriques de base auxquels ils se réfèrent est que le contenu du conscient consiste en plusieurs représentations du *self* et des autres, représentations qui, tout au long de la vie, se développeront et s'organiseront. Ainsi, la représentation des expériences est en soi altérée par la façon dont l'individu perçoit ces expériences, mais aussi par la façon dont elles sont organisées dans la représentation psychique. C'est dans les différents stades de la perception que peuvent s'articuler les différentes possibilités de représentations. C'est un peu comme si une expérience pouvait prendre une multitude d'aspects dans l'organisation psychique d'un individu, et ce selon les instances.

La troisième grande ligne est que les expériences du monde ne sont pas statiques: elles sont en changement, en transformation. Les sentiments, les perceptions ainsi que les pensées et images sont ainsi réorganisés et constamment en devenir. Pour David Read Johnson c'est l'improvisation qui peut faire ce travail d'articulation des multiples représentations d'une expérience. Il prend d'ailleurs soin d'indiquer qu'il se situe à l'inverse de Robert Landy qui, lui, préconise la diversité des rôles.

À travers cet article, David Read Johnson présente des théoriciens tels que Carl Roger, Sigmund Freud et Jung, et il explique comment il intègre leurs théories dans sa pratique. Toutefois, comme mentionné précédemment, c'est la place du corps qui est particulièrement intéressante.

Le contenu sur la notion du corps dans cet article

Dans les trois articles écrits par David Read Johnson qui sont pris en compte pour ce travail de recherche, *The theory and technique of transformations in drama therapy* est celui qui traite le moins de la notion du corps. Cependant, il contient des remarques plutôt percutantes sur le corps. Par exemple, lorsque Johnson cite la notion de liberté de Sartre, il précise que, quoique la liberté soit très importante, il n'en reste pas moins que nous sommes limités en tant qu'êtres humains par notre race et notre genre. En d'autres termes, David Read Johnson explique que le corps est une limite à une certaine liberté. Il parle aussi du corps comme l'entend Eugene Gendlin (Johnson, 1991). C'est-à-dire le *bodily felt sense*, comme le démontre cette citation: *A felt sense is not an emotion. We recognize emotions. We know when we are angry, or sad, or glad. A felt sense is something you do not at first recognize-it is vague and murky. It feels meaningful, but not known. It is a body-sense of meaning... A felt sense is usually not just there, it must form. You have to know how to let it form by attending inside your body. When it comes, it is at first unclear, fuzzy.* (p.288)

Pour David Read Johnson, ce *bodily felt sense* est extrêmement important, car, pour faire du *Developmental Transformation*, le client doit être particulièrement bien centré sur son corps. Pour Johnson, dans sa pratique clinique le *bodily felt sense* est plus important que l'expression verbale. Un autre fait intéressant apporté par Johnson: les sensations corporelles du thérapeute. Selon lui, lors d'une séance de *Developmental Transformation*, le thérapeute doit revenir avec ses sensations sous la forme du jeu dramatique plutôt que verbale.

Dans l'ensemble de cet article, le corps est vu comme des limites, comme un ancrage dans ce qui est prédéterminé. Il est facile aussi de déceler que les sensations corporelles priment de beaucoup, pour Johnson, sur le verbale.

Enjeux généraux et notion du corps dans l'article: Toward a poor drama therapy, écrit par David Read Johnson, Alice Forrester, Cecilia Dintino, Miller James et Greta Schnee

Cet article présente bien la place qu'occupe le corps dans la théorie et la clinique du *Developmental Transformation*. Dès le premier paragraphe et même dans le titre, David Read Johnson et ses collaborateurs amènent les théories de Grotowski comme concept de base dans cet article. Le sujet de l'article est influencé par l'essai de Grotowski (1968) *Towards a poor theatre*. Les auteurs soutiennent que cet essai a eu une influence théâtrale majeure pour le *Developmental Transformation*. Il n'est donc pas étonnant de constater que l'essai, la vision, les propos de Grotowski sont l'un des enjeux principaux de cet article. En outre, les auteurs présentent la vision de Grotowski comme applicable à la dramathérapie. Étant donné que le travail théâtral de Grotowski laisse une place considérable aux corps, il est facile de comprendre à quel point la notion du corps prend une grande place dans cet article.

Les enjeux généraux de cet article

Comme mentionné précédemment, c'est l'oeuvre de Grotowski qui est à la base du *Developmental Transformation*. Or, pour Grotowski le but du théâtre se résumerait à rendre la rencontre entre l'acteur et le spectateur la plus directe possible. Par exemple, l'utilisation du maquillage, du masque est réduite à un minimum ainsi que celle du texte

et de la mise en scène et, bien sûr, de la scène elle-même. Le théâtre grotowskien laisse, en fait, une grande place à la rencontre entre l'acteur et le spectateur. Une emphase est accordée à la relation que vont entretenir l'auteur et l'audience. L'esthétique n'est pas importante dans ce mode de théâtre; cela permet de concevoir le corps et la voix de l'acteur comme étant un outil primordial. Grotowski nomme cet état de non-esthétisme *via negatia*. Pour Grotowski, le théâtre est un lieu de provocation, et le théâtre doit aller plus loin que le stéréotype. Le but du théâtre de Grotowski est alors de laisser sortir une substance essentielle, tel un acte généreux.

Le rôle du corps est donc primordial dans le théâtre de Grotowski. Il est considéré comme un véhicule qui transporte une certaine transcendance. Vu qu'il s'agit d'un grand sujet dans le théâtre de Grotowski, et que c'est le sujet de cette recherche, le rôle du corps sera regardé plus amplement dans une partie ultérieure relative à cet article.

Il est à mentionné que Grotowski inclut un aspect psychologique au théâtre et il a développé une perspective du *self* bien particulière. Le *self* dans sa perspective, est divisé en deux parties, soit le faux *self* et le vrai *self*. Le faux *self* qui est une représentation sociale, mais il sert aussi à protéger la partie du *self* plus véridique et plus pure. Pour arriver à libérer cette essence, cette pureté, l'acteur devra faire différentes explorations grâce à des improvisations non dirigées. Il serait préférable ici de ne pas omettre le fait qu'il semble possible de faire un parrallèle entre la notion du *self* de Grotowski et la psychanalyse. Notamment, les éléments concernant les concepts de Winnicott (1978) de faux *self* et vrai *self*.

Par conséquent, les propos de Grotowski sont facilement applicables à la dramathérapie. En fait, David Read Johnson et ses collaborateurs en viennent à décréter l'expression: « *From a Poor Theatre to a Poor Drama Therapy* ». Si on s'en tient à cette application des propos de Grotowski à la dramathérapie, il est à considérer qu'il y a un acteur et un membre de l'audience. Reste à savoir qui dans le *Developmental Transformation*, tient le rôle de l'acteur, le thérapeute ou le client, qui a la fonction d'un membre de l'audience. Ainsi, pour David Read Johnson et ses collaborateurs, le *Developmental Transformation* s'avère être une façon adéquate de positionner le théâtre de Grotowski au sein de la dramathérapie. Toutefois, Johnson précise que ce n'est là qu'une façon de voir et qu'il y a sûrement d'autres possibilités. Pour Johnson, le *Developmental Transformation* procurent aux clients: « *a greater tolerance of one's self and relief from anxieties generated by rigid intrapersonal stances* »(Johnson, 1986, p 18). Ainsi, Johnson rejoint précisément la théorie de Grotowski par les quatre énoncés suivants: En premier, la guérison peut avoir sa place dans la rencontre entre le thérapeute et le client, et cela par le biais de l'espace de jeu. Que le corps soit le véhicule des sentiments et des pensées. Que le processus va incorporer les règles de *via negativa*, et que le but de la thérapie soit une aire de jeu intime et profond entre le thérapeute et le client (Johnson et Forrester, Dinrino, James et Schnee, 1996).

La perspective complète de l'adaptation du théâtre de Grotowski; *Toward a poor theater* (1968), au modèle du *Developmental Transformation* fut pour le moins très importante, et cela parce que les fondements de

la théorie de Grotowski parlent du corps. C'est, bien sûr, le sujet qui est intéressant dans le cadre de cette recherche.

La notion du corps dans l'article: *Toward a poor drama therapy*, écrit par David Read Johnson, Alice Forrester, Cecilia Dinitino, Miller James et Greta Schnee.

Comme mentionné précédemment, le corps dans le théâtre de Grotowski joue un rôle primordial. Une grande emphase est accordée à la relation que vont entretenir l'acteur et l'audience. L'esthétique est peu importante dans ce modèle théâtral. La transformation physique de l'acteur se fait devant le spectateur. L'acteur grotowskien a donc à faire un grand apprentissage d'exercices physiques d'une certaine rigueur. Dans l'élaboration de sa technique, qu'il fit au sein de ce qu'il nomma le « théâtre Laboratoire » (Grotowski, 1968), Grotowski élaborera plusieurs exercices pour aider l'acteur à se libérer des contraintes de son corps. Le but de ces exercices physiques est en fait ce que Grotowski nomme un processus d'élimination, la *via negativa*. Certains de ces exercices, sont aussi inspirés librement du hatha yoga et demandent à l'acteur de se concentrer particulièrement sur son corps. Ces exercices vont aussi permettre à l'acteur de travailler la voix d'une façon non esthétique. Grotowski demande en fait à l'acteur de laisser émaner de son corps une révélation. Cependant, il fait bien remarquer que le corps n'est pas une révélation mais l'entend plutôt comme le véhicule d'une vérité. Le théâtre, pour être bien véhiculé, doit passer à travers le corps de l'acteur, purifié de lui-même. Le *self* de l'acteur est non existant, son corps est utilisé pour exprimer ce qui est le plus humain. Il faut aussi considérer que, chez Grotowski, le *self* de l'acteur s'exprime par son corps. D'où l'importance, de ses

exercices dans le but d'extraire le *self* de l'acteur de son propre corps, pour que celui-ci soit utilisé comme un véhicule. En ce sens, il est possible de parler de transcendance, même si Grotowski n'emploie pas ce terme. On note toutefois des termes mystiques ou, tout au moins, empruntés à la sémantique religieuse, tels que, « *mystical* », « *holy* », « *sacred* ».

Le corps dans le processus thérapeutique dans la partie: *Developmental transformations as a poor dramatherapy*.

David Read Johnson et ses collaborateurs ont délibérément adapté les propos de Grotowski en dramathérapie. Le corps étant « *the essential source of thought and feeling* ». Cela sous-entend, que le langage verbale est subordonné à la perception du corps et qu'il est, selon eux, déjà emprunté à la société. C'est une construction extérieure à chaque individu. La langue est une marque culturelle, d'un société. Le *Developmental Transformation* essaient d'éviter l'influence culturelle sur le corps. Il va plutôt se concentrer sur les impulsions du corps, le spontané du corps. En ce sens, le *Developmental Transformation* rejoint beaucoup la théorie du psychodrame et le théâtre de la spontanéité élaboré par Moreno (1945). Ainsi, pour vraiment faire émerger le matériel thérapeutique dans une séance de *Developmental Transformation*, de même que celui du psychodrame, le corps doit être dans son état le plus pur, c'est-à-dire spontané. Ainsi le client peut être davantage avec ses sensations corporelles (*the bodily felt sense*).

L'importance des sensations corporelles

David Read Johnson donne une grande importance aux sensations corporelles. Pour lui, ces sensations permettent au client de créer un rôle à partir de ce que son corps lui dit, plutôt que de lui demander de

choisir un rôle ou un personnage. C'est un peu comme si le corps était porteur de l'inconnu qui peut émerger. Une fois de plus, il est facile d'entrevoir le corps du client comme le véhicule d'une transcendance. De la même façon que le corps de l'acteur est le véhicule d'une vérité qui transcende, celui du client en *Developmental Transformation* est porteur de transcendance. C'est du moins ce qu'il semble possible de conclure. Quoique dans la théorie de Grotowski ou dans les concepts du *Developmental Transformation*, aucune allusion n'est faite à la transcendance.

Toward a poor drama therapy, écrit par David Read Johnson et ses collaborateurs, arrive bien à situer le rôle du corps en *Developmental Transformations* et cela grâce à la théorie de Grotowski. Ainsi, en résumé, le corps est porteur d'une vérité qui est essentielle pour l'aspect thérapeutique de la *Developmental Transformation*. La spontanéité et le *bodily felt sense* permettent au corps du client de travailler sur le matériel qui émerge dans la session est non sur le rationnel ou l'aspect sociologique.

Il est possible d'affirmer que le corps dans le *Developmental Transformation* est au centre de cette méthode.

Enjeux généraux et notion du corps dans l'article: *Developmental transformations: Toward the body as presence* écrit par David Read Johnson, tiré de livre *Current approaches in drama therapy*.

Cet article est très important dans le cadre de cette recherche, car David Read Johnson y présente le corps comme un outil de la présence au même processus du développement de la transformation. Il parle bien sûr de plusieurs concepts exploités dans les articles présentés ultérieurement, mais il s'applique, ici, à décrire davantage

les bases théoriques du *Developmental Transformation*. Par exemple, les théories de Jerzy Grotowski, comme mentionné ultérieurement dans ce chapitre, et les travaux de Viola Spolin qui sont les théoriciens de base en ce qui concerne les propos relatifs au travail du théâtre. Pour le domaine de la psychologie, David Read Johnson cite Freud, Mélanie Klein, Carl Rogers et Gendlin. Il nomme aussi les théoriciens plus centraux de la danse tels que Whitehouse et le mouvement authentique. Il parle aussi de Jean-Paul Sartre pour les perspectives plus existentialiste et de Jacques Derrida pour l'aspect plus post-moderne. Le budhisme semble aussi prendre une grande place, notamment parce qu'il permet de ritualiser un retour sur le travail effectué dans le jeu profond. Une nouveauté dans cet article, c'est le concept d'émanation. C'est une théorie basée sur le principe que « le monde est donné et que les êtres humains doivent y fleurir (trad. libre, p. 88). C'est très intéressant, car c'est de cet aspect d'émergence que parlaient David Read Johnson et ses collaborateurs dans l'article mentionné précédemment. Cependant, Johnson mentionne aussi que l'outil qui permet cette émergence passe par les sensations corporelles, tel le *bodily felt sense*. Il donne aussi une explication concise et simple au fait que certaines personnes ne peuvent accéder aux sensations corporelles. Selon lui, il s'agirait d'un apprentissage de la douleur, de la souffrance. Le moyen d'enrayer la douleur serait de déconnecter le corps de sa capacité de sentir toutes sensations.

Un des objectifs de cet article semble vraiment de clarifier les concepts clefs de la *Developmental Transformation*. D'ailleurs, David Read Johnson introduit dès le début une définition qui consiste à envisager le développement de la transformation comme: *a form of drama*

psychotherapy that is based on an understanding of the processes and dynamics of free play (p.87). Il établit trois composantes du jeu libre: L'*embodiment* (noter ici que le terme *embodiment* n'a pas vraiment d'équivalent en français, alors le mot anglais *embodiment* sera utilisé tel quel), la rencontre (le client face au thérapeute), et l'espace de jeu. C'est trois composantes sont, en fait, les éléments qui constituent la chair de l'article.

Les enjeux générales de cet article

Il est évident que les trois composantes du jeu libre sont les charnières de cet article, néanmoins, la notion de présence est aussi très importante. David Read Johnson décrit la présence: « Comme la capacité d'expérimenter différentes choses, tout en s'ouvrant aux autres et en étant capable de faire face à un changement continu » (trad. libre, p.89). Ainsi, une personne qui est véridique sera très présente. Cela implique que de son corps va émerger une présence. Les composantes sont donc importantes, car elles vont construire, en fait, cette émergence. La première composante du jeu libre, soit l'*embodiment* est celle qui tient le plus compte du corps. Johnson voit quatre champs de l'*embodiment* en relation avec le corps. C'est ce qui sera observé plus longuement dans un paragraphe ultérieur.

La deuxième composante est la rencontre entre le thérapeute et le client, dans l'espace de jeu. Pour cela, Johnson prend les principes du théâtre de Grotowski et les transpose dans la méthode du *Developmental Transformation*. Il n'y a que le thérapeute et le client, et selon lui cela peut être réparateur pour une personne. Mais cela peut aussi être effrayant puisque cette personne est libre de bouger comme elle

l'entend. Johnson décrit la rencontre en *Developmental Transformation* similaire à celle décrite par Pearls (1969).

La troisième composante est la capacité de bien gérer l'espace de jeu. Il faut que le client soit capable de bien gérer les émotions, les sentiments qui émergent de l'espace de jeu. Pour ce faire, il faut recréer une aire *via negativa* proposée par Grotowski. En fait, un espace de jeu bien géré permet d'entre dans le jeu profond. C'est en fait ce qui est le plus important, car le but de David Read Johnson est d'amener le client à aller en profondeur dans le jeu.

Ces trois constantes sont étroitement interreliées et permettent aux clients d'avoir accès au jeu profond.

La notion du corps dans cet article

Dans cet article, David Read Johnson laisse place à la notion du corps en *Developmental Transformation*. Une différence avec les deux articles précédents, c'est l'importance qu'il accorde à l'*embodiment* dans celui-ci. David Read Johnson identifie quatre champs qui se rapportent au corps, c'est-à-dire le corps comme « présence », comme « désir », comme « persona » et comme un « autre ». C'est un peu comme différents lieux où le corps entre en compte.

La corps comme « un autre », c'est en fait une perspectives très intéressante que David Read Johnson propose: le corps comme expérimenté par le regard de l'autre. Il indique par exemple que l'autre voit le corps comme portant des marques sociales telles que le genre, l'éthnicité, les attributs féminins ou masculins, la grandeur, etc. C'est, selon Johnson, la première façon dont l'être humain expérimente son corps. Il est évident ici qu'il y a un lien direct entre l'observation de Johnson et les théories de Grotowski sur le rôle de

l'acteur. Le deuxième champ, celui du corps comme persona, est en fait relatif au corps comme reconnaissance du moi. Ce qui marque l'individualité du corps, par exemple, l'expression corporelle personnelle. Le troisième champs est le corps comme « désir ». Chez l'individu qui expérimente ce stade, le corps est ressenti dans sa notion la plus simple, comme quelque chose de pulsionnel et des sensations, qui sont agréables ou désagréables. C'est aussi dans ce champ que la sexualité est éprouvée, ainsi que le plaisir et le déplaisir. Pour cette raison ce champ met l'individu en contact avec ses désirs. David Read Johnson précise cependant que ce champs n'est pas le résultat des trois précédents. C'est l'expérience du corps comme présence. Le corps n'est plus perçu d'un point de vue social ou individuel et encore selon les désirs, mais plutôt comme une présence inhibée du moment. En ce sens, il est clair que l'emprunt bouddhiste fait ici sens. Comme le fait remarquer David Read Johnson: « *In Buddhist terminology, [it will be] close to Emptiness, by which is meant absence of form. I prefer to use the term Presence* »(1996, p.90). Selon lui, le champ du corps comme présence aurait le bénéfice d'apporter une tolérance de soi et de l'autre.

Ces quatre champs sont présents dès l'état de nourrisson, et on les retrouve dans les trois composantes du *Developmental Transformation*.

Dans cet article, la notion de corps joue un grand rôle par le fait même que plusieurs étapes sont consacrées à l'*embodiment*. Ainsi, l'*embodiment* est très important dans le milieu de la dramathérapie; c'est en fait un outil précieux.

Notion du corps dans la théories du *Developmental Transformation*

D'après les trois articles, que nous avons cités, il est possible d'identifier une notion concrète, mais néanmoins approximative, puisqu'il s'agit d'un cumul d'observations de la place du corps en développement de la transformation. Ainsi, le corps semble quand même prendre un ancrage solide à même la pratique clinique. D'après les trois articles, il est facile de faire trois observations particulières par rapport à la notion du corps dans la théorie du développement de la transformation.

La première observation concerne le corps comme source de sensations. Le *bodily felt sense* de Gendlin (Johnson, 1996) semble un atout parfait. Dans ce travail, il est facilement possible de nommer le *bodily felt sense* un peu comme l'instinct du corps. En revanche, David Read Johnson n'hésite pas à parler du corps comme limite d'un individu. En ce sens, le corps apparaît ici comme un ancrage solide dans l'individu. Cette référence au *bodily felt sense* et à la limite du corps, nous permet d'entrevoir le développement de la transformation en initiant l'ancrage à même l'instinct du corps et ses limites.

La deuxième observation évidente est l'influence de Grotowski. Proche du théâtre de la spontanéité, l'absence d'esthétisme théâtral et la *via negativa* permettront d'arriver à un aspect plus pur du corps. David Read Johnson exprime une certaine croyance par rapport à une essence plus vraie et plus authentique. En fait, Johnson va même, et cela toujours d'après la théorie Grotowskienne, jusqu'à suggère que le *self* soit retiré du corps. Rappelons ici que le *self* est, selon la théorie de Johnson, une construction sociale. La Présence au corps et à

la transcendance prendra la place de cette construction sociale. C'est un choix intéressant que fait ici David Read Johnson, car il exclut, du moins pour cette étape clinique la notion de *self*. Peu de cliniciens oseraient de faire cela. La notion du *self* apporte en soi une notion sécurisante de l'individu, et notamment de la façon dont il s'identifie à son corps. La Présence et la transcendance du corps sont alors une observation relativement importante puisqu'elle permet au client d'avoir un contact avec un corps relativement différent, ou complémentaire, de celui qu'il expérimente à l'extérieur de la thérapie.

La troisième observation concerne l'importance de l'*embodiment*. David Read Johnson a une façon différente des autres théoriciens et cliniciens en dramathérapie de considérer l'*embodiment*. Pour lui comme nous l'avons mentionné, il y a quatre champs où l'*embodiment* prend place: le champ sociale, la persona, les pulsions et les sensations, et le corps comme présence. C'est très intéressant comme notion du corps, car cela permet d'entrevoir le corps sous tous ses champs.

Perpectives nouvelles du corps en dramathérapie: Le corps comme une émanation

Si on regarde bien le rôle du corps dans le *Developmental Transformation*, on réalise qu'il prend le modèle de la théorie de l'énamation. C'est-à-dire qu'on pourrait le comparer à une métaphore: celle de la semence qu'on planterait dans le sol, car le but du *Developmental Transformation*, semble d'aller chercher la vérité du corps. C'est-à-dire ce que le corps irradie, traduit, transmet de plus essentiel. L'ancrage dans le *bodily felt sense* est comme la terre, ce qui permet de rester terre à terre. L'utilisation de *via negativa* et de

la perte du *self* contribue à laisser pousser sans qu'il y ait d'obstacle à cette vérité. Puis, enfin, l'*embodiment* dans les quatre champs, c'est un peu comme l'aboutissement de cette vérité.

Ainsi, pour faire une bonne synthèse, on peut dire que, dans le *Developmental Transformation*, le corps joue le rôle d'un porteur de vérité et évidemment d'une certaine transcendance.

Le corps comme émanation et les conceptions post-modernes d'identité et le contexte corps et émotions

Si on regarde la notion d'identité post-moderne, c'est-à-dire l'aspect de déconstruction et de construction de l'identité, la conception du corps dans le *Developmental Transformation* n'est pas très appropriée, dans le sens que David Read Johnson se donne beaucoup de mal pour que le corps soit dépouillé de ses artifices, alors c'est probablement une notion peu importante dans sa théorie.

Par contre, le contexte corps et émotions prends beaucoup de sens dans cette théorie par le fait de l'ancrage considérable du *body felt sense*. Les émotions ressenties à travers le corps sont alors ce même avec quoi le processus thérapeutique peut fonctionner.

Chapitre 4: Comparaison des notions du corps de Phil Jones et de David Read Johnson en regard des concepts d'identité et du contexte corps et émotions post-moderne

Dans ce dernier chapitre, il sera question, en premier lieu, d'une comparaison entre les notions de corps chez les deux auteurs et théoriciens en dramathérapie. Cette comparaison sera structurée de façon à établir des liens entre les deux notions de chaque auteur. Par la suite, les similarités entre les deux notions seront examinées. Enfin, les grandes différences entre les notions du corps des deux auteurs seront observées. En deuxième lieu, un regard sera porté vers les deux notions sous l'oeil de la notion post-moderne d'identité et le contexte corps et émotions.

Comparasion des notions du corps

Les liens entre les deux notions du corps de ces deux auteurs (Jones et Johnson)

Dans les liens qui unissent les notions du corps chez ces deux auteurs, un fait est assez remarquable; c'est l'importance de l'influence du théâtre, et aussi de la danse. Ici, le mot lien est utilisé parce qu'il définit ce qui unit plusieurs choses entre elles. Un peu comme un lien de famille, ou comme une relation plus ou moins lointaine qui repose sur certains fondements communs. Dans le cas présent, c'est inévitablement l'apport du théâtre conjoint à la danse qui apparaît comme le fondement commun. Ainsi, les deux auteurs font référence au corps dans le milieu de la danse. Jones le fait en se référant aux concepts de Schlemmer, qui fut un grand chorégraphe, et Johnson, qui base sa théorie sur celle de la danse et du mouvement. Johnson aurait tiré profits de quelques concepts de Schlemmer, mais ce

ne fut pas son choix. Ce qui est encore plus frappant, c'est l'influence de grands penseurs du théâtre. D'une certaine façon, Jones va utiliser Grotowski comme référence au théâtre comme le fait David Read Johnson. Il y a, cependant, des différences majeures qui seront vues ultérieurement.

Les similarités, c'est-à-dire ce qui fait échos et résonne dans les deux notions, sont relativement fades. À savoir qu'elles sont simplement d'ordre général. Ainsi, il est évident que les deux auteurs laissent une place considérable dans leur théorie aux rôles du corps en dramathérapie. Les deux auteurs mettent en évidence le corps dans son essence entière et non morcelé. Les deux auteurs semblent aussi avoir compris l'importance du corps dans le domaine de la dramathérapie.

Une autre similitude semble être le concept de construction et déconstruction. Jones n'utilise pas vraiment ces termes, mais Bill Radmall le commente fait ouvertement. Dans un sens, Jones prône une construction et une déconstruction narratives, et par conséquent de l'identité, qui serait davantage proche des théories narratives que post-modernes. Dans un autre sens, David Read Johnson fait lui aussi référence à la construction et à la déconstruction, mais plutôt pour présenter des possibilités que pour définir quelque chose.

Les différences entre la notion du corps de David Read Johnson et celle de Phil Jones

Les différences qu'il est possible de noter entre les deux notions du corps élaborées précédemment sont la variation de la notion du *self*, la dualité entre l'esthétisme et le spontané, et l'utilisation de l'*embodiment*.

La notion du *self*

C'est face à la notion du *self* que les deux auteurs ont une franche différence. Pour David Read Johnson, le *self* se situe dans les trois instances psychiques (conscient, inconscient, préconscient). Les expériences que l'être humain vit se retrouvent seulement dans une infime partie du *self*. Ainsi, il est possible d'extrapoler la pensée de David Read Johnson, en considérant que le vécu, les expériences non-sélectionnées vont rester à même le corps. Il est bien évident que la sélection va, la plupart du temps, écarter les expériences problématiques. Ainsi, ces expériences aèrent le corps. En ce sens, ce n'est pas pour n'importe quelle raison que David Read Johnson s'appuie aussi sur les propos de Freud. Il semble évident qu'il fait référence ici à la notion de refoulement freudien.

Quand David Read Johnson parle de réduire le *self* du corps du client, il permet aussi que les expériences refoulées émanent du corps du client. Le corps devient alors le véhicule de ses expériences, modifie comme le ferait le mécanisme du rêve qui travestit un désir inconscient. Un peu comme si la sélection, ou la censure, pour faire référence aux théories de Freud, ne se faissait plus et que le corps était devenu spontané. Bien sûr, ici, il s'agit de propos avancés selon les observations faites dans le cadre de ce travail de recherche.

Pour bien illustrer les propos tenus par David Read Johnson face de *self* et du corps en regard de celui de David Read Johnson. Prenons, l'image de la boîte à surprise. Le personnage qui va surgir de la boîte représente le *self*. C'est-à-dire que le personnage est la partie claire et concise. Si on enlève le principe de surprise relatif à la spontanéité et qu'on laisse place à d'autres personnages sporadiques en

lien avec des expériences encore incluses dans la boîte à surprise, il apparaît ainsi une multitude de possibilités. Elles sont, entre autres, relatives aux expériences non sélectionnées pour faire partie de la composition (ou construction) du *self*.

En somme, dans le cas de David Read Johnson, on ne parle pas de construction et de déconstruction du *self*, comme on peut le voir chez Phil Jones, mais d'une disposition qui permet une transparence d'une multitude d'expériences qui s'enchaînent les unes aux autres.

Phil Jones parle davantage du *self* de façon classique et même psychanalytique. Jones reprend les conceptions du *self* comme l'entend la psychologie classique. Le *self* est donc décrit comme une partie de l'identité où se côtoient les plans social et individuel. Le *self* fonctionne à travers le corps et il est un constituant important de la personne proprement dite. Cependant, le *self* entre en ligne de compte, pour Jones, dans ce qu'il nomme le *life-drama-connection*.

Phil Jones est proche, dans sa théorie relative au corps, de ce qu'on peut nommer les théories narratives. Dans ce sens, le *self* devient une construction narrative à même l'identité. Il peut être construit et reconstruit. Le *life-drama-connection* est, en fait, la façon dont un individu fera le lien entre sa propre vie et la création fictive qu'il va construire à même son corps. L'individu fera donc un parallèle entre le fictif et son *self* quotidien. Il pourrait se permettre de construire et de reconstruire.

De façon générale, on peut considérer la notion de *self* plutôt semblable chez les deux auteurs. Car, que ni David Read Johnson, ni Phil Jones ne réinventent cette notion. Tous deux se réfèrent à des théories

de psychologie et de psychanalyse bien précises. C'est la façon dont ils utilisent cette notion qui diffère relativement.

Pour faire une synthèse rapide de la notion de *self* en relation avec le corps chez ces deux auteurs. Pour David Read Johnson, le *self* n'est pas important dans le processus central du *Developmental Transformation*. Il faut que le corps en soit dépouillé, cela pour le retrouver davantage fonctionnel à la fin de la séance. Tandis que Phil Jones va davantage chercher les récurrences entre la fiction et le *self* quotidien à même le corps. Les deux auteurs préconisent cependant un processus inconscient. Jones dans la création spontanée d'un personnage, d'une fiction quelconque. Johnson dans le corps spontané. Ce qui amène la prochaine grande différence dans la perception du corps de ces deux auteurs, c'est-à-dire la place donnée à la spontanéité versus l'esthétisme.

L'esthétisme versus le spontané

David Read Johnson et l'esthétisme du spontané

Lorsqu'on regarde le travail de David Read Johnson, il faut être bien conscient que l'esthétisme n'est en rien un atout, mis à part le fait qu'il peut s'agir d'un sujet apporté par un individu en séance de *Developmental Transformation*. Il faut considérer aussi que David Read Johnson se réfère beaucoup à Grotowski et à sa notion de *via negativa*. Cette dernière notion demande en fait de réduire l'esthétisme de l'acteur au minimum et de faire du théâtre dans ce qu'on appellerait du non-esthétisme. Paradoxalement, le non-esthétisme est aussi un genre d'esthétisme, car il correspond à un ensemble de règles. Ainsi on pourrait définir le non-esthétisme du corps de l'acteur de David Read

Jonhson, en parrallèle avec celui de Grotowski (1968), comme étant une absence du corps de l'acteur:

The body must be freed from all resistance. It must virtually cease to exist [...] He must learn to perform all this unconsciously in the culminating phases of his acting and this, in its turn, is something which demands a new series of exercises. (p.36)

Si l'esthétisme ne prend pas une grande place, la spontanéité en a une assez complète. En fait, ce qui est valorisé par David Read Johnson, c'est non seulement le non-esthétisme au sens social et culturel, mais aussi l'aspect fragmentaire. Le corps devient l'élément spontané qui transcende une certaine vérité sans que celle-ci soit une imposition culturelle ou sociale. Cela fut sûrement profitable en termes d'art distinct à une certaine époque, mais, en l'occurrence, le spontané est aussi un impact sociale et culturelle. Par exemple, si on valorise l'art spontané, le spontané correspond ainsi à une norme sociale ou du moins en marge, mais il n'est pas pour autant distinct d'un discours social. C'est pour cette raison qu'il est peut-être bon de souligner que David Read Johnson cache probablement un discours plus strict de l'esthétisme que le fait Phil Jones. Par le fait même que le corps doit être dépouillé de ses artifices et se concentrer sur une pureté. C'est en soi un esthétisme du spontané et de la pureté que présente en fait la *Developmental Transformation*.

Phil Jones et l'esthétisme des possibilités

Même si Phil Jones ne préconise pas particulièrement un certain esthétisme, il permet que l'individu en thérapie explore son corps et ses possibilités par ce qu'il a nommé le corps dramatique et le corp porentiel. À travers, son propre corps l'individu peut explorer

différentes possibilités et différentes identités. Par exemple, la création et la construction d'un personnage peut permettre plusieurs variantes. Le corps potentiel ressemble peut-être de loin ou de proche au *via negative*, dans le sens que Phil Jones ne veut en aucun cas un discours sociale ou culturelle. Tout est possible et l'individu peut choisir. Cela ne veut pas dire que la corps de l'individu n'a pas déjà un structure culturelle et sociale; un type de chant, de danse ou en de théâtre, mais bien qu'il peut aussi en explorer les variantes et d'autres alternatives. Cela ne lui ai pas défendu et même, s'il veut utiliser des artefacts, il le peut.

Pour résumer le point de l'esthétisme versus le spontané, il est pertinent de conclure que Phil Jones offre beaucoup plus de possibilité à l'individu dans le sens de sa créations. Tandis que David Read Jonhson offre une plus grandes capacité d'envahissement par rapport à ce qui serait étrangé et inconscient. Ce qui en fait propose une position clinique différente chez chacun des auteurs. À savoir, que Phil Jones donne plus de pouvoir de chosir ce qu'il veut travailler, tadis que David Read Johnson dirige directe dans ce qui est de plus indirect et éventuellement le plus souffrant. Dans le premier cas, la vérité apparaîtra dans le travestissement du corps de l'individu et dans le second par la confrontation du thème avec beaucoup de distance comme le propose Jones. L'utilisation qu'il fait de chacun et de l'*embodiment* démontre en somme cette positon clinique claire.

L'embodiment

La notion d'*embodiment* ne devrait pas sembler si différente chez ces deux auteurs par le fait qu'on peut croire que cette notion est la

même pour toutes les théories en dramathérapie. Or ce n'est pas le cas, l'*embodiment* n'a rien de standard en dramathérapie. David Read Johnson et Jones ont une définition différente, mais la majorité des théoriciens en dramathérapie en ont une toute autre. Il y a une variable qui reste constante, c'est que l'*embodiment* concerne directement l'engagement du corps de l'individu dans l'émergence d'une production créative, esthétique ou non.

Jones respecte davantage ce motif de base, celui de la production créative, dans le sens que pour lui l'*embodiment* se trouve être la construction d'une identité narrative. Pour lui, l'*embodiment* permet le *life-drama-connection*, c'est-à-dire la capacité de retrouver les récurrences du *self* à même la construction du personnage à travers le corps. L'*embodiment* n'est pas perçu comme un contenant qui marque solidement une identité narrative, au contraire, il s'agit davantage d'un ancrage qui permet la construction et la déconstruction de cette dernière.

Pour David Read Johnson, il est aussi question d'une émergence créative, mais encore moins d'une construction narrative. L'*embodiment* est le processus qui va permettre à l'individu de se dépouiller de son *self* à même le corps. Johnson prétend qu'il y a quatre champs qui sont expérimentés à travers l'*embodiment*, soit un champ social, la reconnaissance du moi, le désir, et de la présence inhibée du moment. Il faut dire que pour lui, l'*embodiment* fait aussi appel à un processus très spirituel. Dans le quatrième champ, on reconnaît très bien l'influence du bouddhisme. C'est un peu comme si l'*embodiment* apportait un élément holistique.

La grande différence dans la notion d'*embodiment* entre la perspective de Jones et celle de Johnson est la provenance de l'essence ou de l'émanation. C'est-à-dire que Jones va donner un contrôle, un pouvoir à celle-ci. Il va pouvoir exercer sa capacité de construire et de déconstruire son identité narrative. Toutefois, l'individu ne peut pas toujours contrôler le matériel inconscient qui se cache dans le travestissement de cette identité narrative. L'individu fera des découvertes par le biais du *life-drama-connection*. Tandis que Johnson permet de laisser place à la notion plus mystique peut-être. Enfin, c'est le spontané au service du mystique, de ce qui est étranger à l'individu.

Sommaire de la comparaison des notions du corps de ces deux auteurs

Les liens

Dans le sommaire de cette partie, il est intéressant de constater que les différences entre les notions du corps chez ces deux auteurs sont plus dominantes que les liens, les résonances ou les similitudes.

La notion de *self* est centrale chez les deux auteurs, mais David Read Johnson cherche davantage à l'extraire du corps et des trois instances psychiques. Le *self* ne contient qu'une toute petite partie des expériences multiples. Or, c'est ces expériences qui échappent au *self* qui sont intéressantes pour lui. Jones, lui, y associe davantage une identité et, par conséquent, l'identité narrative.

Pour ce qui est de l'esthétisme, Johnson s'appuie sur les travaux de Grotowski pour dépouiller le corps de son *self*. Jones offre davantage une possibilité de création. Ici encore, on peut regarder l'effort de Jones de procurer à l'individu une capacité d'utiliser sa création dans un sens narratif. Johnson instaure davantage une façon de

libérer l'individu de son *self* et d'être envahi d'un matériel inconscient. C'est en fait une grande différence dans l'implication clinique. C'est-à-dire que Jones donne un certain pouvoir de choisir l'implication des créations, tandis que Johnson va davantage laisser une émergence.

Les notions du corps de Phil Jones et de David Read Johnson en relation avec les notions post-modernes d'identité et le contexte corps et émotions.

Dans cette partie, qui est en fait la dernière partie de ce travail de recherche, il sera fait état d'un regard sur les notions post-modernes d'identité et le contexte corps et émotions en relation avec celles du corps de Phil Jones et de David Read Johnson. Pour cette dernière partie, un rappel des notions post-modernes d'identité et du contexte corps et émotions sera fait. Et par la suite, une synthèse des cette rencontre sera aussi élaborée.

La position du post-modernisme face à la notion d'identité

Dans la position post-moderne, c'est toujours la multitude qui prime sur l'absolut d'une constatation. L'ultime réalité est inexistante. L'être humain ne peut connaître que sa propre réalité et son propre discours. L'échec des Grandes Narratives est alors à l'origine d'un questionnement; leurs rigides et leurs incapacités à intégrer le pluralisme des individualités forcent les penseurs post-modernes à rétablir d'autres. Le discours du christianisme qui exclut l'homosexualité en est un bon exemple, alors que Michel Foucault (1990) en démontre la place extrême dans l'humanité. Ou encore, l'existence de la bisexualité comme possibilité, et pourquoi pas une femme prêtre. Ce sont tous des échecs des Grandes Narratives. Ainsi, la tolérance,

l'ouverture d'esprit et la flexibilité sont en somme peut-être les valeurs que le post-modernisme véhicule.

Quand Radmall parle de la construction et de la déconstruction d'une identité, il veut ainsi parler d'une insistance dans la multiplicité de l'identité. La construction et la reconstruction de l'identité en vient à la construire et à la défaire. Ainsi l'individu instaure un processus de pluralité dans son identité. Il n'est plus en train de se raconter sous la forme d'une récit concis, d'une Grande Narration, mais plutôt sous la forme d'une méta-narrative. Cette dernière n'exclut pas la Grande Narration, au contraire, elle l'inclut mais en privilège un pluralisme, une multitude de façon de s'y identifier. La méta-narratives englobe toutes les possibilités d'identification à une Grande Narration ou encore toutes les perceptions subjectives possibles envers une Grande Narrative. D'une façon concrète, il est possible de voir cela dans des productions culturelles. Un exemple pertinent de méta-narrative, et si on peut reprendre l'exemple du christianisme, est la subjectivité perceptible dans les films *The Last Temptation of the Christ* de Martin Scoresese (1988) et *The Passion of the Christ* de Mel Gibson (2004). Les deux réalisateurs ont repris une Grande Narrative pour en faire un discours subjectif de cette même histoire. Jean-François Lyotard (1984), dans *La condition post-moderne*, en viendra même à réduire un discours à la simple subjectivité. Il est important de comprendre que le discours post-moderne a plusieurs paradoxes à même sa conception de la narrativité. Il n'est pas nécessaire ici de rentrer paradoxes à même sa conception de la narrativité. Il n'est pas nécessaire ici de rentrer dans le sujet, mais il est quand même préférable de le nommer.

L'identité s'avère donc un processus d'invention. Le *self*, en lien avec l'identité, apparaît à l'ère post-moderne comme étant une illusion. Comme mentionné dans la première partie, la perception du corps dans la post-modernité est assez noire. Dans ce sens, que l'investissement narcissique du corps et la perte de spiritualité ont contribué à un changement de cap et ont ouvert une autre voie. Kevin O'Donnell (2003), dans son essai sur l'ère post-moderne, résume bien en fait le conflit par rapport au corps, mais aussi sa résolution: « *Deterritorializing the body seeks to free it of socially articulated models and self-images* »(p.76). Ce qu'il entend par là, c'est que le corps doit être libéré de l'investissement narcissique véhiculé par l'apport médiatique: le culte de l'image et l'importance de la jeunesse en est un exemple. Le corps doit en fait se libérer d'une image préconçue.

C'est par ce fait même que le retour du questionnement spirituel par rapport au corps se constate. Le retour du yoga, mais aussi la réintroduction de la sensualité et des émotions qui, étaient jadis écartées de la constitution humaine moderne en sont des exemples.

Pour de bien regarder le rôle de l'identité chez les deux auteurs en dramathérapie que cible cette recherche, il faudrait identifier des variantes qui permettront de comparer. La première sera la présence d'une méta-narratives ou de Grandes Narratives en opposition avec un discours pluraliste ou du moins subjectif. La deuxième variable sera le processus de construction et de déconstruction de l'identité; La troisième sera l'identité comme construction sociale relativement au corps, et la quatrième sera le retour à la sensualité et la nouvelle place des émotions dans le corps.

La notion du corps de Phil Jones en relation avec les trois variables sur l'identité post-moderne

Dans sa notion du corps en dramathérapie, Phil Jones fait un concept du corps dramatique. Pour Jones, c'est l'identité narrative fictionnelle ou celle du personnage qui tient lieu d'identité. Or, il est possible de changer cette identité, mais elle est associée à un personnage ou une fiction. C'est pour cette raison qu'il est possible d'avancer que l'identité chez Jones (1996):

Gives some helpful references toward the concept of the dramatic body. Dramatic body centered paradigms seem to me offer a useful counterpoint to the linguistic bias of P.M.S.T. I personally find the possibility of considering the self as a dramatic construction exciting and rich with potential. (p.17)

Ainsi, l'impact théâtral telle une construction narrative est inévitablement un processus de Grandes Narratives. Il est pertinent cependant de voir l'ensemble des personnages est construit comme une méta-narrative.

Le processus de construction et de déconstruction de l'identité est pertinent pour Jones, dans le sens que cela fait directement appel à l'identité narrative, c'est-à-dire à la capacité de construire et de déconstruire. Mais cela ne change pas l'identité individuelle. Au contraire, elle est même solidifiée à travers une multitude d'expériences théâtrales. L'identité est davantage une construction qu'une déconstruction. Il s'agit ici en fait d'une construction narrative.

L'identité comme construction sociale en lien avec la notion du corps de

Phil Jones

L'identité comme une construction sociale est un lien au corps qui apparaît comme présenté. À savoir que l'identité narrative sera influencée par l'apport social. Quoiqu'elle n'appartienne pas à l'individu ou bien à l'identité sociale travestit de cette dernière à même le personnage, dans le discours de Jones, la rencontre de l'identité sociale ainsi une grande place, car elle est aussi comme un terrain à explorer.

La notion du corps chez Jones passe par la construction narrative, c'est-à-dire que les implications sociales seront celles du personnage. Ainsi, il est évident que le contexte social de l'individu colore sa création fictionnelle, toutefois, il n'est pas possible de généraliser et il y a quand même des chances qu'une construction narrative à même le corps n'ait pas nécessairement d'implications sociales. En somme, il est impossible d'affirmer que Jones veut retirer ou intégrer l'implication sociale dans sa notion du corps.

La notion du corps de Phil Jones en lien avec l'identité post-moderne apparaît en résumé comme pas nécessairement reliée. Peut-être peut-on spéculer que Jones se réfère davantage à l'ère moderne que post-moderne.

L'identité post-moderne en relation avec la notion du corps de David

Read Johnson

Si on regarde la notion du corps de David Read Johnson en rapport avec la présence d'une méta-narratives ou de Grandes Narratives en opposition avec les discours pluralistes ou subjectifs, il est possible de remarquer que dans le *Developpement transformation* l'identité est

volatile. En fait, David Read Johnson n'a pas un but narratif. L'identité a plusieurs discours. C'est peut-être parce que dans le *Developmental transformation* l'identité est construite et reconstruite, qu'ainsi s'instaure un pluralisme de l'identité. Dans ce sens, la notion du corps de David Reed Johnson correspond assez à celle présentée dans le post-modernisme, autant au niveau du pluralisme que de l'aspect de la construction et de la déconstruction.

Par rapport à la notion du corps comme identité de construction sociale, il est possible de dire que Johnson utilise vraiment ce concept post-moderne. Ainsi, lorsqu'il parle des théories théâtrales de Grotowski, il insiste beaucoup sur l'aspect d'enlever le *self* du corps de l'acteur. En rappel, Grotowski veut cela car le *self* est porteur du social, c'est-à-dire d'un discours social et culturel. Johnson transpose cela en *Developmental transformation* en le transposant à l'individu en scène. C'est très proche de la notion de *Deterritorialized Self* de Deleuze et Guattari (O'Donnell, 2003). Pour ces deux théoriciens post-modernes, le corps est induit d'une identité constructive à travers l'image médiatique et les demandes narcissiques qui y sont véhiculés. Extraire le *self* du corps, cela voudrait dire enlever ce contenu social et laisser place au contenu spirituel. Ces éléments de l'image et de l'investissement narcissique ont été examinés dans la première partie de ce travail.

Johnson fait la même chose avec les propos du *self* dans la mesure où il veut laisser la place à quelque chose d'autre et particulièrement à une rencontre spirituelle. D'ailleurs, lorsqu'on regarde les quatre champs d'embodiment qu'il inclut dans le *Developmental transformation*, on peut comprendre l'importance de réduire le *self* au corps de

l'individu pour faire une session. Pour une troisième fois, Johnson s'établit dans un discours post-moderne de l'identité avec sa notion de construction et de déconstruction.

La position du courant post-moderne face au contexte corps émotions

Dans la première partie de ce travail de recherche, le contexte corps et émotions fut amplement décrit. Les points qui en ressortaient concernent, la façon dont le courant post-moderne perçoit le langage comme ayant son propre discours. C'est un peu comme s'il était porteur d'un discours particulier. Dans ce sens, on remarque qu'il y a deux extrêmes dans les contextes corps et émotions post-modernes.

Le premier extrême est celui de la perte de spiritualité et donc du corps versus l'investissement narcissique; ainsi lorsqu'on regarde le corps dans la société post-moderne, on s'empresse de remarquer l'emprise de l'image, que ce soit les images narcissiques ou puériles reflétées par les médias ou bien la séparation de l'âme et de corps véhiculée encore dans ce courant.

Le deuxième extrême, en réponse au premier, c'est le retour aux sources spirituelles en lien avec l'âme et le corps. C'est le retour de la compréhension du langage du corps et de l'enseignement corporel comme le yoga et le tai chi. Dans son essai sur le courant post-moderne, Kevin O'Donnell (2003) cite la féministe Luce Irigaray qui explique très bien ce retour vers le corps et le spirituel:

In Equal to Whom ? Irigaray plays with the conventional Christian terminology of 'incarnation' of all bodies (men's and women's) as potentially divine. Our personalities live in a body. We are embodied beings, or enveloped in flesh, as she puts it. She sees the physical body, with its skin surfaces, nerve endings and

caresses, as the primary vehicle of communication besides languages and abstract ideas.(p.132)

Cet exemple de Luce Irigaray représente bien l'étendue de la compréhension post-moderne de l'importance de la spiritualité à même le corps. Il est intéressant aussi que cela soit relié véritablement par la notion d'*embodiment*. Fait étrange, il n'y a pas de mot qui traduit vraiment le terme *embodiment* en français, sauf ce qui a trait au terme incarnation. La définition française du terme signifie donc que le corps a d'emblée un rapport spirituel et est par conséquent quand même reliée au christianisme. Ce n'est bien sûr qu'une observation en marge de ce travail.

Pour regarder l'implication du contexte corps et émotions en relation avec les notions de corps de Phil Jones et de David Read Johnson, la perte de spiritualité et le rapport au corps seront envisagés comme première variante, et le retour aux enseignements spirituels comme deuxième variante.

La notion du corps selon Phil Jones en relation avec le contexte corps et émotions post-moderne

Dans le cas de Jones, la notion de corps en dramathérapie passe par la construction d'une identité narrative. Ainsi, le contexte corps et émotions se retrouve alors intimement relié à l'identité narrative construite à travers le corps. Comme par exemple, l'acteur qui souhaite utiliser la technique de Stanislavski (Jones, 1996), le contexte de mémoire et d'émotions reliées à la création d'un personnage. Cependant, dans ce sens, il est possible de comprendre que le *life-drama-connection* peut avoir des récurrences dans le corps. À savoir que le corps de l'individu qui aurait vécu une situation particulière physiquement

pourrait la revivre par le biais de l'identité fictive. Ce sera alors à l'individu de bien vouloir faire les liens entre cette identité et cet événement.

Le contexte corps et émotions chez Jones se traduit par la notion d'identité narrative. Là où il est en lien avec le contexte corps et émotions, c'est au niveau du langage du corps. La notion de corps dramatique peut ainsi permettre une élaboration du langage corporel. Cela peut être ainsi une façon de permettre un réinvestissement du corps et non de l'image.

La notion du corps chez Jones n'est pas aussi clairement en lien avec la spiritualité que chez Johnson; Par contre, le corps de l'individu est vu par le biais du corps dramatique, donc du corps dans l'environnement théâtral. Le théâtre n'est pas une religion, soit mais il est évidemment spirituel, dans le sens, que le théâtre véhicule une certaine tradition et rituel et un que le corps de l'acteur et souvent vu comme une source spirituelle. Il est alors possible de voir cela comme un retour du corps vers un enseignement spirituel tel que le yoga, sauf qu'ici c'est un peu comme le respect du corps dans le médium du théâtre qui est retrouvé. D'ailleurs, dans l'ensemble générale de théories de Jones, on remarque que le théâtre comme lieu de passage ou comme engagement spirituel est très important. Peut-être peut-on même considérer que l'apport culturel de Jones est davantage. L'héritage du théâtre anglais est particulier et il contient une trace de spirituel. Ainsi, il est possible de voir que Jones contribue avec sa notion du corps à introduire un retour du spirituel, une rencontre de l'âme et du corps.

La notion du corps selon David Read Johnson en relation avec le contexte corps et émotions post-moderne

La notion du corps chez David Read Johnson est assez complexe, dans le sens où elle représente vraiment le corps comme véhicule d'une certaine transcendance.

Cette notion du corps va donc main dans la main avec le contexte du corps et des émotions dans le courant post-moderne. Johnson prend comme idée de départ que le corps doit être dépouillé des investissements culturels et sociaux. C'est une pensée analogique à l'idée de *Deterritorialized Self* présentée par Deleuze et Guattari (O'Donnell, 2003.) Cette pensée est analogique à la notion du corps des facteurs sociaux. C'était le point aussi soutenu par Grotowski (1968) envers les deux de l'auteur.

La notion du corps de Johnson a le même point de départ que le courant post-moderne, c'est-à-dire la constatation que le corps est surinvesti par le contexte social, mais aussi qu'il doit être dépouillé de cela pour atteindre une certaine liberté. Ainsi, il est possible de comprendre que le spirituel doit maintenant prendre sa place. Les quatre champs de l'*embodiment* de Johnson vont permettre que lors d'une session de *Developpement transformation* l'individu soit dévêtu du *self*, qui représente les instances sociales. Par la suite, la transcendance et les récurrences bouddhistes (que Johnson inclut) auront lieu. De plus, l'utilisation du *body felt sense* comme outil dans une session de *Developpement Transformation* rend inévitablement le lien entre les émotions et le corps très présent.

La notion d'identité post-moderne ainsi que le contexte corps et émotions post-moderne correspondent à un questionnement qui fut

développé par plusieurs théoriciens du post-modernisme. Néanmoins, lorsqu'on met ces deux notions en liens avec celles de corps de Phil Jones et de David Read Johnson, on réalise qu'elles sont aussi en lien avec la dramathérapie. La notion d'identité post-moderne résonne davantage avec la modernité qu'avec le post-modernisme. Jones a peut-être ainsi davantage un rôle de complémentarité dans le courant post-moderne; David Read Johnson au contraire travaille vraiment avec le contexte post-moderne; c'est comme s'il y faissait vraiment face.

Conclusion

Rappel de l'hypothèse de départ

Toutefois, à la suite de ce travail de recherche, un retour s'impose sur l'hypothèse de départ, c'est-à-dire est-ce que la dramathérapie peut être considérée comme une thérapie orientée vers le corps, mais aussi si elle peut être effective dans le cadre d'une thérapie orientée vers le corps dans le contexte post-moderne, ou alors si elle est davantage complémentaire. Il est évident qu'il est possible de répondre à ce questionnement de départ. On peut voir qu'avec les notions du corps des deux auteurs, qu'il est possible de comprendre que la dramathérapie est complémentaire avec les thérapies post-modernes. De plus, les deux auteurs semblent quand même unanimes sur l'impact corporel de la dramathérapie. Jones redonne ses titres de noblesse au corps. David Read Johnson, lui, prend vraiment le corps comme outil central du *Developmental transformation*.

Il n'est peut-être pas utile d'étendre ces observations à l'ensemble de la dramathérapie. Par contre, il est important de remarquer les récurrences de ces observations. À savoir, que dans la dramathérapie, et contrairement à l'art-thérapie, le corps est un outil central. La présence du corps est donc constante. Il est vrai qu'il est possible de travailler en dramathérapie en utilisant simplement l'écriture, mais il s'agirait vraiment ici d'un des rares exemples d'un autre médium dans l'engagement en dramathérapie, où on sera porté à inclure l'engagement du corps.

En fait, on peut remarquer que Jones est davantage dans le modernisme que dans le post-modernisme. Johnson travaille davantage vraiment au cœur du post-moderne. Ainsi, il est hypothétiquement

possible de dire que la dramathérapie peut vraiment être une thérapie orientée vers le corps. Il y a toutefois un revers de situation, c'est-à-dire qu'il est possible de voir la dramathérapie comme une invention du post-modernisme ou du moins répondant à l'ère post-moderne. C'est du moins ce qui ressort des recherches dans ce travail.

L'ouverture du questionnement

Ainsi dans l'introduction, une partie était consacrée à la façon dont l'art est considéré dans l'enseignement aujourd'hui. En fait, peut-être que l'art à travers les thérapies créatives a vécu un changement positif. C'est-à-dire que cela a permis d'aller chercher davantage les capacités curatives de l'art. Un peu comme, dans l'ère post-moderne, les enseignements tels le yoga et le tai chi ont été retrouvés, l'art à travers les arts-thérapies a retrouvés des chemins. Il est possible de voir que la dramathérapie peut être une résultante de l'ère post-moderne, qu'elle contribue davantage au retour des anciens enseignements et qu'elle en fait partie! En d'autres termes, la dramathérapie serait elle-même un processus post-moderne. D'ailleurs, elle est apparue à l'aube de la post-modernité et elle n'est pas un retour à quelque chose d'ancien, car le théâtre n'a jamais cessé d'exister. Par contre, elle fait appel au respect face à l'art. Comme mentionné antérieurement, la dramathérapie fait appel à l'art et lui redonne ses titres de noblesse.

Infirmité ou confirmation des hypothèses de départ

Il y avait deux grandes hypothèses de départ dans ce travail de recherche. L'objectif principal de ce travail était de considérer la dramathérapie comme une thérapie orientée vers le corps et de regarder l'importance des variantes similaires entre la dramathérapie et les théories post-modernes. Cela pour évaluer si la dramathérapie peut être

effective dans le cadre d'une thérapie post-moderne orientée vers le corps, ou alors si elle peut lui être complémentaire. Pour ce faire, il fut question de variantes de recherche, soit la notion d'identité et le contexte corps et émotions post-moderne.

Pour cela, les notions de corps dans les théories de deux noms importants en dramathérapie, Phil Jones et David Read Johnson, ont été comparées et décortiquées. Les conclusions sont que la notion de Jones apparaît davantage dirigée vers la narrativité et plus particulièrement vers une identité narrative. C'est beaucoup plus un concept proche du modernisme, mais aussi d'une Grande Narrative qui fait une différence. Car le post-modernisme est vraiment une conséquence de la chute des Grandes Narratives. Le contexte corps et émotions, chez cet auteur est proche de la conception post-moderne et donne vraiment une grande place au rôle des émotions à travers le corps.

Johnson, lui, correspond vraiment aux théories post-modernes, et il est probablement possible de conclure qu'il en est largement inspiré.

Ce que cela dit sur l'hypothèse de départ, c'est que la dramathérapie peut être relativement considérée comme une thérapie orientée vers le corps post-moderne et qu'en général, elle est très proche du contexte post-moderne et du retour aux anciens enseignements.

Sur cela, on peut conclure que la dramathérapie est une thérapie orientée vers le corps et qu'elle s'adapte bien au concept post-moderne. Il suffit de bien évaluer la clientèle qui voudra un tel engagement thérapeutique.

Références

- ANEB QUEBEC. (2003). Le gras n'est plus qu'une simple préoccupation de femmes, il dérange beaucoup d'hommes. *Le bulletin de l'association québécoise d'aide aux personnes souffrant d'annorexie nerveuse et de boulimie*. 8, (3), 1-2.
- APPIGNANESI, R. et GARRATT, C. (2003). *Introducing Postmodernism*. Etats-Unis: Totem Books.
- BAUDRILLARD, J. (1974). *La société de consommation*. Paris: Gallimard.
- EMUNAH, R. (1994). *Acting for real*. Levittown: Brunner/Mazel.
- FOUCAULT, M. (1990). *The History of Sexuality*. États-Unis: Vintage.
- GOLDEN, S. (1993). Body-Mind Centering. *Yoga Journal*. 125-128.
- GROTOWSKI, J. (1968). *Toward a Poor Theatre*. New York: Simon and Schuster.
- JOHNSON, D.R. (1991). The Theory and Technique of Transformations in Drama Therapy. *The Arts in Psychotherapy*. 18, 285-300.
- JOHNSON, D.R. FORRESTER, A. DINTINO, C. JAMES. SCHNEE, G. (1996). Toward a poor drama therapy. *The arts in Psychotherapy*. 23, (4), 293-306.
- JOHNSON, D.R. (2000). Developmental Transformations: Toward the body as presence. Dans LEWIS P. et JOHNSON, D.R. *Current approaches in Drama therapy*. Springfield: Charles C Thomas publishers.
- JONES, B.T. (1989). *Body against body*. New York: Station Hill Press.
- JONES, J. (2002). The Bauhaus Stairway, Oskar Sclemmer (1932) [Version électronique]. *The Guardian*. (128).
- JONES, P. (1996). The dramatic Body. Dans Jones P. *Drama as therapy. Theatre as living* (pp.148-166). Londres: Routledge.
- LANDY, R. (1993). *Persona and Performance*. New York: The Guilford Press
- LIPOVETSKY, G. (1983). *L'ère du vide*. Paris: Gallimard.
- LOWEN, A. (1976). *Le plaisir*. Montréal: Tchou.
- LOWEN, A. (1977). *La dépression nerveuse et le corps*. Montréal: Tchou.
- LYOTARD, J-F. (1984) *The Post-Modern condition: A Report on Knowledge*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- PASSALACQUE, L. (1995/96). « Voice work in dramatherapy. » *The Journal of the British Association for Dramatherapist*. 17, (3).

PEARLS, F. (1969). *Gestalt therapy verbatim*. Lafayette, CA: Real People Press.

POMERLEAU, G. (2001). *Annorexie et boulimie; Comprendre pour agir*. Montréal: Gaëtan Morin.

O'DONNELL, K. (2003). *Postmodernisme*. Oxford: Lion Acess Guides.

RADMALL, B. (2001/02). « The dance between post-modern systemic therapy and dramatherapy ». *The journal of British Association for Dramatherapist*. 23, (3).16-19.

ROBERTSON, Katerina. (1999/2000). Dramatherapy and Eating disorder: «How a brief dramatherapeutics intervention, with a person suffering from a Compulsive Eating Disorder, may lead to more balance relationship with food/body conflicts. » *The Journal of the British Association for Dramatherapist*. 21, (3), 11-19.

ROWE, N. (2002). Dance and prejudice. *Dance Europe*. (58), 20-23.

ROWE, N. (2000). Philosophy in the flesh: The embodied mind and dramtherapy. *The Journal of the British Association for Dramatherapist*. 22, (2), 13-17.

WINNICOTT, D.W. (1960). *Processus de maturation de la libido*. Paris: Payot.