

## Culture



# Eugène VAN ERVEN, *The Playful Revolution: Theatre and Liberation in Asia*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992, 284 pages (broché)

Ban Seng Hoe

Volume 15, numéro 2, 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1083897ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1083897ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Canadian Anthropology Society / Société Canadienne d'Anthropologie (CASCA), formerly/anciennement Canadian Ethnology Society / Société Canadienne d'Ethnologie

### ISSN

0229-009X (imprimé)

2563-710X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce compte rendu

Hoe, B. (1995). Compte rendu de [Eugène VAN ERVEN, *The Playful Revolution: Theatre and Liberation in Asia*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992, 284 pages (broché)]. *Culture*, 15(2), 150–152. <https://doi.org/10.7202/1083897ar>

Tous droits réservés © Canadian Anthropology Society / Société Canadienne d'Anthropologie (CASCA), formerly/anciennement Canadian Ethnology Society / Société Canadienne d'Ethnologie, 1995

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

**é**rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

cacité symbolique » qui a servi de véritable sésame explicatif pendant longtemps mais qui montre simplement, pour lui tout au moins, qu'il n'est qu'une simple hypothèse ou peut-être un banal effet placebo.

Quels sont les avantages ou les désavantages d'être chamane? – Comment est-il contrôlé? – Que fait-on lorsqu'il meurt? – s'interroge ensuite Perrin qui termine ce chapitre sur la place respective des hommes et des femmes dans le chamanisme et les implications évolutionnistes que certains ont voulu voir dans les fluctuations des proportions entre les sexes au cours de l'histoire de quelques populations.

L'avant-dernier chapitre traite des différences entre cultes de possession, chamanisme, médiumnisme et prêtrise. Les trois premiers ont certes des points communs avec plusieurs traits du chamanisme mais, comme le dit l'auteur, ce ne sont pas ces similarités qu'il faut comparer, ce sont les systèmes religieux et thérapeutiques qu'il faut envisager dans leur ensemble et non seulement certains aspects arbitrairement choisis. Il n'en reste pas moins qu'il y a des cas limites qui font problème, ce que l'auteur s'applique à résoudre, surtout en ce qui concerne le rapport entre chamanisme et sorcellerie en Amérique du Sud. Le chapitre se termine sur l'évocation des chamanismes urbains qui se sont développés récemment sur ce dernier continent et qui se sont adaptés au monde moderne. Il fait aussi allusion à la création de chamanismes pan-ethniques en Amérique du Nord et en Sibérie qui sont, ceux-là, plutôt à ranger du côté de la « folklorisation » et du « revivalisme » que de la continuité dans le changement.

Le dernier chapitre se penche sur les utilisations que fait notre société de ce que l'auteur appelle le néo-chamanisme apparu dans les années 1970 aux États-Unis comme avatar du mouvement hippie, surtout après la parution des livres de C. Castaneda. Ceux-ci ont engendré des disciples – quelquefois ethnologues détroqués – qui se prétendent chamanes ; ils ont ouvert des écoles de chamanisme et certains font un commerce lucratif de ces adaptations fort éloignées du véritable modèle duquel ils se réclament. Certains artistes modernes fort connus, comme Lindström et Beuys, se réclament également du chamanisme pris, ainsi que le comprennent aussi les nouveaux chamanes, comme une communion directe avec les forces de l'univers, un retour à l'homme primordial et à sa relation mystique avec le monde - toutes choses

hypothétiques et improuvables. « À chacun son Bambara » fut un titre célèbre il y a quelque temps dans la littérature anthropologique ; on peut dire aujourd'hui « à chacun son chamanisme » tant le terme est galvaudé et imprécis. C'est une auberge espagnole où l'on y trouve ce qu'on y apporte, c'est-à-dire presque n'importe quoi. Notre société transforme et annexe le chamanisme à tour de bras. Par exemple, des peintres issus de sociétés pratiquant ou ayant pratiqué le chamanisme sont sollicités pour peindre leurs visions qui sont vendues dans les grandes galeries d'art. Il fallait s'y attendre, les marchands de soupe ont aussi embarqué...

Cet ouvrage est promis à un bel avenir. Il sera certainement sur la liste des lectures obligatoires ou fortement recommandées pour les cours d'introduction à la religion. Dans un format restreint, il réussit à dire l'essentiel, à faire l'historique critique du phénomène et de ses interprétations concurrentes ou successives tout en insistant sur les points encore irrésolus ou sujets à débats. Ceci avec toute la mesure et l'objectivité d'un bilan. Comme l'ouvrage sera plus que probablement réimprimé, il conviendrait toutefois de corriger une coquille : l'expression employée par de Heusch (p. 88) est adorcisme et non endorcisme. Les étudiants intéressés à se familiariser plus avant sur le sujet, et ils sont nombreux, trouveront en annexe une excellente bibliographie sélective incluant les publications significatives les plus récentes. Ceci dispensera leurs professeurs de longs discours pour en arriver à comprendre ce que chacun entend par chamanisme. Dorénavant, je ferai lire ce livre avant toute discussion sur le sujet car c'est un instrument pédagogique remarquable en ces temps de terminologie incertaine et de confusion manifeste.

Eugène VAN ERVEN, *The Playful Revolution : Theatre and Liberation in Asia*, Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1992, 284 pages (broché)

Par Ban Seng Hoe

Musée canadien des civilisations

Le terme « *playful* » auquel l'auteur fait référence dans le titre de l'ouvrage n'est pas utilisé dans son sens courant : ici, il caractérise plutôt l'utilisation sérieuse du théâtre comme un instrument de lutte pour apporter des changements d'ordre

politique, économique, social et culturel, dans le but de parvenir à un état d'indépendance et d'autonomie. Le théâtre de la libération est un concept politique et représente un phénomène asiatique unique qui tire son origine et son inspiration de l'Amérique latine, une « fertilisation culturelle à la base » (p. 5) d'une partie du Tiers Monde à une autre.

Le théâtre de la libération vise à promouvoir un exercice de base, populaire et démocratique, à s'opposer à cette « culture synthétique » qui est commerciale, manipulatrice et gouvernementale, à contribuer à « l'établissement de communautés populaires qui soient saines, équitables, créatives et autonomes », ainsi qu'à délivrer les opprimés et assurer la « réalisation maximale du potentiel humain » (p. 6).

L'auteur étudie les grandes lignes des activités du théâtre de la libération à l'intérieur du contexte socio-politique de l'Asie et tente de clarifier ses « dimensions philosophiques, son cheminement historique, son état actuel et sa direction future » (p. xiv) afin de découvrir un théâtre politique qui fonctionne véritablement (p. xii). Les méthodes de cueillette de données comprennent des visites d'observation dans divers pays asiatiques, des impressions personnelles et des entrevues avec des artistes-clés du théâtre. La perspective adoptée se veut interdisciplinaire : politique, culture populaire et art élitiste (p. xi).

Ayant étudié de près les conditions politiques, économiques et socio-culturelles de l'Asie, l'auteur énonce les caractéristiques communes qui ont engendré le phénomène du théâtre de la libération : la dictature militaire, la pauvreté extrême, l'exploitation économique, la corruption, l'oppression néo-coloniale, la violation des droits humains, l'inégalité, l'hypocrisie des riches, l'injustice, la manipulation des médias par les gouvernements, les mesures sociales répressives et l'influence de la culture populaire américaine. Dans de telles conditions, les « artistes progressifs » utilisent le pouvoir de l'art pour créer une culture alternative et orientée vers le peuple par opposition à une culture doctrinaire et artificielle sous l'emprise des pouvoirs gouvernementaux, de même que pour stimuler et encourager la créativité spontanée et l'expression des sentiments chez les opprimés. Ils communiquent, par l'entremise de leur théâtre de la libération, des messages de liberté et l'espoir de détruire les visions du monde féodale et les

anciens systèmes de valeurs. La plupart des artistes progressifs proviennent de la classe moyenne urbaine et ils sont soit humanistes ou social-démocrates. Seulement quelques-uns d'entre eux sont d'extrême gauche. Mais ils sont tous anti-fascistes et anti-impérialistes (p. 228-229).

Cependant, avec la fin des régimes colonialistes et impérialistes occidentaux, et considérant les changements politiques, économiques et sociaux des sociétés asiatiques contemporaines, il est permis de se demander si ces changements affecteront éventuellement la dynamique et les activités du théâtre de la libération. Le Japon a été omis du livre puisqu'il fait désormais partie de l'ensemble des pays industrialisés (p. xv). L'éventuelle possibilité pour les pays asiatiques de parvenir à un état d'indépendance et d'autonomie politique pourrait-elle donc suggérer un déclin des activités du théâtre de la libération? Ou encore est-il possible que le théâtre de la libération puisse apporter des changements à l'échelle politique, économique ou sociale? Les preuves et la documentation des activités du théâtre de la libération recueillies au cours des trente dernières années ne semblent guère le suggérer.

De toutes les études de cas de théâtre de la libération présentées, l'Association du Théâtre Éducatif des Philippines se distingue particulièrement comme modèle, puisqu'il s'agit d'une pionnière dans le domaine et de la plus performante. Elle est composée d'environ quatre cent groupes théâtraux, son réseau est plus que considérable, ses méthodes d'ateliers plus qu'efficaces et son programme de théâtre politique des plus persistants (p. 94). Les Philippins ont aussi exporté leur modèle, leur méthodologie et leur idéologie du théâtre de la libération dans d'autres pays asiatiques. Toutefois, est-il possible d'appliquer ce modèle avec succès dans des contextes où règnent des conditions politiques, économiques et socio-culturelles complexes et variées? L'auteur reconnaît qu'il s'agit là d'une impossibilité, indiquant que ces conditions varient d'un pays à l'autre et, à l'intérieur d'un même pays, d'une région à l'autre. Un fondateur du théâtre de la libération en Thaïlande aurait dit que la méthodologie philippine ne pouvait être simplement reproduite dans la culture thaïlandaise, et que les Thaïlandais souhaitaient implanter leur propre modèle de révolution et de libération (p. 213-220). C'est précisément le cas quand chaque pays possède ses propres problèmes et conditions, tel qu'indiqué par l'auteur lorsqu'il

mentionne certains exemples comme les suivants : le cas des Philippines où le théâtre de la libération a vu le jour à la suite du mouvement anti-Marcos et de la révolution populaire ; en Inde, comme réponse à la coutume de brûler les épouses en guise de dot, à la main-d'œuvre infantile, à l'oppression par les propriétaires terriens et à la caste des intouchables, aux convictions religieuses superstitieuses et au désastre du Bhopal ; au Pakistan, comme réponse au fondamentalisme islamique et à la hiérarchie religieuse, aux attitudes quasi féodales, à l'hypocrisie politique, aux émeutes religieuses, à la violence ethnique et aux conditions horribles faites aux femmes ; en Corée du Sud, comme réponse au régime autoritaire, aux dirigeants militaires anti-communistes, aux conflits politiques entre le nord et le sud, aux dissidents politiques et aux tensions sociales ; en Indonésie, comme réponse à la cause des populations rurales, à la politique gouvernementale de développement en faveur de la production agricole plutôt qu'en faveur du peuple, à la corruption et à la migration forcée ; en Thaïlande enfin, comme réponse à la mentalité féodale, à la dépendance à l'égard des stupéfiants, à la malnutrition, à la famine, à l'analphabétisme et aux problèmes de prostitution.

L'existence de conditions spécifiques à divers pays signifie que le théâtre de la libération y présentera des programmes, stratégies, méthodes et priorités qui s'avèreront différentes. La méthodologie et la stratégie de réseau du théâtre philippin ne pourraient donc être implantées avec succès dans différents pays. La tentative d'établir un réseau panasiatique qui engloberait également le Pacifique et de créer un mouvement de théâtre de la libération asiatique s'est donc retrouvée en confrontation avec des difficultés d'ordre géographique, linguistique, culturel et idéologique, ainsi qu'avec des situations de dogmatisme politique, de problèmes territoriaux et de pharisaïsme (p. 139).

Dans quelle mesure le théâtre de la libération est efficace dans sa tentative de provoquer des changements culturels d'ampleur est également une question discutable. La qualité des performances ne semblait pas une préoccupation majeure pour les organisateurs du théâtre et l'auteur semble percevoir le théâtre de la libération comme un procédé socio-politique plutôt qu'un produit esthétique (p. xii). Un grand nombre d'artistes proviennent de milieux pauvres, urbains

et ruraux, et sont peu instruits ; quelques-uns ont été « souteneurs, voleurs à la tire, revendeurs de drogue, préposés au stationnement » et d'autres ont même commis des délits criminels, tel qu'illustré par le cas de certains membres du Teatre Dinasti en Indonésie (p. 198-199). Si le comportement de certains semble problématique, alors que d'autres ont commis des actes anti-sociaux, comment peuvent-ils convaincre le peuple de lutter pour son indépendance et son autonomie? De plus, certains groupes du théâtre de la libération se sont également associés à d'autres groupes contestataires politiques et sociaux tels les syndicats, les fronts communistes, la guérilla et les rebelles qui pourraient brouiller les activités et objectifs du théâtre. Le théâtre de la libération n'est pas clairement défini, ses concepts d'indépendance et d'autonomie sont vagues et ses moyens pour apporter des changements sociaux et politiques sont imprécis. Est-il possible pour le théâtre de la libération de délivrer les opprimés et les dépossédés et de créer une société juste et démocratique? Le théâtre de la libération peut-il éventuellement devenir un mouvement culturel autonome et durable? Cela reste à voir. La portée de ce livre est trop grande pour permettre quelconque généralisation.

Françoise-Romaine OUELLETTE et Claude BARITEAU (éditeurs), *Entre tradition et universalisme*, Québec : Institut québécois de recherche sur la culture, 1994, 574 pages.

*Par Chantal Collard*

*Université Concordia*

Ce livre fait suite à un colloque de l'Association canadienne des sociologues et anthropologues de langue française (ACSALF) qui s'est tenu à Rimouski en 1993. Il témoigne de la vitalité de cette association, puisque cet ouvrage regroupe pas moins de quarante contributions de chercheurs (certaines d'entre elles ne sont cependant que des commentaires d'un texte). À travers ces actes, anthropologues et sociologues débattent les poussées universalistes et traditionalistes qui traversent les sociétés modernes.

Les tenants de la postmodernité remettent en question comme on sait l'existence des universalismes, et annoncent un retour à la tradition et au local, aussi bien dans les pratiques que dans les théories sociologiques. Ce livre est révélateur de la