

CHANTAL PRUD'HOMME

CYCLES REPÈRE ET HANDICAP VISUEL
Les rôles du facilitateur dans le contexte d'une création
théâtrale

Mémoire présenté
à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval
dans le cadre du programme de maîtrise en Littérature et arts de la scène et de l'écran
pour l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)

DÉPARTEMENT DES LITTÉRATURES
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC

2008

Résumé

Cet essai témoigne de mon expérience dans l'animation et l'adaptation d'un processus de création collective suivant les Cycles Repère, et impliquant des participants handicapés visuels non spécialistes du théâtre. En introduction, il présente les méthodologies empruntées pour la création du spectacle *Dodo tititit manman*, d'une part, et, d'autre part, pour l'étude de mes interventions en tant que facilitatrice dans le contexte de ce projet. Il relate ensuite les grandes lignes de notre parcours créateur avant de définir les différents rôles que j'y ai endossés. En passant par la description des fonctions assumées à titre de facilitatrice et de l'approche privilégiée, illustrées d'exemples concrets tirés de mon expérimentation, je tente de faire ressortir les principaux enjeux liés à l'utilisation des Cycles Repère auprès d'un groupe de personnes peu expérimentées en théâtre et vivant avec une déficience visuelle.

Avant-Propos

Ce projet de création a été réalisé à l'automne 2007 et s'est conclu, le 6 décembre, par les représentations du spectacle *Dodo tititit manman*. Je tiens d'abord à remercier chaleureusement les participants, Annie Bergeron, Armande Fiset-Godin, Diane Gendron, René Godin, Réal Guérette, Suzanne Marchand et Audrey Trépanier, pour avoir accepté de collaborer avec tant de générosité. Un énorme merci également à Irène Roy, qui assure la direction de ce projet de maîtrise, pour ses précieux conseils et encouragements. Merci à Chantal Hébert pour son aide qui fut fort appréciée au moment de préciser mon sujet de recherche, ainsi qu'à Robert Faguy et à Geneviève Thibault pour m'avoir permis d'utiliser un des studios et ses équipements. Plein de mercis à Sébastien Migneault pour son support qui fut des plus significatifs tout au long de mon cheminement à la maîtrise, depuis la réalisation du spectacle jusqu'à la rédaction de l'essai. Je tiens enfin à remercier Lucie Prince, ma première lectrice, de même que mes parents, pour leur amour et leur soutien inconditionnels, ainsi que tous les spectateurs qui ont assisté aux représentations.

*Pour Étienne. J'espère que cette aventure
théâtrale dont tu as été témoin, autant à
l'intérieur qu'à l'extérieur du ventre de ta
maman, saura t'inspirer le courage et la
créativité tout au long de ta vie.*

Table des matières

Résumé.....	ii
Avant-Propos	iii
Table des matières	v
Introduction.....	8
Parcours créateur.....	12
1 Animateur de groupe	18
1.1 Aider le groupe à assurer son bon fonctionnement.....	18
1.1.1 Clarification	18
1.1.2 Organisation.....	19
1.1.3 Expression des émotions.....	20
1.2 Aider le groupe à identifier ses ressources	21
1.2.1 Préciser les objectifs	21
1.2.2 Aider le groupe à identifier ses ressources humaines sensibles.....	23
1.2.3 Aider le groupe à se doter d'une ressource sensible concrète	24
1.3 Aider le groupe à utiliser ses ressources	26
1.3.1 Aider le groupe à générer et à canaliser son énergie	26
1.3.2 Poursuivre les objectifs.....	27
1.4 Évaluer l'utilisation des ressources.....	28
2 Animateur-ressource.....	30
2.1 Transmettre un savoir et un savoir-faire en théâtre	30
2.2 Concevoir et animer les ateliers, les exercices et les partitions exploratoires en vue de la représentation	31
2.3 Canaliser les sensibilités	33
3 Regard extérieur.....	35
4 Secrétaire	37
5 Protecteur.....	39
5.1 limiter le risque d'incident.....	39
5.1.1 Aider les participants à se diriger dans l'espace	39
5.1.2 Dégager le studio des objets pouvant représenter un risque ou informer le groupe de la présence de tels objets.....	39
5.1.3 Toujours disposer le studio de la même façon et informer les participants de toute modification	40
5.1.4 Permettre aux participants de se familiariser avec l'espace	40
5.1.5 Planifier des activités suivant la condition physique des participants	40
5.1.6 Demeurer vigilante	40
5.2 Être le « gardien du temps »	41
5.3 Ritualiser son approche de l'animation	42
5.3.1 Prévoir une routine dans la structure des ateliers	42
5.3.2 Récupérer une consigne pour plusieurs activités.....	43
5.3.3 Employer la structure de base d'une partition exploratoire.....	43
5.3.4 S'assurer de la cohérence de son comportement	43
5.4 Faire du renforcement positif.....	44
6 Rédacteur	46
6.1 Obtenir des informations pour la rédaction	46

6.1.1	Mise à jour de la synthèse du matériel de création, de la liste des coups de cœur et de celle des objectifs	46
6.1.2	Les partitions exploratoires d'écriture	46
6.1.3	Les partitions exploratoires d'improvisation	47
6.1.4	La cueillette d'informations complémentaires	47
6.2	Rédiger la partition synthétique	48
6.2.1	Tenir compte des récurrences dans le matériel de création	48
6.2.2	Tenir compte des préférences et des compétences des participants	48
6.2.3	Tenir compte des objectifs	48
6.2.4	Organiser les choix autour d'un fil conducteur	49
6.2.5	Veiller à la cohérence du texte spectaculaire	49
6.3	S'assurer de l'intérêt des participants pour la partition synthétique	50
7	« Théâtralisateur »	52
7.1	Planifier le déroulement du processus de théâtralisation	52
7.2	Planifier l'organisation matérielle du spectacle	52
7.2.1	Locaux	52
7.2.2	Matériel	53
7.2.3	Promotion	53
7.3	Animer des activités de théâtralisation	54
7.4	Mettre en scène le spectacle	55
7.4.1	Diriger la mise en place	56
7.4.2	Concevoir et réaliser la scénographie	56
7.4.3	Concevoir et réaliser les éclairages	57
7.4.4	Concevoir et réaliser la trame sonore	58
7.4.5	Assurer la direction d'acteurs	58
7.5	Assurer la technique du spectacle	60
7.5.1	Rédiger le cahier de régie	60
7.5.2	Assurer la régie des éclairages et du son	60
7.5.3	Prévoir un signal de début et de fin au spectacle	60
7.5.4	Faire pratiquer le salut	61
	Conclusion	62
	Bibliographie	66
	OUVRAGES CITÉS	66
	OUVRAGES CONSULTÉS	66
	Plan d'ensemble du parcours créateur	69
	Liste des objectifs généraux et personnels	70
	Ressource sensible concrète : le poème	73
	Partition exploratoire ii	74
	Partition exploratoire 1.4	75
	Partition exploratoire 2.2	76
	Partition exploratoire 5.3	77
	Partition exploratoire 6.1	78
	Partition exploratoire 7.1	79
	Partition exploratoire 7.2	80
	Partition exploratoire 9.1	81
	Partition exploratoire 10.1	82
	Partition exploratoire 12.1	84

Partition exploratoire 12.2	86
Partition exploratoire 16.1	87
Troisième atelier d'exploration – 23 septembre 2007	88
Première partition synthétique - 1 ^{er} novembre 2007.....	90
Dernière partition synthétique - <i>Dodo tititit manman</i>	93
Exemple d'une grille d'analyse des interventions	104

Introduction

Alors que j'étudiais au Baccalauréat en Études théâtrales à l'Université Laval, j'ai eu l'immense bonheur de faire l'expérience, à quelques reprises, d'une approche de la création collective qui me permettait d'envisager la créativité comme une ressource pouvant se renouveler pour aider l'artiste à en apprendre davantage sur l'Être et le Monde en les explorant au moyen de ses sens et de ses émotions, plutôt que de sa raison, pour les transposer ensuite dans une poésie saisissante.

Cette approche, les Cycles Repère, permet au créateur d'avoir une meilleure emprise sur le processus pré-représentationnel¹ en explicitant les différentes phases qui s'organisent suivant une dynamique plus circulaire que linéaire². La première, le cycle Ressource, consiste à dresser et à mettre à jour l'inventaire des matériaux concrets, humains et sensibles disponibles pour la création en les énonçant sous forme d'objectifs³. L'artiste se dote alors d'une ressource (ex. : une pièce musicale, un poème, un objet, une image, etc.) qui stimule ses sens et qui servira de déclencheur à sa créativité. La seconde, le cycle Partition, réunit « [...] toutes les répétitions qui vont précéder la représentation du spectacle [...] »⁴. Cela inclut les activités, sous forme de partitions exploratoires⁵ et synthétiques⁶, ayant pour buts de « [...] créer un inventaire de possibilités dans lequel on pourra ensuite faire des choix⁷ » et de les organiser. Le créateur entre dans la troisième, le cycle Évaluation, lorsqu'il s'arrête pour réfléchir au propos du spectacle qui se profile et prendre des décisions conscientes suivant les objectifs de départ, de même que ceux qui sont apparus au cours des répétitions, incluant les coups de cœur ainsi que les récurrences⁸. Finalement, il conclut le parcours avec le cycle Représentation, en présentant le « produit

¹ Jacques LESSARD, « Les Cycles Repère, une méthode », *Jeu*, numéro 52, p.36. Entrevue avec J. Lessard réalisée par Philippe Soldevila.

² Irène ROY, « Schématisation du parcours créateur au théâtre », *Protée*, printemps 1993, p.86.

³ *Ibid.*, p.86.

⁴ *Id.*, *Cycles Repère et dynamique communicationnelle*, Université Laval, Québec, 1995, p.18.

⁵ Une partition exploratoire est un genre de plan de travail, rédigé ou spontané, précisant le ou les objectifs de même que les consignes (durée, nombre de participants et étapes) qui guideront l'exploration des ressources d'où surgiront les matériaux de création (personnages, textes, situations, etc.).

⁶ Une partition synthétique se présente sous forme de canevas, plus ou moins élaboré, du spectacle, où on organise les matériaux de création au fur et à mesure qu'avancent les répétitions.

⁷ Irène ROY, *Op. cit.*, 1995, p.125.

⁸ *Ibid.*, p.22.

de l'acte créateur⁹ » au public. En jalonnant ainsi le parcours, les Cycles Repère permettent à l'artiste de s'orienter plus assurément à travers les chemins de la création¹⁰. Il peut alors s'abandonner plus volontiers au jeu et au spectacle qui se crée pour en découvrir toutes les richesses.

Parce qu'il veille à la poursuite des objectifs fixés par le groupe et au respect des balises précisées par les Cycles Repère, tout en assumant, le plus souvent, la mise en scène du spectacle en alimentant et organisant sa vision à partir de celle des autres créateurs¹¹, le facilitateur, tel que défini par cette approche, m'apparaissait comme un des éléments-clés de cette dernière. Mes quelques expériences m'avaient en effet permis de croire que sa présence contribuait grandement au déroulement plus harmonieux et efficace du processus créateur, et favorisait l'approfondissement du sens du spectacle ainsi que le perfectionnement de sa forme afin d'en révéler l'essence.

Saisie par ce constat, j'étais animée par le désir d'endosser le rôle du facilitateur pour découvrir, dans mes interventions, ce qui permettrait un épanouissement optimal des créateurs et de l'œuvre.

Parallèlement à cela, à l'hiver 2006, j'ai eu le plaisir d'animer une série d'ateliers d'expression théâtrale auprès de quelques-uns des membres du Regroupement des personnes handicapées visuelles de Québec. Cette expérience mémorable m'a beaucoup sensibilisée à leur réalité. Au départ, je planifiais les exercices de façon à contourner la contrainte du handicap. En envisageant la possibilité d'impliquer le groupe dans une création collective suivant les Cycles Repère, j'ai commencé à considérer mon travail de façon radicalement différente, happée par la question : Comment aborder la déficience visuelle non plus comme une difficulté mais comme une véritable ressource pour l'art théâtral?

C'est en conjuguant ces questionnements que j'en suis venue à préciser le sujet de mon projet de recherche autour du rôle du facilitateur dans l'animation et l'adaptation d'un

⁹ Jacques LESSARD, *Op. cit.*, p.34.

¹⁰ *Ibid.*, p.36.

¹¹ Irène ROY, *Op. cit.*, 1995, p.45.

processus de création suivant l'approche des Cycles Repère impliquant des participants handicapés visuels n'ayant que peu ou pas d'expérience en théâtre. Je souhaitais savoir comment faire, à titre de facilitatrice, pour favoriser le bon déroulement du parcours créateur et, ainsi, en assurer la réussite.

Dans le but de répondre à mes interrogations, j'ai, d'une part, emprunté la méthode des Cycles Repère, telle que décrite plus haut. Tout au long du projet de création, j'ai tenu un journal de bord se voulant le plus exhaustif possible en réunissant les plans d'atelier, d'exercices et de partitions exploratoires, la liste des objectifs et celle des coups de cœur, les matériaux de création (personnages créés, situations imaginées et improvisées, textes composés, etc.), les partitions synthétiques, de même que toute autre trace de notre processus de création qui pourrait éventuellement contribuer à ma réflexion en tant que chercheuse. Au moyen des enregistrements vidéo que je faisais des séances, j'observais, après chaque atelier, toutes mes interventions pour les décrire soigneusement, en expliciter les intentions, et les évaluer (annexe, p.104). C'est ce compte-rendu détaillé qui, une fois le projet de création terminé, m'a permis de faire ressortir les récurrences de même que les aspects forts et plus faibles de mon approche.

Bien que Sylvie Faille ait également partagé sa réflexion au sujet du rôle du facilitateur dans les Cycles Repère en écrivant un mémoire¹² qui rend compte de son expérience de la création avec des comédiens semi-professionnels, l'ouvrage d'Hervé Dupuis, intitulé *Les rôles de l'animateur et de l'animatrice de théâtre : manuel d'auto-formation*¹³, demeure le seul à dresser un portrait aussi détaillé des responsabilités de l'animateur qui travaille en contexte de création collective avec des participants non spécialistes du théâtre. C'est pourquoi ce livre de l'ancien professeur titulaire de l'Université de Sherbrooke, metteur en scène et auteur de nombreuses pièces de théâtre, aura été un outil très précieux pour approfondir mes recherches. En m'inspirant de la description des rôles de l'animateur théâtral que Dupuis fait dans son ouvrage, de même que de mes lectures des ouvrages portant sur les Cycles Repère, j'ai pu préciser ma propre définition des différentes fonctions

¹² Sylvie FAILLE, *Mater orchestra – Création d'après Les Bacchantes d'Euripide ; suivie d'une réflexion sur le rôle du facilitateur dans les Cycles Repère*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1992, 77 p.

¹³ Hervé DUPUIS, *Les rôles de l'animateur et de l'animatrice de théâtre : manuel d'auto-formation*, Université de Sherbrooke, Sherbrooke, 1986, 220 p.

du facilitateur, telles que je les ai assumées, de même que leur organisation. C'est sur ce travail que repose enfin mon écriture du présent essai dans lequel je témoignerai de la façon dont j'ai réussi à animer et à adapter les étapes des Cycles Repère à un groupe de participants handicapés visuels non spécialistes du théâtre.

Avant d'aborder le cœur de cet essai qui repose sur la description de mes interventions se rapportant aux fonctions d'animateur de groupe, d'animateur-ressource, de « regard extérieur », de secrétaire, de protecteur, de rédacteur et de « théâtralisateur¹⁴ », je commencerai en racontant le déroulement de notre parcours de création de façon à mettre en contexte mon propos et à en faciliter la compréhension.

¹⁴ J'emprunte le terme « théâtralisateur » à Hervé Dupuis qui l'utilise pour désigner le rôle qu'endosse l'animateur de théâtre lorsqu'il « rend spectaculaire ce qui ne l'est pas dans son essence : un texte, une idée, un corps humain, un geste, un son, un déplacement, un objet, un lieu, etc. ». (*Ibid.*, p.104.)

Parcours créateur

Si je devais illustrer notre expérience de la création, je dessinerais la carte d'une petite vallée fertile entourée de cinq collines reliées entre elles par les chemins que nous (les participants et moi) avons débroussaillés. Tout à l'ouest, je situerais le mont Initiation, où nous nous sommes réunis au début de notre périple. Notre boussole, les Cycles Repère, nous a ensuite aidés à nous orienter vers les monts Ressource, plus au nord, Partition, plus au sud-ouest, et Évaluation, plus au sud-est, entre lesquels progressait la création du spectacle dont la présentation publique a eu lieu tout à l'est, au sommet du mont Représentation.

Vue d'en bas, chaque montagne nous paraissait fort escarpée. En tant que facilitatrice, je comptais donc aider les membres du groupe, cinq femmes et deux hommes âgés en moyenne de 45 ans, handicapés visuels et peu expérimentés, à se frayer un chemin parmi les sentiers créateurs les plus doux, en prenant soin de respecter leur rythme, leurs préférences et leurs compétences, afin de leur permettre de vivre un parcours agréable et d'en assurer la réussite.

En commençant notre expédition au mont Initiation, je souhaitais permettre à chacun d'appivoiser son rôle de créateur avant de s'engager pour de bon dans le processus de création. Après avoir pris soin de présenter aux participants l'approche des Cycles Repère qui guiderait notre parcours en décrivant concrètement ce qu'ils devaient s'attendre à faire (ex. : se doter d'objectifs, prendre part aux explorations et au spectacle final, etc.), j'ai aussitôt entrepris de les mettre en action au moyen de jeux ayant pour buts d'apprendre à se connaître et à se retrouver dans le studio. Étant donné leur handicap visuel, il m'apparaissait très important que les membres aient l'occasion de se familiariser avec la disposition du local, afin qu'ils puissent s'y mouvoir sans crainte tout en limitant le risque d'accident. Il s'en est suivi une série d'exercices et de partitions exploratoires variés leur permettant de s'exercer au jeu et à la création théâtrale, essentiellement par le biais de l'improvisation, et ainsi, de dévoiler, peu à peu, les forces de même que les préférences du groupe.

C'est l'ascension du mont Ressource qui a enfin donné le coup d'envoi de notre processus de création suivant l'approche des Cycles Repère. Dans un premier temps, j'ai donc, à titre de facilitatrice, exposé aux participants la liste des objectifs généraux concernant le processus de création et le fonctionnement du groupe que j'avais préparée. J'y précisais, par exemple, la date limite avant laquelle nous devons avoir présenté le spectacle. Dans un deuxième temps, chacun d'entre nous devait énoncer ses objectifs personnels quant à sa façon d'aborder son rôle de créateur et à ce qu'il espérait retrouver dans l'œuvre finale. On trouve la liste complète de nos objectifs en annexe (p.70).

Munis de l'inventaire que nous venions de faire de nos ressources matérielles et humaines sensibles, nous avons ensuite entrepris de nous diriger vers le mont Partition, où j'ai impliqué le groupe dans deux types d'activités : les partitions exploratoires et les partitions synthétiques. Nous nous sommes donc engagés dans ce cycle alors que nous n'avions pas encore trouvé de ressource concrète sensible capable de nous faire vibrer. En tant que facilitatrice, j'étais donc toujours à la recherche des activités et des matériaux qui nous permettraient d'éveiller nos sensibilités et de nous émouvoir. Un territoire peut être fertile, mais il a besoin des larmes du ciel et des rires du soleil pour fleurir. Si nous étions touchés par ce que nous faisons, me semblait-il, nous nous sentirions plus concernés par le projet et deviendrions plus créatifs et sincères, deux qualités qui m'apparaissaient essentielles à la réussite du processus de création. J'étais à la recherche d'un « saisissement créateur »¹⁵.

C'est pourquoi les deux premières phases se sont chevauchées pour tout le premier tiers de notre parcours créateur. Chaque sentier que nous empruntions en direction du mont Partition nous ramenait inmanquablement vers le mont Ressource. Nous sommes demeurés ainsi prisonniers du vallon, jusqu'au moment où une participante nous a récité le poème qu'elle avait composé dans le cadre d'une partition exploratoire. Il relatait l'histoire d'une personne aveugle à qui une femme mourante offre ses yeux, événement directement tiré du vécu de l'auteure de ce texte (annexe, p.73). Depuis le début du projet, j'avais été, en tant que facilitatrice, vivement intéressée par tout ce que les participants avaient produit, mais

¹⁵ Le saisissement créateur se manifeste par la sensation d'être saisi par quelque chose et par la volonté de se saisir de cette chose. (Anne-Marie THÉROUX, Tsuru, *l'enfant et moi : le travail de l'inconscient dans la création et la réception d'un spectacle tout public*, Université du Québec à Montréal, Montréal, 2004, p.38.).

vraisemblablement pas au point d'être saisie comme je l'ai été, à cet instant, par cette anecdote. Je ne saurais dire à quel point les participants partageaient alors mon impression, mais j'étais persuadée que cette histoire les touchait, eux aussi, et c'est avec leur approbation que j'ai choisi d'en faire notre ressource sensible pour la création.

Ce point tournant de notre parcours précède de peu le moment où nous avons dressé un premier inventaire du matériel de création accumulé (ex. : canevas d'improvisation, personnages, lieux, thèmes, textes, etc.). Certains membres du groupe commençaient alors à exprimer leurs craintes face à un cheminement d'apparence incongru, et cette synthèse nous aura permis de cerner quelques récurrences significatives, d'échanger sur nos préférences, et ainsi, d'entrevoir pour la première fois le sens de l'histoire qui semblait vouloir se raconter. Emballés par cette dernière, nouvellement munis de notre ressource sensible, nous abordions enfin le sentier qui nous permettrait de progresser jusqu'au sommet du mont Exploration.

C'est au « facilitateur » que revient la responsabilité de mettre en place les stratégies qui éveilleront les comportements créateurs exploratoires des autres participants au cours des répétitions qui réunissent les comédiens et toute l'équipe de concepteurs¹⁶.

Je m'ingéniais donc à développer les activités qui aideraient les participants à faire surgir cette histoire, à la concrétiser et à la transposer. En ce sens, les partitions exploratoires privilégiant la création dans un registre plus réaliste, en leur permettant plus aisément de s'inspirer de leur vécu, sans pour autant les y contraindre, m'ont semblé grandement favoriser leur sensibilité, leur sincérité et leur générosité dans la création. C'est précisément ce qui s'est produit à la partition 7.2 (annexe, p.80), qui avait pour objectifs de créer une biographie du personnage de personne handicapée visuelle et d'utiliser la pâte à modeler pour illustrer la courbe d'intensité de sa vie. Les histoires racontées ont alors été d'un naturel bouleversant et d'une grande richesse pour la création du spectacle. Pour l'une des premières fois, je sentais que les participants avaient eu envie de se laisser toucher par ce qu'ils faisaient et de s'impliquer pleinement dans l'exploration en transposant, dans le récit

¹⁶ Irène ROY, *Cycles Repère et dynamique communicationnelle*, Université Laval, Québec, 1995, p.105.

du personnage, sans que cela ne leur soit demandé, quelques-uns des moments les plus émouvants de leur propre vie. C'est alors que j'ai commencé à mesurer l'importance que les membres du groupe accordaient au réalisme de même qu'à leurs propres expériences, et à harmoniser mon approche en fonction de ce besoin.

C'est parce que nous avons réussi à acquérir, par le biais de l'expérimentation, une connaissance suffisante de nos ressources sensibles humaines et concrètes dans la première partie de notre ascension du mont Partition, que nous avons pu, dans la deuxième moitié, commencer à interroger notre principale ressource concrète sensible, le poème, afin de faire surgir le matériel de création et de l'organiser.

Parallèlement à cela, il m'arrivait, à l'occasion, de faire des excursions, parfois planifiées, parfois spontanées, seule ou avec le groupe, au mont Évaluation. Dans le cadre du projet, j'abordais les évaluations de trois façons complémentaires. Après chaque atelier, je m'accordais toujours un temps de réflexion pour méditer sur mes interventions de facilitatrice et j'en profitais généralement pour noter librement mes impressions quant au spectacle qui se profilait. Pendant les séances, je prévoyais parfois quelques minutes à la fin d'une activité ou d'un atelier pour permettre aux participants d'exprimer leurs sentiments face à ce qu'ils produisaient, et ainsi mettre en perspective ma propre perception. Toutefois, c'est à la mi-parcours que nous avons pris le temps de faire un retour plus exhaustif sur le processus. J'ai commencé par inventorier tout notre matériel de création (ex. : personnages, textes, situations, etc.). Après avoir fait la lecture de ce document aux membres du groupe, nous avons échangé sur nos coups de cœur que j'ai pris soin de noter. Enfin, j'ai mis à jour la liste des objectifs généraux de même que de mes objectifs personnels (annexe, p.70), et j'ai invité les participants à me faire part des modifications qu'ils souhaitaient apporter aux leurs.

J'ai ensuite pu amorcer l'ébauche d'une première partition synthétique en tenant compte, autant que possible, de nos cibles et de nos préférences, en me concentrant principalement sur les récurrences, c'est-à-dire les éléments apparus plusieurs fois au fil de la création (ex. : objectifs, coups de cœur, thèmes, personnages, etc.). C'est sous la forme d'un exercice de visualisation sensible et émotive que j'ai présenté aux membres du groupe ce canevas de base, reformulé pour l'occasion de façon à mettre en évidence les niveaux de

conflits (face aux événements, à son partenaire et à soi-même) et à insister sur les états émotifs vécus par les personnages. Je cherchais alors à « [...] provoquer chez l'auditeur [les participants] des sentiments et des résonances affectives¹⁷ » qui les aideraient à s'identifier aux personnages, à se projeter dans l'histoire et à faire le plein d'émotions dont ils pourraient subséquemment se servir en improvisant la partition synthétique telle quelle. Cette stratégie, qui se rapporte à ce qu'Irène Roy nomme la « fonction connotative » rattachée au rôle du facilitateur¹⁸, bien qu'elle ne soit pas explicitement prescrite par les Cycles Repère, est devenue pour moi un outil précieux dans mon approche de la création avec un groupe de participants non spécialistes du théâtre. Je leur enseignais alors à s'approprier une technique de jeu en traçant avec eux le trajet de l'identification à un personnage, car, à l'instar d'acteurs professionnels, ils n'avaient pas forcément eu l'occasion d'apprendre à la maîtriser auparavant.

Après m'être assurée que le groupe approuvait le canevas du spectacle que je leur proposais, j'ai procédé à une distribution provisoire des rôles et j'ai invité les participants à improviser cette partition synthétique. Cela nous aura permis de dresser la liste des points forts de même que des passages qui méritaient d'être questionnés, précisés et approfondis.

Ainsi, jusqu'au moment des représentations, nous avons continué à braver le mont Partition, cette fois à l'aide de partitions recyclées, c'est-à-dire d'activités d'exploration nous permettant d'approfondir la matière déjà contenue à l'intérieur du parcours. J'ai donc commencé par inviter le groupe à improviser chaque tableau au moyen de consignes qui avaient pour objectif d'interroger le récit et les personnages. Ces partitions exploratoires devaient permettre au spectacle d'évoluer « [...] de synthèses partielles en synthèses de plus en plus complexes [...] »¹⁹ jusqu'à la partition synthétique finale, c'est-à-dire le spectacle tel que présenté le soir des représentations. Elles nourrissaient donc l'écriture des dialogues, précisaient l'enchaînement des situations, apportaient des propositions de mise en scène et nous donnaient l'occasion d'en apprendre davantage sur les personnages.

¹⁷ *Ibid.*, p.86.

¹⁸ *Ibid.*, p.86.

¹⁹ *Ibid.*, p.20.

Si, pour la première moitié du parcours, j'agissais davantage à titre d'animatrice, à partir du moment où j'ai commencé la rédaction de la première partition synthétique et ce, jusqu'aux représentations, j'endossais finalement le rôle de metteuse en scène en assumant les prises de décision finales quant à la signification et à l'unité esthétique du spectacle, sans toutefois omettre de tenir compte des préférences des participants. Durant cette période, j'ai également pris soin de procéder avec ces derniers à des enchaînements aussi nombreux que possible du spectacle pour qu'ils acquièrent davantage d'aisance.

Nous avons finalement rejoint le sommet du mont Représentation le 6 décembre 2007 afin de donner deux représentations consécutives de notre spectacle *Dodo tititit manman*, d'une durée d'environ 45 minutes. Il racontait l'histoire d'une jeune fille devenue aveugle suite à une chute dans les escaliers avec sa mère alors qu'elle n'était qu'un bébé. Ce n'est qu'à l'adolescence qu'elle apprend la vérité à propos de l'événement qui lui a fait perdre la vue. Furieuse, elle va s'établir loin de ses parents. Peu de temps plus tard, sa mère apprend qu'elle est atteinte d'un cancer généralisé et qu'elle pourrait mourir dans les mois qui suivent. Sa fille la rejoint à son chevet juste à temps pour recevoir de sa mère mourante un dernier cadeau : ses yeux.

Dans les chapitres qui suivent, je ferai un retour réflexif sur les différentes fonctions que j'ai assumées à titre de facilitatrice dans le cadre de ce parcours créateur. J'y définirai chacun de mes rôles en décrivant mon approche de même qu'en les illustrant d'exemples tirés de mon expérience. J'y ferai enfin ressortir les enjeux dans l'animation et l'adaptation des Cycles Repère à un groupe de participants handicapés visuels et non spécialistes du théâtre.

1 Animateur de groupe

Lorsqu'il intervient de façon à guider les participants à travers « [...] la démarche la plus efficace possible pour atteindre adéquatement et harmonieusement [...] »²⁰ leurs objectifs, le facilitateur assume le rôle d'animateur de groupe.

1.1 Aider le groupe à assurer son bon fonctionnement

1.1.1 Clarification

C'est en définissant les termes qu'ils emploient, en reformulant, en résumant, en faisant des synthèses et en explicitant leurs propos que le facilitateur et les participants veillent à ce que chacun comprenne les mêmes informations et à ce que ces dernières s'échangent le plus librement possible.

Par exemple, lors de la toute première partition exploratoire d'initiation, alors que je demandais aux membres du groupe de proposer une situation conflictuelle entre deux personnages, j'éprouvais beaucoup de difficultés à comprendre l'idée d'une participante. Dans mes propres mots, j'ai donc essayé de traduire ce qu'elle imaginait en prenant soin de confirmer auprès d'elle que je restais fidèle à sa pensée.

Il m'arrivait également de faire, en collaboration avec le groupe, des résumés en reprenant, dans les grandes lignes, ce qui avait été dit dans le cadre d'une discussion ou d'une exploration. Par exemple, lors de la partition exploratoire 1.4 (annexe, p.75), les participants devaient créer un conte collectif. Je commençais avec le thème « Il était une fois... » et, tour à tour, chacun ajoutait une phrase au récit. Le résultat était si absurde que je n'y comprenais plus rien! J'ai donc demandé aux membres du groupe de résumer l'histoire en se rappelant les principales idées de ce qui avait été raconté.

Par ailleurs, vers le tiers du parcours créateur, nous nous sentions un peu désemparés face à l'abondance et à l'éclectisme du matériel de création qui s'accumulait, et certains participants commençaient à manifester leurs préoccupations.

²⁰ Hervé DUPUIS, *Les rôles de l'animateur et de l'animatrice de théâtre : manuel d'auto-formation*, Université de Sherbrooke, Sherbrooke, 1986, p.24.

Dans un tel climat d'inquiétude et de désaccord [...], le rôle du facilitateur est de répondre à l'urgence de rétablir l'équilibre [...]. Pour les comédiens inexpérimentés dans l'utilisation des Cycles Repère, l'étape de la partition exploratoire est la plus exigeante et la plus troublante. L'abandon de soi au hasard et à l'intuition demande d'accepter la déstabilisation, attitude qui en appellera régulièrement au besoin de faire des synthèses et des mises au point sur le processus en cours²¹.

C'est pourquoi j'ai entrepris de dresser la liste des personnages, des situations, des thèmes, des lieux, de même que des mots-clés amenés en exploration. Ce travail d'énumération nous aura fourni une idée globale de ce qui avait été fait et permis de prendre conscience des récurrences. En tant que facilitatrice, j'avais ensuite le sentiment d'en avoir appris davantage sur le spectacle qui cherchait à se raconter, et de mieux savoir quoi faire pour relancer le processus de création.

Enfin, quelques semaines avant le soir des représentations, je percevais dans le comportement d'une participante une perte de motivation et un désengagement croissant du projet. Elle commençait à arriver en retard aux rencontres, se positionnait souvent en retrait, et dépréciait de plus en plus ouvertement ce que je leur demandais de faire de même que les réalisations du groupe. J'ai alors entrepris d'intervenir auprès d'elle, en privé, en lui demandant pourquoi elle agissait ainsi, c'est-à-dire d'explicitier les raisons pour lesquelles elle adoptait un tel comportement. Elle m'a alors expliqué qu'elle avait l'impression que nous rejetions tout ce qu'elle proposait et qu'elle était déçue de ne pas avoir un plus grand rôle dans le spectacle final.

1.1.2 Organisation

Pour Hervé Dupuis, l'organisation consiste à « [...] se donner un minimum de procédures concernant la prise de la parole, la participation aux exercices et l'organisation du temps [...] »²².

Tout d'abord, le facilitateur détermine l'horaire des rencontres en fonction de ses disponibilités, de celles de chacun des participants de même que du local. Il sensibilise les

²¹ Irène ROY, *Cycles Repère et dynamique communicationnelle*, Université Laval, Québec, 1995, p.119.

²² Hervé DUPUIS, *Op. cit.*, p.29-30.

membres du groupe aux désagréments des retards et des absences, soulignant qu'il souhaite être informé dès que possible lorsqu'un d'entre eux est forcé de s'absenter. Il annonce le début et la fin de l'atelier et de la pause, et, enfin, il évalue le temps nécessaire pour chaque activité et s'adapte, au besoin, à la réalité.

Dans un autre ordre d'idées, il intervient de façon à permettre à chacun des participants de prendre la parole ou de présenter le résultat d'une exploration sans être interrompu, en nommant la personne ou l'équipe qui sera écoutée. Dans le cadre d'une discussion planifiée, je procédais souvent en faisant un tour de table, car je souhaitais entendre chacun des participants s'exprimer sur le sujet. Lorsqu'elle était plutôt spontanée, étant donné la petite taille du groupe et le fait qu'ils n'avaient habituellement pas tendance à se couper la parole, je laissais les participants intervenir à leur guise. Je ne faisais respecter l'ordre des mains levées que lorsqu'ils prenaient cette initiative. En contrepartie, il m'arrivait très fréquemment de réfréner la participation lorsqu'on changeait de sujet dans un moment où nous ne pouvions nous le permettre. Par ailleurs, au moment de déterminer l'ordre des présentations, j'invitais généralement les volontaires à se manifester, mais je finissais presque toujours par devoir choisir pour eux.

1.1.3 Expression des émotions

Lorsque les émotions viennent menacer l'harmonie et le bon fonctionnement du groupe, le facilitateur peut permettre aux participants de les extérioriser.

Au début du parcours créateur, j'ai pris soin d'encourager le groupe à me tenir informée de ses craintes, ses doutes, ses contrariétés dès leur apparition, que ce soit à l'occasion d'une rencontre, ou encore par téléphone. Par exemple, une participante m'a téléphoné pour me témoigner du malaise qu'elle ressentait après avoir vécu un malentendu avec un autre membre du groupe à l'occasion d'une improvisation. J'ai alors demandé à l'autre membre de me faire part de sa perception de cet événement en le sensibilisant au fait que la première avait été très touchée par sa remarque. Les deux personnes se sont enfin expliquées et le quiproquo ne m'a pas semblé réapparaître.

Plus tard, après avoir entendu suffisamment de commentaires me permettant de croire que certains participants vivaient quelques frustrations dans le cadre du projet, j'ai voulu leur permettre de les exprimer. Pour initier la discussion, je leur ai demandé s'il leur était arrivé d'être choqués ou blessés par les propos ou les actes d'un autre membre du groupe, en m'incluant. Quelques-uns d'entre eux ont alors témoigné du malaise qu'ils ressentaient face à l'attitude dépréciatrice d'un membre du groupe et qui avait pour effet d'inhiber leur enthousiasme et leur participation.

1.2 Aider le groupe à identifier ses ressources

C'est au cycle Ressource que le facilitateur aide les membres du groupe à identifier leurs ressources matérielles (lieux, horaires, argent, échéanciers, etc.) ainsi que leurs ressources sensibles humaines (motivations et intentions des créateurs, de même que leurs besoins, leurs connaissances, leurs habiletés, leurs expériences antérieures, etc.), et à se doter d'une ou plusieurs ressources sensibles concrètes, c'est-à-dire des « [...] objets capables d'éveiller les sens, de mettre en branle les émotions, de servir de déclencheur aux impressions premières, images, associations de toutes sortes, bref, ressources qui sauront lancer le processus interprétatif de leur vision du monde²³ ».

1.2.1 Préciser les objectifs

Les ressources que l'on retient pour la création sont énoncées sous forme d'objectifs, c'est-à-dire de buts que l'on souhaite atteindre et vers lesquels se dirigeront nos actions. Ils se divisent habituellement en quatre catégories : « pour soi », « pour la finalité du spectacle », « pour le cheminement du spectacle » et « pour le fonctionnement du groupe »²⁴.

Au début du parcours, j'ai d'abord formulé les objectifs généraux pour expliciter mes attentes quant à notre façon d'aborder le processus de création de même que les relations humaines. C'était une manière d'insister sur quelques-uns des principes privilégiés par les Cycles Repère, tels « Permettre à chacun des participants de s'impliquer dans la création du

²³ Irène ROY, « Schématisation du parcours créateur au théâtre », *Protée*, printemps 1993, p.86.

²⁴ Jacques LESSARD, « Les Cycles Repère », *L'Annuaire théâtral*, numéro 8, Revue de la société d'histoire du théâtre du Québec, 1990, p.135. Entrevue avec J. Lessard réalisée par H. Beauchamp et J.-M. Larrue.

spectacle suivant ses goûts et compétences » et « Faire des choix sur une base d'abord et avant tout sensible plutôt qu'intellectuelle » (annexe, p.70). L'ensemble des objectifs constitue un genre de « contrat²⁵ » que le groupe s'engage à mettre en pratique. Parce que les participants en étaient tous à leur première expérience de cette approche de la création, il me semblait essentiel qu'ils soient clairement informés de la méthode avant de se lancer dans le projet. Par ailleurs, les objectifs généraux identifiaient également les ressources matérielles dont nous disposions pour le processus de création.

Chacun des membres du groupe, en m'incluant, devait ensuite formuler ses objectifs personnels, en spécifiant ce qu'il avait envie de retrouver dans le spectacle final de même que la façon dont il souhaitait s'impliquer dans la création (mettre en scène, jouer, écrire, chanter, etc.). Pour Jacques Lessard et Irène Roy, « [...] il est primordial que chacun établisse clairement ce qu'il est, ce qu'il veut, ce qu'il peut faire²⁶ » afin de « [...] générer une œuvre à même les sens plutôt qu'à partir d'objectifs définis rationnellement²⁷ ». À ce moment, chacun doit décider quelles ressources il est prêt à mettre à la disposition du parcours créateur²⁸. C'est pourquoi on en profite également pour aborder la négociation des tâches de façon à coordonner les compétences de même que les désirs des membres du groupe, incluant le facilitateur. C'est là, par exemple, que j'ai exposé mon désir d'assumer la mise en scène du spectacle ainsi que la direction d'acteurs.

Dans le cas où les ressources humaines mises à la disposition de la création ne combleraient pas entièrement les besoins de cette dernière, le facilitateur peut choisir de compenser au moyen de ses propres ressources ou demander l'aide d'une personne extérieure au projet. Par exemple, parce qu'ils préféraient se concentrer sur le jeu, les participants n'ont pas manifesté le souhait, malgré mon invitation, d'assumer d'autres tâches, telles la conception sonore et celle des costumes, l'écriture du spectacle, etc. Ils étaient prêts à contribuer, mais non au point d'en être responsables. Il était donc entendu que je me charge des tâches de direction, de mise en scène et de production, ce qui fut pour moi un réel plaisir.

²⁵ Irène ROY, *Cycles Repère et dynamique communicationnelle*, Université Laval, Québec, 1995, p.18.

²⁶ Jacques LESSARD, *Op. cit.*, p.134.

²⁷ Irène ROY, « Schématisation du parcours créateur au théâtre », *Protée*, printemps 1993, p.86.

²⁸ Hervé DUPUIS, *Op. cit.*, p.51.

1.2.2 Aider le groupe à identifier ses ressources humaines sensibles

1.2.2.1 Jeux de connaissance

Au début du projet, j'ai proposé aux participants des activités leur permettant de mieux se connaître, d'abord par l'apprentissage des noms, puis par l'échange de quelques informations générales (origine, occupation, expériences artistiques, etc.). J'espérais permettre aux participants de s'identifier les uns aux autres en fonction de leurs ressemblances, mais également de se distinguer du groupe par leurs différences de façon à ce que ces sentiments de solidarité et de singularité les assurent de bel et bien avoir leur place au sein de l'équipe. Les jeux de connaissance me fournissaient en outre une occasion de donner le coup d'envoi à ce projet qui se proposait d'encourager le ludisme. Nous avons, par exemple, fait l'exercice de l'acrostiche en nommant, pour chaque lettre de notre prénom, un mot qui commence par cette lettre et qui nous représente. Nous devions ensuite expliquer nos choix. Ce petit jeu, aussi enfantin qu'il puisse paraître, aura vraiment permis aux participants de parler spontanément d'eux-mêmes sans que j'aie eu à les embarrasser avec l'intimidante question « Qui êtes-vous? ».

1.2.2.2 Activités permettant au groupe de découvrir ses forces dans la création théâtrale

Dans ma démarche avec un groupe de personnes handicapées visuellement, je comptais beaucoup sur la variété d'exercices et de partitions exploratoires que je proposais pour découvrir et me laisser étonner par leurs talents, leurs habiletés et leurs connaissances. C'est, à mon avis, de cette façon que les forces du groupe ont trouvé plus spontanément leur place dans la création. À l'instar de créateurs plus expérimentés, les participants au projet éprouvaient davantage de difficulté, au moment d'explicitier leurs objectifs personnels, à cerner les compétences dont ils pouvaient ou souhaitaient faire bénéficier la création et à formuler leurs désirs quant à cette dernière, compte tenu qu'ils n'avaient que très peu fait de théâtre auparavant. C'est pourquoi nous avons exploré le jeu physique (incluant le mime et la danse), le travail vocal et rythmique (incluant le chant, le chœur, la projection, les percussions), l'utilisation de l'objet, la narration, la poésie, et même la peinture, le modelage, ainsi que, bien sûr, de nombreuses formes d'improvisation. Toutes ces tentatives m'auront permis de découvrir les approches les plus fructueuses et avec

lesquelles les participants se sentaient plus à l'aise pour mieux les privilégier dans le travail de création et ainsi, tirer davantage profit des forces du groupe.

1.2.2.3 Formulation des coups de cœur

Les coups de cœur, ce sont toutes ces choses qui bouleversent, fascinent, émerveillent les membres du groupe, incluant le facilitateur. Ce peuvent être des ressources, des explorations, des improvisations, des comportements, ou encore des procédés de création. Dans le cadre du projet, j'invitais les participants à discuter de leurs coups de cœur tantôt de façon spontanée, tantôt de façon plus planifiée. Lorsque cela se faisait à brûle-pourpoint, habituellement à la fin d'une exploration, je laissais les personnes qui en ressentaient le besoin s'exprimer sur l'objet de leur saisissement. Mais lorsque je prévoyais une plage de temps pour échanger sur le sujet, souvent à la fin d'un atelier, je présentais aux membres du groupe une synthèse des matériaux accumulés avant de demander à chacun d'entre eux ce qui les avait le plus touchés. Cela dit, je réalise aujourd'hui que la distinction entre les véritables coups de cœur et ces choses qu'ils avaient bien aimé faire ou dans lesquelles ils s'étaient trouvé bons n'était peut-être pas évidente pour tous les participants. En effet, dans les Cycles Repère, les coups de cœur ne font pas que plaire au créateur, ils le percutent, et, qu'il les affectionne ou non, ils doivent lui donner envie de les explorer plus en profondeur. Lorsqu'ils sont abordés de cette façon, ils deviennent des ressources d'une inépuisable richesse pour la création.

1.2.3 Aider le groupe à se doter d'une ressource sensible concrète

Lorsqu'un créateur choisit un matériau pour créer, il doit le toucher, comme l'explique Jacques Lessard en citant l'architecte Lawrence Halprin, à l'origine de *The R.S.V.P. Cycles*²⁹, que le metteur en scène québécois a adapté pour le théâtre en donnant naissance aux Cycles Repère³⁰. Il doit l'aborder comme un coup de cœur.

²⁹ Lawrence HALPRIN, *The R.V.S.P. Cycle – Creative process in the Human Environment*, Georges Braziller Inc., New York, 1969, 207p.

³⁰ Jacques LESSARD, « Les Cycles Repère, une méthode », *Jeu*, numéro 52, p.34. Entrevue avec J. Lessard réalisée par Philippe Soldevila.

Par exemple, pour faire une pièce sur le couple, on peut partir du couple comme notion... Par contre, si on part d'une lettre déchirée que quelqu'un vient de recevoir de la part de la personne qu'il aime et qui vient de le quitter, on utilise un élément bien concret, qui nous fait quelque chose. On peut travailler avec cela parce que le matériau théâtral à partir duquel on va créer, c'est une émotion³¹.

Dans le cadre du projet, cette ressource sensible concrète ne nous est pas apparue de façon tangible dès le début de notre parcours. C'est pourquoi j'impliquais les participants dans une variété de partitions exploratoires en leur proposant de nombreux types de matériaux (musiques, objets, textes, etc.), afin de découvrir lesquels susciteraient davantage leur réceptivité. Je leur ai également demandé d'apporter chacun une ressource qui les touchait personnellement et de la présenter au groupe. Or, les sensibilités étaient si bigarrées qu'aucune ne me semblait faire vibrer suffisamment tous les participants.

Au fil de nos rencontres, je commençais peu à peu à envisager le personnage de personne handicapée visuelle comme un matériau sensible pour la création. Régulièrement, les membres du groupe initiaient des discussions où ils échangeaient sur leurs expériences liées au handicap. Si, d'une part, leurs anecdotes me touchaient beaucoup, je sentais, d'autre part, qu'ils avaient immensément besoin de s'exprimer et d'être écoutés sur le sujet. Je commençais donc à leur proposer des partitions impliquant un tel personnage, et à découvrir la richesse d'une telle ressource, lorsqu'une participante, dans le cadre d'un exercice où chacun avait tout simplement pour consigne de composer un poème, nous a récité celui qu'elle a imaginé à partir d'un événement vécu, en témoignant de sa reconnaissance à l'égard d'une personne mourante qui avait voulu lui faire cadeau de ses yeux. Saisie par ce texte, j'ai convaincu le groupe d'en faire sa principale ressource sensible concrète.

Ce qui m'apparaît ici significatif, c'est de découvrir avec quelle force le handicap visuel a fini par s'affirmer comme un véritable matériau sensible pour notre processus de création, non pas en passant par l'exploration, du moins au départ, mais bien en apparaissant de

³¹ *Ibid.*, p.34.

façon récurrente dans nos discussions. Toutefois, c'est en l'incarnant, d'abord dans le personnage, puis dans le poème, qu'il a pu faire surgir le spectacle.

1.3 Aider le groupe à utiliser ses ressources

C'est essentiellement au cœur de la phase Partition que le facilitateur va accompagner le groupe en développant les stratégies qui l'aideront à faire surgir son énergie et à la canaliser vers la poursuite des objectifs.

1.3.1 Aider le groupe à générer et à canaliser son énergie

Je définirais l'énergie d'un groupe comme l'intensité avec laquelle ses membres désirent participer au projet et agir pour atteindre ses objectifs. Si l'énergie est donc liée aux motivations qui poussent les participants à vouloir faire du théâtre, dont il a été question à l'étape de la Ressource, il faut malgré tout savoir développer des activités qui permettront à cette ressource motrice d'être libérée ou générée et mise au service du projet.

Je crois d'ailleurs que les partitions exploratoires sont conçues pour favoriser une telle approche. En effet, dans les premières étapes, on demande habituellement aux créateurs d'aborder une ressource sensible concrète exclusivement au moyen de leurs sens, sans réfléchir et en se concentrant au maximum sur la sensation ou le sentiment que produit en eux la ressource. Puis, on les invite à exprimer spontanément ce qu'ils ont ressenti au moyen de mots-clés, de dessins, de gestes, de sons. Enfin, on les amène à organiser cette matière en un texte, une improvisation, une chorégraphie, ou toute autre forme de création. En cultivant la réceptivité sensorielle et l'émotivité des créateurs tout en leur fournissant les moyens de concrétiser ce qui surgit en eux et de l'organiser, on se donne des moyens efficaces de générer l'énergie et de la canaliser.

Néanmoins, je pense que le fait d'être entraîné à se connecter à ses sensations et ses sentiments, de même qu'à les utiliser dans la création, favorise grandement la réussite d'une telle démarche. C'est pourquoi j'ai abordé les exercices de réchauffement, incluant ceux de détente et de mise en forme, comme une préparation du corps et des sens au travail de création théâtrale permettant aux participants d'apprendre à s'approprier leur énergie.

1.3.2 Poursuivre les objectifs

1.3.2.1 Élaborer un plan d'ensemble du parcours créateur

Une de mes principales préoccupations était de faire en sorte que nous respections l'échéance de la représentation. Avant même de rencontrer les participants, j'avais déjà élaboré le plan d'ensemble du processus, qui a constitué pour moi un outil indispensable à cet effet.

Un tel plan articule les grandes étapes du parcours en les situant temporellement. Le mien énumérait chacun des vingt ateliers prévus à l'horaire. Il prévoyait d'abord que les trois premiers soient utilisés pour initier les participants au théâtre. Il fixait ensuite la date limite pour présenter la première partition synthétique, située aux environs de la mi-projet. Il suggérait ensuite que la dernière séance soit consacrée à la générale et que chacune des trois précédentes se composent d'au moins un enchaînement du spectacle. Cette planification du processus créateur pouvait, au besoin, subir des modifications, dans la mesure où cela ne mettait pas en péril le respect des délais prescrits. On retrouve mon plan d'ensemble du parcours en annexe (p.69).

1.3.2.2 Élaborer les plans d'atelier, les exercices et les partitions exploratoires

Une préparation réfléchie des ateliers inclut l'ordre, la description et la durée des activités prévues. Elle constitue un outil pertinent pour aider le groupe à poursuivre plus efficacement les objectifs fixés pour chaque séance, dans la mesure où elle est abordée avec suffisamment de flexibilité pour que la spontanéité et la créativité ne soient pas étouffées par son respect dogmatique.

Dans le cadre du projet, j'assumais la planification des ateliers. Avant chaque séance, je choisissais le ou les objectifs à atteindre avec le groupe. Par exemple, quelques-uns des participants avaient manifesté le souhait de travailler la voix et d'améliorer leur qualité de projection vocale. J'ai donc cerné cet aspect à l'occasion du troisième atelier d'exploration (annexe, p.88). Il me restait ensuite à mettre en place les exercices et les partitions exploratoires qui leur permettraient de poursuivre ce but.

1.3.2.3 Rédiger la partition synthétique et assumer la théâtralisation du spectacle

La rédaction des partitions synthétiques et la théâtralisation doivent, comme le plan d'ensemble du parcours créateur, les plans d'ateliers, les exercices et les partitions exploratoires, chercher à actualiser les objectifs. C'est pourquoi il était important que j'aie en tête ces derniers au moment d'endosser ces rôles. Par exemple, tous les participants avaient formulé le souhait de jouer dans le spectacle final. Je devais donc prévoir au moins un rôle par personne au moment d'écrire la partition synthétique.

1.4 Évaluer l'utilisation des ressources

Dans les Cycles Repère, on nomme Évaluation les moments où on se questionne à savoir si les objectifs sont maintenus et si les stratégies employées permettent de les poursuivre adéquatement et efficacement, tout en s'assurant que le processus créateur et le spectacle final tiennent compte des préférences des membres du groupe et leur permettent d'utiliser au maximum leurs compétences. Comme en témoigne Sylvie Faille dans son mémoire, le facilitateur est responsable du respect des objectifs fixés par le groupe³², c'est pourquoi il s'interroge sur le sujet et qu'il cherche à quérir la réponse auprès des participants tout en comptant sur ses propres observations.

Dans le cadre du projet, après chaque atelier, je prenais le temps de réfléchir à chacune de mes interventions en les décrivant, en faisant ressortir mes intentions et, surtout, en les évaluant. Si cela devait, bien sûr, nourrir mes recherches, c'était en outre un outil des plus pertinents pour questionner et améliorer la qualité de mon approche de la création.

J'aurais également voulu procéder avec le groupe à une évaluation systématique de toutes les activités proposées, mais je me suis rapidement heurtée à notre contrainte de temps. D'un côté, j'exerçais un bien meilleur leadership dans l'exploration que dans la discussion, de sorte que nos échanges dérapaient incessamment vers des sujets étrangers à notre propos malgré mes nombreux avertissements. Cela a rapidement fini par rimer avec perte de temps. J'ai donc choisi quelques moments-clés pour aborder la question avec les

³² Sylvie FAILLE, *Mater orchestra – Création théâtrale d'après Les Bacchantes d'Euripide ; suivie d'une réflexion sur le rôle du facilitateur dans les Cycles Repère*, Université du Québec à Montréal, Montréal, 1992, p.29.

participants, c'est-à-dire à la suite des activités pour lesquelles j'avais vraiment besoin de connaître leur avis (la présentation de la partition synthétique, par exemple), de même qu'à la veille des représentations pour m'assurer que chacun était satisfait de sa participation dans le spectacle final.

Enfin, l'évaluation des objectifs consiste à procéder, en collaboration avec les membres du groupe, à la mise à jour de la liste. Avant de rédiger la première partition synthétique de même qu'à l'aube des représentations, j'ai invité les participants à réviser leurs objectifs personnels et à les reformuler, à les effacer et à en ajouter au besoin. J'ai fait de même avec les objectifs généraux et mes objectifs personnels. Cette étape est importante afin d'éviter, par exemple, de s'acharner sur un but qui ne nous motive plus.

2 Animateur-ressource

Le rôle d'animateur-ressource est de mettre à profit ses connaissances, ses compétences et son expérience en théâtre, de même que sa sensibilité, pour aider le groupe à assurer la réussite du parcours créateur.

2.1 Transmettre un savoir et un savoir-faire en théâtre

Transmettre un savoir, c'est partager ses connaissances théoriques et pratiques sur un sujet en réponse à une question du groupe³³ ou pour lui apprendre quelque chose qui lui sera non seulement utile, mais parfois essentiel pour la suite. C'est pourquoi, lors de la première rencontre d'information, étant donné que je m'adressais à un groupe qui ne connaissait rien des Cycles Repère, j'ai pris soin d'expliquer aux participants en quoi consistait cette approche en leur décrivant concrètement ses étapes et ce qu'ils devaient s'attendre à faire au cours du projet. Au fil des ateliers, je prenais soin de leur rappeler la définition des termes, tels « objectif », « ressource sensible concrète », « partition exploratoire et synthétique », et « coup de cœur ». La plupart du temps, j'abordais ce genre de question de façon très pratique, parfois même au moyen d'activités qui leur permettaient d'acquérir ces connaissances en en faisant l'expérience. Par exemple, après leur avoir décrit grossièrement en quoi consistait une partition exploratoire, je les ai immédiatement conviés à en faire l'essai.

Transmettre un savoir-faire, c'est permettre au groupe d'acquérir ou de parfaire sa maîtrise de techniques théâtrales. Cette facette de mon rôle de facilitatrice, comme la précédente, était évidemment fondamentale à la réussite du processus de création étant donné que je collaborais avec un groupe qui n'avait que peu ou pas d'expérience en jeu. J'ai donc entrepris, par le biais de consignes expliquées aussi simplement que possible, d'exercer les participants notamment à la projection vocale, à l'identification au personnage et à l'improvisation, afin qu'ils puissent s'approprier quelques techniques et les réutiliser à l'avenir de façon autonome. On trouve un exemple de ce genre d'exercice en annexe (p.82).

³³ Hervé DUPUIS, *Op. cit.*, p.92.

2.2 Concevoir et animer les ateliers, les exercices et les partitions exploratoires en vue de la représentation

Parce qu'elles mettent en place les stratégies qui permettent au groupe d'interroger ses matériaux sensibles et de faire surgir le spectacle, la conception et l'animation des activités de création se rapportent au cycle Partition. Dans les Cycles Repère, on invite habituellement tous les créateurs à participer pleinement à cette phase en formulant des partitions exploratoires suivant le modèle que propose cette approche. Or, dès le début du projet, les participants m'ont clairement fait comprendre qu'ils s'intéressaient d'abord et avant tout au jeu, et qu'ils avaient grandement besoin d'être dirigés. Je n'étais donc pas convaincue qu'ils auraient envie de s'impliquer dans les tâches de planification des ateliers, des exercices et des explorations. C'est ce qui m'a incitée à assumer seule ces dernières.

2.2.1.1 Concevoir les ateliers

Cette fonction exigeait de ma part que je puise dans mes connaissances et mes expériences théâtrales pour élaborer et présenter des ateliers qui permettent aux participants, à leur tour, de mettre à profit leurs compétences tout en les captivant. En effet, il m'apparaissait inutile de faire miroiter la promesse d'un bon spectacle si le processus de création n'était pas, pour les participants, source de plaisir et de valorisation. Cet enjeu m'a semblé déterminant dans le fait de collaborer avec des participants non spécialistes du théâtre puisqu'ils pouvaient, à tout moment, se désengager du projet. J'essayais donc de prévoir une variété d'activités très structurées employant souvent des matériaux stimulants (musiques, costumes, percussions, pâte à modeler, etc.). Par ailleurs, je cherchais généralement à conclure l'atelier par un jeu plus léger et divertissant afin que les participants repartent en se disant qu'ils avaient envie de revenir la prochaine fois.

2.2.1.2 Concevoir les exercices et les partitions exploratoires

Dans ma planification des ateliers, je distinguais les exercices des partitions exploratoires. Pour moi, une partition exploratoire avait pour objectif de faire surgir le spectacle en décrivant une démarche qui se concluait généralement par la présentation d'une création théâtrale ou artistique. Un exercice, quant à lui, contribuait également mais indirectement à la partition synthétique finale en permettant au groupe de découvrir, développer et

apprendre à utiliser les ressources de ses membres dans la création (projection, créativité, imagination, concentration, etc.). Dans le cadre du projet, j'ai rédigé vingt-cinq exercices et quarante-huit partitions exploratoires, dont quatre d'entre elles étaient spécifiquement conçues pour initier les participants aux Cycles Repère. Je distingue ces dernières en les numérotant en chiffres romains, car bien qu'elles aient été écrites suivant le modèle d'une partition exploratoire, elles ne devaient pas nécessairement servir à la création du spectacle.

La première étape, lorsqu'on élabore un exercice ou une partition exploratoire, est d'en formuler les objectifs spécifiques. Personnellement, je choissais habituellement de ne pas dévoiler ces derniers au début de l'activité, afin que les participants puissent se concentrer entièrement sur chacune des étapes sans se préoccuper du résultat final. Par exemple, pour la partition exploratoire iv, l'objectif était de créer une recette. Les participants devaient explorer un objet au moyen de leurs sens pendant quelques minutes, suite à quoi je leur demandais de nommer les dix premiers aliments qui leur venaient en tête. Ils devaient ensuite, sans réfléchir, en choisir sept puis inventer une recette farfelue. Étant donné que je souhaitais les exercer à utiliser leur spontanéité, il m'apparaissait très important qu'ils n'aillent pas au devant de mes consignes en nommant ou en choisissant des aliments en fonction d'une recette déjà imaginée.

Ensuite, il s'agit de formuler les consignes qui permettront la poursuite des objectifs de l'activité. Ma première consigne concernait habituellement le positionnement des participants : former un cercle ou deux lignes de part et d'autre de l'espace scénique, s'étendre sur les tapis au sol ou encore s'asseoir autour de la table. Étant donné le handicap visuel, certains participants avaient parfois besoin d'un peu d'aide pour se placer au bon endroit, c'est pourquoi il fallait prévoir une ou deux minutes de préparation avant le début de l'exercice ou de la partition. Je décrivais ensuite, étape après étape, ce que j'attendais des membres du groupe. J'essayais de le faire avec clarté et précision, parce que je m'adressais à des participants qui n'avaient, pour la plupart, que peu d'expérience en théâtre. Certaines choses évidentes pour des créateurs expérimentés pouvaient parfois leur être complètement méconnues. Par ailleurs, j'avais conscience de ne pas pouvoir m'appuyer sur le langage gestuel pour compléter mon message verbal. Par exemple, à l'étape 4 de la partition exploratoire 2.1, je souhaitais voir les participants amplifier leurs

mouvements. Or, si j'ai l'habitude d'insister sur ce genre de consigne en exagérant moi-même mes gestes, cette fois-ci, je devais plutôt trouver les mots, les formulations, les intonations verbales qui transmettraient mon intention avec la même force que le langage gestuel, et je ressentais le besoin de m'y préparer à l'avance.

C'est donc d'abord et avant tout dans la formulation des consignes que se concrétisait mon travail d'adaptation des Cycles Repère à un groupe non spécialiste de personnes handicapées visuelles. C'était également le cas lorsque, plutôt que de leur demander d'écrire eux-mêmes, dans un cahier, les mots-clés qui leur venaient à l'esprit, je les invitais à les dire à voix haute et prenais des notes dans le journal de bord de la création. Ou encore, dans un autre ordre d'idées, en les invitant, suivant la suggestion d'un participant, à décrire leurs actions lorsqu'ils mimaient une situation afin que leurs spectateurs demeurent informés de ce qu'ils faisaient et, ainsi, puissent se sentir concernés.

Dans un autre ordre d'idées, étant donné que je collaborais avec des personnes qui, pour la plupart, n'avaient pas l'habitude de jouer devant un public, j'ai entrepris de conclure la majorité des partitions exploratoires par une improvisation. En fournissant aux participants maintes occasions de vaincre leur trac et de présenter leur travail à leurs coéquipiers, je souhaitais leur permettre d'envisager les représentations non plus comme une source incontrôlable de stress, mais comme une étape stimulante du processus de création pour laquelle on a eu l'occasion de se préparer.

2.3 Canaliser les sensibilités

Je définirais la sensibilité comme le filtre de la perception d'une personne résultant de ses expériences sensorielles, émotives et cognitives. On fait des choix sensibles en s'appuyant davantage sur ses motivations, ses besoins, ses intérêts, ses goûts et ses préférences, que sur un résultat projeté, entrevu grâce à la raison. C'est à ce genre d'approche dans la prise décisionnelle que les Cycles Repère encouragent les créateurs, incluant le facilitateur.

Ce dernier mettra donc à profit ses propres désirs au moment de formuler ses objectifs personnels quant à son implication et au spectacle final, de même que ses coups de cœur. Toutefois, il devra harmoniser sa sensibilité à celle des autres membres du groupe au

moment de proposer des activités pour mettre en relation et faire surgir les matériaux pour la création, d'évaluer ces derniers, de même que de participer à la rédaction et à la mise en scène de l'œuvre. Grâce à sa capacité d'écoute et d'empathie, il tentera de s'approprier les impressions du collectif tout en tenant compte des siennes. À mon avis, c'est ce qui s'est produit lorsque le personnage de personne handicapée visuelle m'a semblé s'imposer dans la création. Parce que les participants m'avaient maintes fois témoigné de leurs sentiments quant à l'impact du handicap dans leur vie, parce que mon expérience à titre d'animatrice de théâtre dans le cadre des activités du R.P.H.V.³⁴ de Québec m'avait énormément sensibilisée à leur réalité, et, enfin, parce que je m'efforçais d'être perméable à ce qu'ils exprimaient, j'ai pu laisser ce personnage se profiler de lui-même et aider le groupe à s'en saisir dans la création.

L'enjeu est de savoir s'identifier à la perception des autres sans y projeter la nôtre. C'est ce qui, à mon avis, fait la différence entre un facilitateur qui canalise les visions du groupe quant au spectacle, et un baratineur qui les manipule pour imposer la sienne.

Si, d'une part, le facilitateur doit savoir tantôt expliciter ses propres motivations, tantôt être réceptif à celles des autres créateurs, il doit, d'autre part, également être en mesure d'alimenter la sensibilité de ces derniers au moyen de matériaux tels des mots, des images³⁵, des musiques, etc. C'est ce que j'essayais de faire au moment d'approfondir les différents passages de la partition synthétique lorsque je précédais les improvisations d'une visualisation sensible ayant pour objectif de permettre aux participants de faire le plein d'émotions pour ensuite les mettre à la disposition des personnages.

³⁴ Regroupement des personnes handicapées visuelles.

³⁵ Irène ROY, *Cycles Repère et dynamique communicationnelle*, Université Laval, Québec, 1995, p.121.

3 Regard extérieur

J'entends par l'expression « regard extérieur » la perception générale que le facilitateur a du processus créateur et du spectacle final lorsqu'il l'aborde depuis le point de vue d'un spectateur plutôt que d'un acteur. Cela ne se limite donc pas à la perception visuelle. Dans le cadre du projet, j'aurais pu choisir d'assumer mon rôle en participant directement aux improvisations et aux explorations, au même titre que les autres créateurs. J'ai toutefois préféré m'impliquer en position de « regard extérieur ».

Cette décision était d'abord motivée par mon souhait de libérer les participants de la préoccupation de devoir s'auto-observer pendant l'exploration pour se souvenir de ce qu'ils faisaient et l'évaluer. Ils pouvaient alors se concentrer davantage sur leurs sensations et leurs émotions, de même que sur leur jeu. Je devais donc me laisser imprégner de ce que faisait le groupe, ce qui présupposait de ma part une bonne capacité d'écoute et de concentration. Je pouvais en outre me référer aux enregistrements vidéo des séances, de même qu'à mes nombreuses notes inscrites dans le journal de bord, pour me rappeler certains détails au besoin.

Cela devait également me permettre, plus particulièrement au moment d'assumer la mise en scène du spectacle, de prendre conscience du point de vue du public. En me plaçant dans l'espace de ce dernier, j'étais alors davantage en mesure de suggérer aux participants quelques ajustements pouvant améliorer ma perception, en tant que spectatrice, de leurs positionnements, de leurs déplacements ou encore du volume de leur voix. Par exemple, dans la scène de la chambre d'hôpital, l'interprète de l'infirmière avait tendance à rester devant Marie lorsqu'elle s'adressait à elle, de sorte que le public ne pouvait voir ni l'un ni l'autre de ces deux personnages alors qu'ils échangeaient quelques répliques. C'est pourquoi j'ai aidé les comédiennes à corriger leur positionnement de façon à ce que je puisse bien les voir et à équilibrer un peu plus l'espace.

En m'imaginant dans la peau d'un spectateur qui voit le groupe explorer ou jouer la partition synthétique pour la première fois, je questionnais la structure du récit, les choix de mise en scène et de mise en place, de même que le jeu des comédiens. Je souhaitais m'assurer que le spectacle soit crédible, compréhensible, touchant, et qu'il sache capter et

maintenir mon attention. J'étais ensuite plus à même d'intervenir de façon à améliorer l'un ou l'autre des aspects de la création. Par exemple, deux participants ont improvisé une situation où un dinosaure voulait tellement garder son amie, la déesse Papillonna, qu'il acceptait toutes sortes de tortures ayant pour but de le transformer en papillon, jusqu'au jour où il a fini par craquer et tout abandonner. Lors de la première improvisation, j'avais beaucoup de mal à croire aux personnages et à leurs sentiments. J'ai donc demandé aux interprètes de recommencer la scène, cette fois en prenant vraiment le temps de la vivre et de s'écouter. Pour illustrer ce que j'attendais d'eux, je leur ai notamment suggéré que le dinosaure devait être si obsédé par la peur de retrouver sa triste solitude que les supplices de Papillonna lui semblaient plus doux que la pensée de perdre son unique amie.

Enfin, ma décision d'assumer le rôle du facilitateur en adoptant la position de « regard extérieur » était également justifiée par le fait de collaborer avec des participants handicapés visuels. En effet, étant donné que notre spectacle final s'adresserait à un public majoritairement composé de personnes voyantes, donc réceptives au contenu visuel de la présentation, je crois que mon regard devenait particulièrement utile pour sensibiliser le groupe à ce qu'il donnait à voir. Par exemple, dans la scène où Marie avoue à Sophie être responsable de son handicap visuel, elle ressent une douleur qui s'intensifie au niveau du ventre. Or, la comédienne avait tendance à porter constamment la main à sa tête. Par cette action, elle communiquait une information visuelle qu'on aurait pu interpréter comme une migraine. J'ai donc vérifié auprès d'elle le motif derrière ce mouvement. Puisqu'il était inconscient et que nous ne lui voyions pas d'utilité, nous avons convenu qu'il valait mieux ne pas le conserver. Je concluais en précisant que ce genre de mouvement parasite ne me semble pas apparaître plus fréquemment chez un groupe de personnes handicapées visuelles que chez tout autre groupe de comédiens amateurs. Toutefois, parce que j'étais en position de voir et reconnaître ces messages visuels superflus ou inadéquats, il était de ma responsabilité d'en informer les participants.

4 Secrétaire

Dans les Cycles Repère, on invite habituellement les créateurs, incluant le facilitateur, à se procurer un cahier dans lequel chacun pourra consigner personnellement les traces de la démarche du groupe. On y note des mots-clés, des idées de personnage, de situations, y compose des textes, y exprime des pensées, etc. Or, étant donné le handicap visuel des participants, j'ai choisi de les dispenser d'un tel journal personnel pour assumer seule, telle une secrétaire, la responsabilité du journal de bord collectif qui se voulait le plus exhaustif possible.

Ce registre réunissait, tout d'abord, la liste des objectifs et de ses modifications, de même que chacune des partitions exploratoires et synthétiques. Bien que le facilitateur en fournisse généralement une copie aux participants, et qu'il m'eut été possible de les transposer sur support audio, pour ma part, je n'ai pas cru indispensable de le faire. Je me demande aujourd'hui si cela aurait pu favoriser une plus grande appropriation du leadership et du parcours créateur par l'ensemble du groupe.

Le journal de bord contenait également la description de tout le matériel de création. En collaboration avec le groupe, à l'aube de la première partition synthétique, le facilitateur produit habituellement une synthèse de ce matériel, question d'en distinguer les coups de cœur de même que les récurrences permettant au collectif d'en apprendre davantage sur le spectacle qui se profile. Dans ce cas-ci, il était convenu que je rédige seule cette synthèse qui découlait naturellement de la description du matériel de création dont je me chargeais depuis le début du projet. Je distinguais les coups de cœur des participants en les notant directement dans ce document.

Le journal de bord comprenait enfin toute autre trace du parcours créateur, incluant des réflexions personnelles, des questionnements, des courriels, de même que l'analyse de mes interventions de facilitatrice.

L'intérêt de réunir tous ces éléments se rapportant à la création réside dans le besoin des créateurs de se doter d'un outil pour pouvoir porter un regard d'ensemble sur le processus et, ainsi, avoir davantage d'emprise sur ce dernier. Cela leur permet aussi de relever les

événements et récurrences significatifs pouvant motiver ou justifier certains choix, certaines interprétations, certains sens qu'ils conviennent de donner au matériel et au spectacle. Par exemple, cuisiner et manger étaient deux thèmes quasi obsessionnels au cours des toutes premières improvisations. Étonnée de cette récurrence, j'ai voulu permettre aux participants de se l'approprier en leur proposant une partition exploratoire où ils devaient créer une recette. Suite à quoi les thématiques culinaires m'ont semblé disparaître pour réapparaître à nouveau dans le spectacle final quand, dans la scène où Marie écoute son enfant lui raconter ses rêveries, mère et fille s'occupent à façonner les biscuits que Sophie mangera à la scène suivante au moment où, devenue adolescente, elle apprend la vérité sur son handicap visuel. L'opération culinaire vient, d'une certaine façon, transposer le cheminement intérieur de Marie : préparer l'annonce du terrible secret en cuisinant les biscuits, puis essayer de faire avaler la vérité à sa fille en les lui offrant à goûter.

5 Protecteur

Le rôle de protecteur implique de fournir un cadre de jeu sécuritaire ne mettant pas en péril l'intégrité physique des participants et favorisant l'instauration ainsi que le maintien d'un climat de confiance au sein du groupe.

5.1 Limiter le risque d'incident

5.1.1 Aider les participants à se diriger dans l'espace

Il m'est arrivé d'aider les participants à se diriger dans l'espace de trois différentes façons. La première, en accompagnant moi-même une participante vers un lieu quand le chemin pour s'y rendre n'était pas suffisamment dégagé ou connu de la personne, suivant la technique qu'un autre membre du groupe m'a enseignée, c'est-à-dire offrir le coude pour qu'on le tienne avec sa main, et non « pousser » ni « tirer » la personne. La seconde, en invitant un autre participant à le faire à ma place, et la troisième, en fournissant des indications claires.

5.1.2 Dégager le studio des objets pouvant représenter un risque ou informer le groupe de la présence de tels objets

Avant chaque atelier, je faisais le tour du studio pour m'assurer qu'il n'y avait rien qui puisse représenter un risque d'accident, tantôt en rangeant les fils et en ramassant les objets (clous, crochets, crayons, déchets) qui gisaient au sol, tantôt en m'assurant que les praticables étaient solidement placés contre les murs, derrière les rideaux.

Toutefois, il arrivait que j'étais dans l'impossibilité de dégager l'objet de l'espace, quelques fois parce qu'il ne pouvait être déplacé, d'autres fois parce que nous en avons besoin. Par exemple, pour faire les ombres chinoises dans le spectacle, j'avais installé, tout au fond de la scène, un projecteur sur un trépied. Pour éviter le risque de brûlure, j'avais entouré ce dernier de chaises contre lesquelles les participants se heurteraient avant d'atteindre la lampe. Mais, surtout, j'avais informé les participants du positionnement de cet appareil de projection au début de l'atelier.

5.1.3 Toujours disposer le studio de la même façon et informer les participants de toute modification

Le studio contenait un mobilier et des équipements de base que je prenais soin de disposer à chaque fois de la même façon. Lorsqu'un nouvel élément venait s'ajouter à l'espace, j'en informais systématiquement les participants. Par exemple, pour les besoins d'une partition exploratoire, j'avais installé une toile de projection au centre de la scène et un projecteur sur trépied au fond. Les membres du groupe en ont donc été prévenus dès leur arrivée.

5.1.4 Permettre aux participants de se familiariser avec l'espace

Il m'apparaissait important que le groupe ait l'occasion de se construire une espèce de carte mentale du studio. C'est pourquoi la toute première activité proposée aux participants aura été de se familiariser avec l'espace de travail en cherchant, les yeux fermés, un objet caché. Cela devait leur permettre de découvrir les composantes et les limites du local pour ensuite pouvoir s'y déplacer avec davantage d'assurance.

5.1.5 Planifier des activités suivant la condition physique des participants

Parce que je méconnaissais la condition physique des membres du groupe, je privilégiais des activités qui leur permettaient d'aborder le mouvement à leur propre rythme. Par exemple, dans la partition exploratoire ayant pour objectif de construire un personnage à partir de soi (annexe, p.76), je demandais aux participants de s'impliquer pleinement dans l'amplification d'un de leurs gestes, sans se brusquer. Je les invitais en outre à adapter les consignes suivant leurs besoins, en insistant toujours sur l'importance de respecter leurs limites physiques. Par exemple, lors des activités de visualisation, les participants se couchaient sur le sol sur un matelas. Or, cette position était contre-indiquée pour l'une d'entre eux, ce pourquoi nous avons convenu qu'elle ferait plutôt les exercices assise sur une chaise. L'important, c'était de trouver la façon qui lui permettrait de mieux s'abandonner à l'activité en limitant le risque d'accident.

5.1.6 Demeurer vigilante

Dans tous les cas, j'essayais de garder un œil sur les déplacements des membres du groupe et de rester attentive à l'état des participants qui pouvaient sembler être incommodés. Par

exemple, lors de la petite chasse au trésor où le groupe devait trouver un objet dans le studio, il y avait, derrière les rideaux, un praticable abîmé dont le pointu de certains clous était à découvert. J'en avais bien sûr informé les participants, mais je demeurais très vigilante, de sorte que j'ai pu prévenir un membre du groupe lorsqu'il s'en est approché malgré lui. Dans un autre ordre d'idées, à l'occasion d'un exercice de voix, une participante m'a expliqué qu'elle ressentait beaucoup d'étourdissements. Je l'ai donc invitée à interrompre sa participation à l'activité, à boire de l'eau et à s'asseoir un peu. Par la suite, je lui demandais de temps en temps si elle se sentait mieux et si elle avait besoin de quoi que ce soit.

5.2 Être le gardien du temps

Lorsqu'il est responsable du respect des horaires afin d'assurer un déroulement efficace du parcours créateur, le facilitateur agit à titre d'animateur de groupe. En contrepartie, lorsqu'il souhaite faire en sorte que les participants se concentrent davantage sur leurs explorations et leur jeu que sur des préoccupations liées au temps, il agit davantage à titre de protecteur, plus précisément de ce que j'appellerai « gardien du temps ».

J'assumais le rôle de la « gardienne du temps » en donnant le signal de début et de fin des activités. Je pouvais le faire verbalement, en disant : « Allez-y! », ou encore de façon percussive, en frappant dans mes mains. Dans tous les cas, je choisissais un signal sonore afin de pouvoir rejoindre tous les participants en même temps, quel que soit leur positionnement. Une telle balise permet d'éviter toute forme de malaise lié au fait de ne pas savoir quand commencer ou terminer l'exercice ou l'exploration.

Parfois, je choisissais d'informer les membres du groupe du temps alloué pour l'activité. Par exemple, pour la partition exploratoire où je les amenais à créer un personnage à partir d'eux-mêmes, je souhaitais les préparer mentalement au fait qu'ils allaient devoir prendre leur temps, en leur expliquant que j'attendais d'eux qu'ils cherchent, explorent, fassent des essais, qu'ils ne s'arrêtent pas à la première idée. Je souhaitais alors les encourager à vivre l'instant présent sans se demander constamment quand l'activité devait finir.

Prendre son temps est d'ailleurs une consigne qui est devenue récurrente à partir du moment où un membre du groupe m'a témoigné de sa crainte de paraître ennuyeux, ce pourquoi il avait tendance à se précipiter à conclure ses improvisations, s'empêchant ainsi de vivre l'instant présent et de s'impliquer pleinement dans le jeu. Après avoir improvisé une scène en suivant mon conseil de prendre le temps de bien ressentir les sentiments des personnages et de vivre pleinement la situation comme si c'était la réalité, les participants ont immédiatement senti la différence, et j'ai compris qu'ils avaient besoin qu'on les rassure en leur rappelant, à l'occasion, l'importance de prendre leur temps.

5.3 Ritualiser son approche de l'animation

Le facilitateur ritualise son approche de l'animation en prévoyant répéter certaines manières de faire, que ce soit au moment de planifier les ateliers et les activités, ou encore en se souciant de la cohérence de son comportement. L'enjeu de ce rôle est de savoir situer sa démarche entre la routine et la nouveauté suivant les besoins du groupe, afin que ce dernier puisse se sentir en confiance sans finir par s'ennuyer de ne plus rencontrer de défi.

5.3.1 Prévoir une routine dans la structure des ateliers

S'abandonner à l'exploration peut être très déconcertant pour des personnes qui commencent à peine à se familiariser avec les Cycles Repère. Prévoir une routine dans la structure des ateliers devait donc permettre aux membres du groupe d'anticiper un peu ce qui les attendait et, ainsi, de surmonter leurs appréhensions en prenant part à la création avec plus d'assurance. Par exemple, j'avais l'habitude de commencer chaque séance avec une activité de réchauffement, sous forme d'exercice ou de partition exploratoire, qui avait pour but d'aider le collectif à faire la transition entre le quotidien et la création. J'enchaînais ensuite avec des activités permettant aux participants de poursuivre leurs expérimentations créatrices. Enfin, je concluais généralement avec une activité plus décontractée afin que les membres du groupe puissent repartir le cœur léger et avoir envie de revenir à la séance suivante.

5.3.2 Récupérer une consigne pour plusieurs activités

Il m'arrivait de récupérer certaines consignes qui avaient démontré leur efficacité au moment de planifier de nouvelles activités. Par exemple, lorsque je souhaitais permettre aux participants de se concentrer davantage sur leurs sensations et leurs sentiments dans l'exploration, j'introduisais un exercice de relaxation, de respiration ou de visualisation plus ou moins long, tantôt indépendant, tantôt directement intégré à la démarche de la partition exploratoire qui s'ensuivait. D'autres fois, j'initiais doucement les membres du groupe aux activités plus physiques en leur demandant de marcher sur la scène. Les participants avec qui je collaborais n'étaient pas entraînés physiquement pour le théâtre, comme peuvent l'être des acteurs professionnels. Employer une approche modérée du mouvement était donc plus approprié pour leur permettre de se sentir davantage en confiance et en sécurité.

5.3.3 Employer la structure de base d'une partition exploratoire

À la base, une partition exploratoire énonce un objectif, une durée, un nombre de participants ainsi qu'une description des étapes de réalisation. Ces dernières peuvent s'enchaîner de différentes façons, dont la plus efficace a été décrite au point 1.3.1 intitulé « Aider le groupe à générer et à canaliser son énergie ». L'emploi de la partition exploratoire dans l'approche des Cycles Repère est prescrit pour favoriser le bon déroulement du processus créateur et fournir au groupe un minimum de balises pour encadrer et stimuler sa créativité, et ainsi faire surgir les matériaux de création dont certains seront recyclés et utilisés dans l'élaboration du spectacle. La structure récurrente de la partition exploratoire permet en outre aux participants d'y prendre part avec davantage d'assurance à chaque fois.

5.3.4 S'assurer de la cohérence de son comportement

La cohérence du comportement du facilitateur est un facteur, à mon avis, très important dans le lien de confiance qui l'unit avec le groupe. On ne planifie pas forcément la récurrence de nos comportements, mais il me semble malgré tout important d'y veiller. On se méfie toujours plus des gens imprévisibles et désordonnés que des personnes dont on peut anticiper les actions et les réactions.

5.4 Faire du renforcement positif

Je définirais le renforcement positif comme l'encouragement d'un comportement, d'une qualité ou d'une idée au moyen d'une récompense, comme un commentaire élogieux, par exemple. Les risques d'une telle approche sont de rendre les participants dépendants de ces compliments et de n'agir que pour en recevoir, en plus d'annihiler leur capacité à prendre des décisions et de favoriser un climat de rivalité³⁶. C'est pourquoi le renforcement positif m'apparaît très délicat.

D'une part, les Cycles Repère proposent d'aborder ce dernier en dissociant clairement chacune des phases du processus de façon à respecter « [...] les axiomes qui lui sont propres³⁷ ». C'est pourquoi toute forme d'expression appréciative du travail est réservée à la phase Évaluation. Autrement dit, à l'étape de la Ressource, on ne censurera aucun objectif, comme on acceptera toutes les propositions dans le cadre d'une partition exploratoire, tout en encourageant les participants à ne pas s'autocritiquer. En tant que facilitatrice, j'essayais d'influencer le groupe en ce sens.

Quant à l'Évaluation, l'approche des Cycles Repère suggère qu'elle repose en grande partie sur l'expression des coups de cœur. Cela dit, il me semble important que ces derniers ne forment pas de jugements, mais des sensations et des sentiments suscités par un élément de la création ou du processus. Ce qui signifie, par exemple, de remplacer un commentaire du genre : « Tu as bien joué. » par : « J'ai vraiment cru à ton personnage, j'ai été très touchée ». Cela m'apparaît d'autant plus important lorsqu'on collabore avec des participants peu expérimentés. En effet, comment convaincre une personne qui fait du théâtre pour la première fois qu'elle joue bien? Je crois qu'il sera pour elle beaucoup plus valorisant d'écouter nos impressions, puisque ces dernières seront sans doute plus sincères.

D'autre part, avant d'attirer l'attention d'un ou plusieurs membres du groupe sur un aspect à améliorer quant à leur interprétation, par exemple, je me demandais toujours s'il était essentiel d'y remédier, et si je pouvais leur proposer un moyen efficace pour y arriver. Je

³⁶ Thomas GORDON, *Comment apprendre l'autodiscipline aux enfants : Éduquer sans punir*, Le jour, Montréal, 1990, p.57 à 69.

³⁷ Jacques LESSARD, « Les Cycles Repère, une méthode », *Jeu*, numéro 52, p.36. Entrevue avec J. Lessard réalisée par Philippe Soldevila.

souhaitais éviter qu'on s'acharne inutilement sur des détails pour mieux nous concentrer sur les difficultés fondamentales dont la résolution, à notre portée, perfectionnerait de façon significative notre travail. À quoi bon, pensais-je, bombarder les participants de critiques quant à leur jeu s'ils n'ont pas suffisamment de connaissances et d'expérience en théâtre pour savoir quoi en faire? C'est pourquoi j'ai choisi d'envisager l'évaluation comme une occasion à la fois de souligner les forces du travail des créateurs et de suggérer des solutions aux problèmes rencontrés par ces derniers. Cette façon d'aborder le renforcement positif, en permettant aux participants de prendre conscience de leurs habiletés pour les mettre à profit dans le dépassement des difficultés rencontrées, aura en outre été un moyen efficace de les aider à améliorer leur estime d'eux-mêmes.

6 Rédacteur

Je définirais le rédacteur comme la personne qui assume l'écriture de la ou des partitions synthétiques. Dans les Cycles Repère, cette tâche peut être assumée par une seule personne ou par le collectif, mais dans tous les cas, elle doit se nourrir de la vision de l'ensemble des créateurs en organisant les matériaux accumulés tout en tenant compte des récurrences, de même que des coups de cœur et des objectifs du groupe. Dans le cadre du projet, nous avons convenu que je serais responsable de la rédaction des partitions synthétiques tout en demeurant ouverte à la contribution des autres participants. Autrement dit, vers la mi-parcours, j'ai écrit une première version du canevas de la pièce qui s'est transformé, au fil des partitions exploratoires d'écriture et d'improvisation, de même que des interventions du « théâtralisateur », pour se préciser autour d'une partition synthétique finale, c'est-à-dire le spectacle le soir des représentations.

6.1 Obtenir des informations pour la rédaction

6.1.1 Mise à jour de la synthèse du matériel de création, de la liste des coups de cœur et de celle des objectifs

À l'aube de l'écriture du premier canevas du spectacle, je me suis assurée de mettre à jour, en collaboration avec les participants, la synthèse du matériel de création, la liste des coups de cœur et celle des objectifs. Ces documents sont devenus mes principaux outils au moment de la rédaction de la partition synthétique.

Par exemple, j'étais complètement fascinée par le poème d'une participante qui évoquait le don de ses yeux qu'une femme mourante voulait faire à une jeune fille aveugle, et l'improvisation que les participants avaient fait de cette situation m'avait profondément touchée. Certains membres du groupe avaient aussi admis partager mon émoi. C'est donc spontanément que j'ai choisi d'inclure cette scène à la partition synthétique.

6.1.2 Les partitions exploratoires d'écriture

Étant donné le handicap visuel des participants, nous n'avons fait que très peu de partitions exploratoires ayant pour objectif l'écriture d'un texte destiné à la partition synthétique.

Lorsque c'était le cas, je mettais à la disposition du groupe quelques feuilles et crayons pour les personnes qui souhaitaient en utiliser, mais ma consigne générale était de composer ce texte dans sa tête pour ensuite le réciter de mémoire. Après l'atelier, je me référais aux enregistrements vidéo pour le transcrire sur papier et m'en servir pour la rédaction.

Par exemple, dans la première partition synthétique, j'avais prévu la lecture de trois lettres écrites par Marie pour sa fille. J'ai donc demandé aux participants d'en composer chacun une en s'imaginant dans la peau du personnage de la mère. Nous avons ensuite convenu que trois d'entre nous allions rédiger les trois lettres finales à partir des créations du groupe.

6.1.3 Les partitions exploratoires d'improvisation

À l'origine, la partition synthétique décrivait sommairement les tableaux du spectacle, sans plus. Les partitions exploratoires d'improvisation avaient donc pour buts de préciser les situations et, surtout, de composer les dialogues.

Par exemple, pour la scène où Marie annonce à Sophie la vérité sur son handicap visuel, j'ai demandé à tous les participants d'interpréter chacun des deux protagonistes en jouant la scène. Cela nous a permis de récolter une variété de répliques et de points de vue que j'ai réunis dans un seul dialogue. En plus d'être une grande richesse pour la création, une telle approche favorise une interprétation plus naturelle de la part des comédiens puisqu'on écrit les paroles telles qu'ils les ont dites.

6.1.4 La cueillette d'informations complémentaires

Il est parfois utile, voire nécessaire, de rechercher des informations complémentaires permettant aux créateurs d'approfondir, de préciser ou de justifier le propos des personnages et du spectacle de façon à en assurer la crédibilité.

Par exemple, les connaissances d'une participante ayant pratiqué le métier d'infirmière nous ont permis d'en apprendre davantage, notamment, sur l'approche du personnel médical dans le traitement d'une personne atteinte d'un cancer.

6.2 Rédiger la partition synthétique

6.2.1 Tenir compte des récurrences dans le matériel de création

Les récurrences, c'est-à-dire les éléments qui réapparaissent plusieurs fois au fil des explorations, informent les créateurs sur ce qui demande à être dans le spectacle. Depuis le début du parcours, une participante endossait régulièrement, avec un admirable naturel, le rôle de garde-malade. Il me semblait donc aller de soi que j'intègre ce personnage à la partition synthétique et que je le lui offre. Cela dit, bien qu'il soit encouragé de tenir compte des récurrences, cela n'est pas une obligation. La participante aurait très bien pu refuser ce rôle pour quelque raison que ce soit.

6.2.2 Tenir compte des préférences et des compétences des participants

La mise à jour des coups de cœur de même que mes propres observations tout au long du parcours de création m'ont permis d'en apprendre davantage sur les préférences de même que les compétences des participants. Je souhaitais en faire bénéficier la partition synthétique afin que le groupe puisse être enchanté à l'idée de prendre part à ce spectacle et à ce que ses forces y soient mises en valeur.

J'ai notamment essayé de choisir et de distribuer les personnages de façon à ce que les comédiens puissent spontanément se projeter dans l'histoire. Par exemple, une participante était mère d'une jeune fille, et elle avait eu l'occasion, dans l'exploration, de nous démontrer qu'elle pouvait volontiers nourrir son interprétation du rôle de Marie de son expérience et, surtout, de ses propres sentiments. Parce que l'histoire de ce personnage était si touchante, et que je savais qui des membres du groupe pourrait l'assumer, j'étais convaincue de la pertinence d'inclure ce rôle dans la partition synthétique et de l'offrir à cette personne.

6.2.3 Tenir compte des objectifs

La partition synthétique doit permettre l'atteinte, ou du moins la poursuite, des objectifs. Par exemple, quelques participants avaient, au départ, émis le souhait qu'on retrouve, dans le spectacle final, des scènes comiques et d'autres dramatiques. Or, je n'arrivais pas à

intégrer de contenu humoristique à la première version de la partition synthétique. J'ai donc aménagé dans cette dernière quelques passages que nous pourrions, dans l'exploration, aborder avec humour.

6.2.4 Organiser les choix autour d'un fil conducteur

Le fil conducteur d'une partition synthétique, ce peut être une unité de temps, de lieu, un personnage, un thème, un procédé scénique, ou tout autre aspect qui traverse chaque tableau du spectacle. Certains facilitateurs préfèrent parfois laisser ce lien apparaître de lui-même dans le processus d'exploration. Dans le cadre du projet, j'ai choisi d'identifier, dès la première partition synthétique, ce fil conducteur, car j'avais l'impression que les participants commençaient à ressentir l'urgence de connaître la forme et le sens du spectacle dont le soir des représentations arrivait à pas de géant. En effet, ils manifestaient le besoin de travailler sur du concret pour croire davantage à ce qu'ils faisaient. Il me fallait trouver une façon d'y répondre pour assurer la réussite du parcours créateur.

C'est ainsi que le personnage de personne handicapée visuelle est devenu le fil conducteur de la première partition synthétique. Dès lors, mon travail de rédaction consistait à partir du matériel de création, des récurrences, des préférences, des compétences et des objectifs des membres du groupe pour raconter histoire de ce personnage dans ses moments les plus marquants, depuis son adoption, l'accident qui l'a rendu aveugle, son enfance rêveuse, le moment où il a appris la vérité sur son handicap visuel, son départ du foyer familial, l'annonce du cancer de sa mère, les derniers instants à l'hôpital, le cadeau et, enfin, le décès de cet être cher. Je souhaitais en outre réunir les éléments de façon à ce qu'ils touchent sincèrement les participants, afin que ces derniers puissent avoir envie de s'y projeter et de partager cette histoire avec le public, et qu'ils soient capables de le faire naturellement.

6.2.5 Veiller à la cohérence du texte spectaculaire

Il est, à mon avis, important d'évacuer de la partition synthétique toute forme de contradiction ou de rapport dont on ne peut saisir la logique. Les créateurs doivent s'assurer que tout dans le spectacle apparaisse crédible à leurs yeux, puis à ceux d'un éventuel public. Ils doivent en outre être en mesure de s'entendre sur le sens de chacun de leurs

choix. Que ces derniers soient réalistes ou non importe peu, l'important, c'est de pouvoir y croire.

Les besoins en matière de cohérence varient toutefois d'un groupe à l'autre. Par exemple, pour explorer la scène où Marie apprend qu'elle est atteinte d'un cancer, je proposais aux participants de camper le rôle du médecin en essayant de transposer la description de cette maladie sur de la pâte à modeler. Or, cette dernière finissait toujours par être mise de côté. Je me suis donc assurée de la compréhension de la consigne par le groupe, et une comédienne m'a expliqué qu'elle se sentait tout simplement ridicule de jouer avec de la plasticine au moment d'annoncer un diagnostic. Ma suggestion empêchait les participants de croire à la scène et ne nourrissait en rien leur interprétation. Des stratégies plus réalistes eurent par la suite beaucoup plus de succès.

6.3 S'assurer de l'intérêt des participants pour la partition synthétique

Étant donné que j'étais l'unique responsable de la rédaction de la partition synthétique, il m'apparaissait essentiel que les participants approuvent mes choix et qu'ils démontrent de l'intérêt à jouer le spectacle que je leur proposais. Avec de la motivation, on peut gravir une grande montagne sans souffrir des efforts qu'on déploie, alors que sans, une toute petite colline nous porte à bout de souffle.

À chacune de mes expériences de création suivant l'approche des Cycles Repère, l'étape de la partition synthétique a toujours été la plus délicate. Dès le début d'un projet, chaque créateur développe une certaine perception de ce que pourrait être le spectacle final. Il n'est donc pas toujours facile d'adhérer spontanément à celle d'une autre personne, malgré ses efforts pour satisfaire les attentes de l'ensemble du groupe. En choisissant une approche sensible au moment de présenter ma vision du spectacle aux participants, je souhaitais favoriser leur réceptivité et, ainsi, leur permettre de déterminer avec davantage d'assurance si oui ou non ils étaient capables de se projeter dans cette histoire et d'être touchés par cette dernière. Plus concrètement, j'ai commencé par inviter les membres du groupe à se détendre en chassant les pensées négatives sur leurs expirations, et en s'imprégnant de pensées positives au moment d'inspirer. Je leur ai ensuite fait écouter la chanson qui

introduirait le spectacle, puis je leur ai demandé d'être très attentifs à ma lecture de la partition synthétique en essayant de ressentir ce qu'ils éprouveraient s'ils étaient vraiment en train de la vivre. Je leur ai, par la suite, demandé de s'exprimer sur ce qu'ils pressentaient face à ce premier canevas du spectacle et à poser des questions au besoin. J'ai conclu en demandant au groupe d'approuver ou de désapprouver ma proposition de partition synthétique en révélant s'ils avaient sincèrement envie de participer à la présentation de ce spectacle ou non. En passant par une présentation sensible de ma vision plutôt qu'intellectuelle, je crois que les participants ont davantage eu le sentiment de prendre une décision éclairée, car il ne s'agissait pas de juger de la qualité de la proposition, mais de découvrir s'ils étaient touchés par cette dernière.

7 Théâtralisateur

Lorsque le facilitateur aide le groupe à tout mettre en œuvre pour porter la partition synthétique à la scène et à en faire un spectacle théâtral, il assume ce qu'Hervé Dupuis appelle le rôle du « théâtralisateur³⁸ ».

7.1 Planifier le déroulement du processus de théâtralisation

Cette tâche consiste à rédiger un plan de travail identifiant clairement chacune des tâches à accomplir et le moment de leur réalisation. Cela concerne la mise en place et la répétition des scènes et des transitions de même que les enchaînements du spectacle ; la recherche et l'intégration des accessoires, des décors et des costumes ; la conception et l'intégration de la trame sonore ainsi que des éclairages ; la mise en place et la répétition logistique des changements de décors, de costumes et d'accessoires ; et, enfin, les générales.

7.2 Planifier l'organisation matérielle du spectacle

Si la planification du déroulement de la théâtralisation concerne les étapes de la réalisation du spectacle, dans la planification de son organisation matérielle, le facilitateur est responsable de réunir toutes les ressources concrètes nécessaires au processus pré-représentationnel afin d'assurer sa réussite. Cela inclut les locaux, le matériel ainsi que les outils de promotion.

7.2.1 Locaux

Bien que l'horaire des rencontres n'ait pas subi de modification comme tel, à l'aube des représentations, nous avons toutefois ajouté quelques séances suivant les besoins de la théâtralisation. Par exemple, je souhaitais prendre le temps, avec les interprètes des personnages centraux Marie et Sophie, d'aborder le jeu plus en profondeur. Or, je préférais solliciter la participation de l'ensemble du groupe lors des ateliers afin que personne ne s'ennuie et ne se sente pas concerné par l'action. C'est pourquoi j'ai proposé de rencontrer

³⁸ Hervé DUPUIS, *Les rôles de l'animateur et de l'animatrice de théâtre : manuel d'auto-formation*, Université de Sherbrooke, Sherbrooke, 1986, p. 104.

le duo lors d'une répétition exceptionnelle où je pourrais me concentrer exclusivement sur leur interprétation. Le studio étant alors indisponible, j'ai fait les démarches nécessaires pour emprunter un local où nous réunir sans être dérangées.

7.2.2 Matériel

Il s'agissait ici de réunir les équipements de même que les éléments de costumes, de décors et d'accessoires nécessaires au déroulement de la théâtralisation. Tout ce matériel pouvait par la suite être récupéré pour les représentations, ou remplacé par des matériaux plus adéquats suivant les besoins du spectacle. Par exemple, pour répéter la scène où Marie et Sophie façonnent des biscuits, utiliser de véritables ingrédients aurait alors été du gaspillage, c'est pourquoi je leur ai fourni de la plasticine. Ce n'est que le soir des présentations publiques que nous avons substitué cette dernière par de la vraie pâte à biscuits.

7.2.3 Promotion

La réussite d'un spectacle inclut également le taux d'assistance aux représentations. Il faut donc veiller à déployer les moyens nécessaires pour s'attirer des spectateurs. Dans le cadre du projet, je souhaitais que les participants se sentent en confiance face aux spectateurs. C'est pourquoi seules les personnes que nous avons invitées pouvaient assister aux représentations. En demandant à ces dernières de confirmer leur présence à l'avance et en les sensibilisant à l'importance de respecter leur engagement, nous avons donc pu décider d'offrir deux représentations le même soir tout en ayant l'assurance que nous jouerions devant un maximum de sièges occupés. Étant donné que le spectacle s'inscrivait dans mon projet de recherche et que nous n'avions pas besoin de faire payer les spectateurs, cette stratégie s'est avérée un véritable succès.

Par ailleurs, j'ai conçu une affichette du spectacle que j'ai apposée sur la porte d'entrée du studio, ainsi que des billets d'information que les participants remettaient, au besoin, à leurs invités afin qu'ils puissent avoir en main toutes les coordonnées des représentations (titre, date, heure, lieu, etc.). Enfin, j'ai préparé un programme, présentant notre parcours créateur

et notre spectacle, de même que la distribution des rôles et les remerciements. Il a été distribué à tous les spectateurs ainsi qu'aux participants.

7.3 Animer des activités de théâtralisation

Les activités de théâtralisation incluent les exercices, les partitions exploratoires et les enchaînements qui interrogent la clarté et la justesse de la partition synthétique, en explorant et en questionnant sa structure, ses personnages, son récit et sa mise en scène de façon à dévoiler la véritable nature du spectacle qui demande à exister.

Alors que les partitions exploratoires précédant la partition synthétique avaient toutes des objectifs différents, celles lui succédant avaient pour but commun l'exploration de chacune des scènes du spectacle afin de préciser tantôt le texte, tantôt le jeu, tantôt la mise en place. Les enchaînements, quant à eux, devaient permettre au groupe de mieux maîtriser ces derniers. Enfin, les exercices étaient essentiellement conçus pour aider les participants à chasser de leur esprit toute préoccupation extérieure afin de mieux se concentrer sur leur implication dans le processus et le spectacle. Seuls deux d'entre eux poursuivaient un objectif différent : renforcer la solidarité du groupe.

Les consignes des activités demeuraient, quant à elle, très diversifiées. Malgré tout, grâce à une meilleure connaissance des participants acquise tout au long du parcours, elles se précisaient davantage en fonction des préférences et des compétences du groupe. Par exemple, introduire une partition exploratoire par un exercice de visualisation du passage à approfondir favorisait grandement une approche du jeu beaucoup plus sensible et sincère de la part des interprètes. L'improvisation, quant à elle, demeurait toujours au cœur des partitions exploratoires et même des enchaînements. Dans tous les cas, il s'agissait de partitions recyclées, c'est-à-dire dont la ressource sensible provient d'une exploration précédente de façon à en faire surgir quelque chose de nouveau, à l'approfondir.

Enfin, étant donné que la pratique m'apparaissait généralement plus fructueuse que la discussion et que le soir des représentations arrivait à très grands pas, j'accordais davantage de temps pour faire les activités que pour animer un retour par la suite. Je n'abordais avec les participants que l'essentiel de mes impressions sur ce qu'ils produisaient. Je privilégiais

les commentaires positifs, et je m'assurais d'être en mesure de les aider à améliorer les aspects plus faibles du spectacle avant de leur en faire part. En tout temps, les participants étaient invités à s'exprimer sur ce qui leur nuisait et les aidait dans le groupe, dans le processus, et, surtout, dans le spectacle.

Quand on est à l'aise dans une scène, c'est souvent parce que sa composition chimique s'associe bien à celle du spectacle, même si ce n'est pas apparent dans le propos. Il ne faut pas passer par-dessus cette impression, qui est un bon guide pour la création d'un spectacle³⁹.

Or, consciente du fait que nous avions trop peu de temps pour échanger sur ce que nous vivions à travers cette expérience, j'ai un jour entrepris de téléphoner à tous les participants et, pour une fois, de vraiment prendre le temps de leur témoigner ma perception de leur participation, de répondre à leurs questionnements, leurs doutes, d'écouter ce qu'ils avaient besoin de me dire. Je crois que cette intervention nous aura d'abord et avant tout permis de nous rassurer quant à la perception des uns et des autres face au travail qu'ils accomplissaient.

7.4 Mettre en scène le spectacle

Dans les Cycles Repère, le metteur en scène se définit comme : « [...] un meneur de jeu efficace, un facilitateur dont la vision se nourrit et se construit à même celles des autres, puis s'affirme en fin de parcours⁴⁰ » de façon à assurer l'unité esthétique du spectacle. Bien que cela corresponde à mon approche dans le cadre du projet, pour les besoins de l'analyse, j'ai choisi de délimiter ce rôle à une fonction précise que j'ai assumée à titre de facilitatrice, et qui réunit la direction d'acteurs de même que la conception et la réalisation de la mise en place, des éclairages, de la scénographie et de la trame sonore.

En tant que metteuse en scène, il était très important pour moi de susciter la participation du groupe dans les prises de décision quant au spectacle final. C'est pourquoi je m'efforçais de

³⁹ Rémy CHAREST, *Robert Lepage. Quelques zones de liberté, L'instant même/Ex Machina*, Québec, 1995, p.115.

⁴⁰ Irène ROY, *Cycles Repère et dynamique communicationnelle*, Université Laval, Québec, 1995, p.45.

décrire et de justifier mes idées tout en encourageant les participants à questionner mon travail, à le commenter et à apporter des suggestions. Si, étant donné leur handicap visuel, ils ne pouvaient pas pleinement se prononcer sur les effets possibles de l'apparence de la mise en place, des éclairages et de la scénographie, en contrepartie, ils étaient tout à fait en mesure de saisir la justification poétique de mes propositions. Dans tous les cas, je m'assurais que tous les membres du groupe soient à l'aise avec ces dernières et qu'ils les acceptent.

7.4.1 Diriger la mise en place

Je définirais la mise en place d'un spectacle comme l'organisation des déplacements des personnages et de leurs gestes. Dans le cadre du projet, j'ai abordé cette tâche en demandant aux participants, dans un premier temps, d'improviser la partition synthétique en n'intervenant que pour distribuer les rôles, leur rappeler les grandes lignes de cette dernière et les aider à se diriger dans l'espace. J'ai ensuite dressé la liste des aspects intéressants de cette mise en place spontanée et noté les passages qui méritaient d'être travaillés. Puis j'ai rédigé et animé des partitions exploratoires ayant pour buts d'explorer et d'organiser la mise en place des scènes et des transitions, tout en demeurant attentive aux difficultés qui se présentaient aux participants et en les aidant à trouver des solutions pour y remédier. J'accordais la priorité aux choix qui répondaient à la fois aux besoins du récit et à ceux des comédiens de façon à mettre en valeur les forces de ces derniers tout en nourrissant leur interprétation.

7.4.2 Concevoir et réaliser la scénographie

Je désigne par le terme scénographie le travail d'agencement de l'espace scénique au moyen de décors et de tout autre matériau. Dans le cadre du projet, je privilégiais un décor simple, permettant aux participants de se repérer facilement dans l'espace, et de représenter les différents lieux de l'histoire avec un minimum de moyens et de manipulations. Le choix de centrer la scénographie autour de la toile de projection m'a convaincue grâce à son aspect pratique ainsi qu'à ses possibilités poétiques et symboliques. Nous pouvions donc, par exemple, évoquer quelques-uns des espaces dramatiques au moyen d'ombres chinoises que je projetais également d'utiliser de façon à troubler certaines images reçues par le

public un peu comme s'il avait, à son tour, un handicap visuel. Par ailleurs, le thème de la déficience visuelle suscitait en moi l'envie d'épurer l'espace, y compris de ses couleurs. Le blanc et le noir prédominaient, seule une touche d'un rouge flamboyant sur la nappe d'une table venait percer le regard. Même les costumes et les accessoires semblaient manquer de coloration, comme si, au bout du compte, il n'y avait rien à voir. Enfin, une telle conception minimaliste de la scénographie a nécessité l'emploi de procédés tels la métonymie (un objet évoque tout un lieu) et la polyvalence de l'objet (un objet utilisé de différentes façons). Les ombres chinoises ont, par exemple, été associées à quelques utilisations de la métonymie : une chaise berçante où Marie endort tendrement sa fille pouvant évoquer la chambre d'enfant, une valise à la main de Sophie qui fait ses adieux à ses parents pouvant évoquer la gare d'autobus, etc. La polyvalence la plus significative, quant à elle, aura été celle de la table, présente sur scène, devant la toile, du début à la fin du spectacle, tantôt autel, tantôt table de cuisine, tantôt bureau du médecin et tantôt lit d'hôpital.

7.4.3 Concevoir et réaliser les éclairages

Ce rôle consistait à imaginer et à dessiner le plan des éclairages en fonction de la partition synthétique de même qu'à le concrétiser sur scène en procédant à l'accrochage et à la mise au point des projecteurs. D'une part, il s'agissait de mettre en lumière les différents espaces dramatiques, tout en appuyant la représentation ou l'évocation de ces derniers. Par exemple, l'éclairage du bureau du médecin était général et d'une bonne intensité, alors que celui de la chambre d'hôpital était plus tamisé, privilégiant les latéraux qui adoucissent les traits, afin de favoriser un climat d'intimité et de repos. D'autre part, la mise en lumière du spectacle avait également pour objectif de produire un certain effet sur le public tout en nuancant le vécu des personnages. Si les transitions d'éclairages correspondaient tantôt à des changements de lieu, elles pouvaient parfois coïncider avec une transformation intérieure. Par exemple, à la fin du spectacle, la fermeture très lente des lumières accompagne Marie qui s'abandonne peu à peu à la mort alors que Sophie retrouve progressivement la vue pour finalement déclarer, dans le noir absolu, qu'elle voit.

7.4.4 Concevoir et réaliser la trame sonore

J'utilise l'expression trame sonore pour désigner les enregistrements de musique, de voix et de bruits réunis sur un support audio. Elle se distingue donc de tout le travail sonore produit en direct dans le studio. À l'instar de la conception de la scénographie et des éclairages, le processus de réalisation de la trame sonore s'est appuyé sur une véritable approche « essais et erreurs ». J'ai commencé par dresser la liste des passages de la partition synthétique devant être accompagnés de musique, de sons ou de voix enregistrés. J'ai ensuite fait l'écoute des disques qu'une participante avait eu la générosité de me prêter de même que de ceux de ma propre collection, à la recherche de sonorités pouvant répondre aux besoins de la création en soutenant l'atmosphère d'une scène ou le jeu des comédiens, parfois pour informer le public, souvent pour produire un effet sur lui. En complément, je pouvais procéder à des enregistrements sonores lorsque j'imaginai quelque chose de précis que je ne pouvais trouver dans ma discothèque. Parallèlement à cela, je débutais le montage, en coupant des sons, les superposant, les transformant, travaillant les rythmes, modifiant les vitesses, les tons, bref, en explorant la matière sonore de façon très instinctive et sensible jusqu'à ce que j'aie le sentiment d'avoir découvert ce que je cherchais. Je mettais ensuite mon travail à l'épreuve en l'intégrant à la mise en scène du spectacle. Si cela convenait aux participants, je notais les modifications à apporter quant aux durées et aux défauts auxquels on ne porte attention qu'au moment de l'entendre dans l'espace du studio. J'apportais ensuite les corrections nécessaires jusqu'à ce que la trame sonore convienne parfaitement au groupe.

7.4.5 Assurer la direction d'acteurs

J'ai abordé, dans le cadre du projet, la direction d'acteurs comme une fonction du « théâtralisateur » qui consiste à aider les interprètes à nourrir et à préciser leur approche sensorielle, émotive et intellectuelle de leur personnage de façon à soutenir leurs actions physiques et verbales sans oublier le sous-texte.

Le facilitateur donne des orientations à suivre. Il a une vision large de ce que deviendront les personnages. Il va tout au plus les caractériser, mais

c'est aux acteurs qu'il confie la responsabilité de les construire avec précisions (gestuelle, démarche, mimiques, [...])⁴¹.

Je privilégiais donc une approche pragmatique permettant aux participants d'approfondir leur interprétation au moyen de partitions exploratoires. Il m'apparaissait en effet beaucoup plus efficace de leur permettre de trouver leurs propres solutions dans la pratique plutôt que de leur en fournir au moyen de suggestions ou d'indications. Par exemple, pour aider les comédiens à découvrir le sous-texte de leur personnage, je leur ai proposé une activité inspirée du « Stop and think » d'Augusto Boal. Les participants, dans un premier temps, jouaient un passage de la partition synthétique. Puis, au moment où ils répétaient la scène une deuxième fois, les autres membres de l'assistance et moi les interrompions en leur adressant des questions concernant leurs sensations, leurs sentiments, leurs pensées, leurs désirs, leurs souhaits, leur passé, etc. Les interprètes devaient alors répondre le plus spontanément possible sans jamais décrocher de leur personnage.

Je n'ai commencé à leur suggérer des indications de jeu qu'au moment des derniers enchaînements avant les représentations. Au moyen d'activités variées, les participants avaient appris à être davantage à l'aise dans leur personnage et acquis une meilleure connaissance de ce dernier. En fin de parcours, mes commentaires devaient leur faire prendre conscience de l'importance de préciser certains détails afin d'améliorer la qualité de leur interprétation. J'essayais, autant que possible, d'adresser mes indications à la sensorialité et à l'émotivité des personnages. Par exemple, dans le spectacle, Sophie passait, à la vue des spectateurs, de l'enfance à l'adolescence par un simple changement de costume : elle prétextait souffrir de la chaleur en enlevant son gilet de fillette sous lequel elle avait un chandail de jeune femme. À l'origine, la seule chose qui manquait pour assurer la crédibilité de cette transition, c'était la sensation de chaleur qui motivait le personnage à se dévêtir. J'ai donc demandé à la comédienne de prendre le temps d'imaginer qu'elle avait tellement chaud qu'elle devait absolument enlever son chandail pour atténuer son malaise. Par ailleurs, dans la scène où Sophie quitte ses parents pour aller s'établir chez sa tante,

⁴¹ *Ibid.*, p.115.

j'avais invité les interprètes à ressentir l'envie de se serrer très fort dans les bras des uns des autres, tout en se sentant incapables de faire le moindre geste.

7.5 Assurer la technique du spectacle

7.5.1 Rédiger le cahier de régie

Le cahier de régie, tel que je l'ai conçu, est en fait la partition synthétique finale incluant la description de chacun des effets d'éclairage et de son aux moments précis dans le texte spectaculaire où ils doivent être effectués. On retrouve le cahier de régie en annexe (annexe, p.93).

7.5.2 Assurer la régie des éclairages et du son

Assurer la régie des éclairages et du son consiste à manipuler les consoles appropriées de façon à opérer les changements de lumière et de piste sonore suivant les indications fournies par le cahier de régie. Puisqu'il s'agissait d'un court spectacle ne comportant que quelques effets de son et de lumière, il me semblait réaliste d'assumer seule toute la régie du spectacle.

7.5.3 Prévoir un signal de début et de fin au spectacle

Il me semblait important de déterminer, avec les interprètes, un signe clair leur indiquant qu'il était temps de commencer le spectacle, puisqu'une fois le public dans la salle, ils seraient cachés à l'arrière des rideaux et je n'aurais plus aucun contact avec eux. Je gardais donc, derrière la toile de projection, une lumière allumée au minimum, imperceptible pour le public, mais visible pour quelques-uns des participants. Ces derniers guettaient alors le moment où j'éteindrais ce projecteur, les informant que nous étions prêts à débiter. Pour la fin, les comédiens comptaient cinq secondes, à partir du moment où Sophie disait sa dernière réplique, avant de revenir sur scène pour le salut. Je souhaitais alors permettre au public de prendre le temps d'accueillir la finale sans être bousculé.

7.5.4 Faire pratiquer le salut

Un salut, surtout pour des personnes handicapées visuelles, n'est pas quelque chose qui s'improvise. Nous avons donc convenu à l'avance l'ordre d'entrée des participants, le positionnement de chacun sur la ligne, le signal pour saluer, la façon de saluer, et le nombre de saluts.

Conclusion

Irène Roy a écrit : « [...] le spectacle ressemble à ce qu'on en a fait, à cause des gens qui y sont⁴² ». C'est autour de ce principe fondamental des Cycles Repère que j'ai tenté d'aborder le rôle du facilitateur dans ce projet réunissant des participants handicapés visuels n'ayant que peu ou pas d'expérience en théâtre. J'espérais peut-être même découvrir en quoi la perception d'une personne qui appréhende son environnement au moyen d'autres sens que la vue nous offre la possibilité d'enrichir notre propre conception de la vie et du théâtre. C'est ce qui m'a poussée à entreprendre ce projet de recherche, où j'ai analysé toutes mes interventions, à titre de facilitatrice, ayant pour buts de favoriser un bon déroulement du processus créateur et d'en assurer la réussite, de façon à faire ressortir les différentes facettes de mon rôle dans l'animation et l'adaptation des Cycles Repère à un tel groupe.

Tout d'abord, j'ai pu confirmer mon hypothèse voulant que le regard du facilitateur prenne une importance particulièrement significative dans plusieurs aspects de son approche de la création avec des personnes handicapées visuelles. En premier lieu, cela me permettait d'assumer, en tout temps, le rôle de protecteur en veillant à la sécurité du groupe. Je demeurais donc vigilante quant aux risques d'incidents en prenant soin de prévenir ces derniers. J'ai, de plus, fourni aux participants l'occasion de se familiariser avec l'espace du studio pour ensuite m'assurer de toujours le disposer de la même façon. Par ailleurs, j'ai conçu une scénographie simple dans laquelle ils pouvaient se repérer facilement. Ainsi, je souhaitais faire en sorte qu'ils se sentent plus confiants et autonomes dans leurs déplacements. En second lieu, adopter la position de « regard extérieur » m'aidait à conscientiser les membres du groupe au point de vue du public, ainsi qu'à leur communiquer ma perception de ce qu'ils donnaient à voir, ma compréhension des messages visuels véhiculés, de même que les sensations et les émotions que leur interprétation pouvait susciter en moi. En troisième lieu, recevoir les matériaux créateurs sans avoir à les produire me permettait de me concentrer pleinement à les canaliser et à en organiser la signification dans la rédaction des partitions synthétiques de même que dans la mise en scène du spectacle.

⁴² *Ibid.*, p.73.

Dans un autre ordre d'idées, j'ai été étonnée de prendre conscience que mes interventions ayant pour but d'adapter le processus au manque d'expérience en Cycles Repère et en théâtre du groupe étaient plus nombreuses que celles s'ajustant à la déficience visuelle. La phase d'initiation était donc, pour moi, non seulement une occasion d'apprendre à collaborer avec les participants en tenant compte de leur handicap, mais aussi, et surtout, de leur personnalité, de leurs forces et de leurs intérêts. Elle devait également leur permettre de se familiariser avec la création théâtrale et l'approche privilégiée en passant essentiellement par l'expérimentation et l'improvisation. En effet, il m'apparaissait primordial d'aborder cette période de préparation de façon très pragmatique, car les participants m'avaient clairement fait comprendre qu'ils étaient là pour faire du théâtre et s'exprimer par le biais du jeu. Toute mon approche s'articulait de façon à répondre à ces besoins, afin que le projet soit, du début à la fin, une source de plaisir et de valorisation pour l'ensemble du groupe. Si je m'attendais à devoir privilégier une transmission très concrète des quelques notions théoriques et pratiques nécessaires à la participation au projet, je ne m'imaginais pas à quel point les membres du groupe auraient besoin de s'appuyer sur ce qu'ils connaissaient déjà pour créer, en se rattachant au réalisme et en se nourrissant de leur propre vécu. Ce besoin est devenu une grande ressource pour la création. En interprétant, en quelque sorte, leurs propres drames, ils pouvaient s'identifier beaucoup plus naturellement à leurs personnages et jouer avec davantage de sincérité.

Pour en arriver là, il a toutefois fallu que j'insiste énormément sur l'importance de la sensibilité et de la spontanéité dans l'exploration. Bien que les Cycles Repère proposent des stratégies pour rétablir la place de ces dernières dans le processus créateur, je crois qu'il est essentiel de se doter de moyens complémentaires pour favoriser la réceptivité des participants. À l'instar d'acteurs professionnels, les comédiens amateurs ne sont pas toujours bien habitués à être à l'écoute de leurs sensations et de leurs émotions, à les laisser surgir ainsi qu'à les transposer dans la matière théâtrale. Les exercices où on demande au groupe de se détendre et d'écouter simplement les bruits ambiants sans émettre aucune réflexion me semblent une bonne façon, parmi tant d'autres, d'éveiller les capteurs sensibles.

Si mon approche de l'adaptation des Cycles Repère portait moins sur la déficience visuelle, je crois que c'est en partie parce que cette dernière ne m'apparaissait pas vraiment comme une contrainte significative. Puisque je me proposais de l'envisager comme une ressource pour le processus, je suggérais aux participants des activités et des matériaux variés pour découvrir en quoi elle pouvait nourrir l'œuvre de même que les procédés de création. Bien que j'aie trouvé une partie de la réponse dans le vécu des membres du groupe, en faisant de leur expérience quotidienne du handicap une ressource sensible pour le récit, j'aurais également aimé découvrir comment leur vision du monde pouvait s'inscrire dans la mise en scène du spectacle. Or, ils ne souhaitaient pas s'impliquer dans les autres aspects de la création (ex. : éclairages, scénographie, etc.). S'ils démontraient de l'intérêt pour mes justifications, ils s'en remettaient toujours à mes décisions. Est-il possible de croire qu'ils ne se sentaient pas aptes, étant donné le handicap, à se prononcer sur les composantes plus visuelles du spectacle? Pour ma part, je réalise aujourd'hui qu'il aurait certainement été intéressant de les impliquer plus directement dans les prises de décisions concernant l'œuvre finale, incluant la rédaction des partitions exploratoires et synthétiques, de même que l'élaboration de la scénographie, des éclairages et, bien sûr, de la trame sonore. Ce n'est pas parce qu'on ne voit pas les couleurs qu'on ne connaît pas leur symbolique et qu'on ne peut imaginer leurs effets. Par exemple, j'ai un jour demandé à une participante, complètement aveugle, d'imaginer de quelle couleur pouvait être la robe qu'elle tenait dans ses mains, et qui était chère aux yeux de son personnage, tout en justifiant son choix. Cette consigne s'est avérée tout à fait accessible pour elle et sa réponse était aussi parfaitement crédible. C'est pourquoi je suis persuadée qu'il est possible d'envisager le handicap visuel comme une ressource pour la création, y compris dans la conception de ses composantes plus visuelles, et qu'il aurait été très pertinent d'y impliquer les participants s'ils en avaient démontré l'intérêt. Cela aurait sans doute pu nous permettre d'adhérer davantage à leur vision du monde et de l'œuvre.

Enfin, une des clés des Cycles Repère est le partage du leadership entre tous les membres du groupe. Or, comment aborder une telle approche avec des participants qui ne s'estiment pas suffisamment compétents pour prendre leur place à titre de créateurs à part entière? Dans le cadre du projet, j'ai répondu à cela en les libérant des tâches qui impliquaient de prendre des décisions. De cette façon, ils pouvaient se concentrer davantage sur ce qui les

intéressait vraiment : le jeu. Cela aura eu pour avantage de leur permettre d'acquérir une bonne dose d'assurance et d'habileté dans la pratique du théâtre, mais aura privé la création du plein épanouissement de la vision de l'ensemble des créateurs dans l'organisation de la signification de l'œuvre. Dans un contexte où nous ne disposions que de quelques semaines pour permettre à un groupe, dont certains membres n'avaient jamais fait de théâtre, de préparer un bon spectacle, privilégier l'expérience des participants plutôt que de se mettre au service de l'œuvre se révélait peut-être, au bout du compte, la façon la plus efficace de favoriser cette dernière.

La poursuite de ce projet de recherche aura été pour moi l'occasion d'en apprendre davantage sur la fonction du facilitateur dans les Cycles Repère, plus particulièrement en contexte de création avec des non-professionnels, ainsi que de prendre le temps de réfléchir à ma propre approche de ce rôle. Parce que ces nouvelles connaissances s'accompagnent de nouveaux questionnements, je suis maintenant avide de les mettre en perspective dans ma pratique des Cycles Repère, que ce soit à titre de facilitatrice ou de créatrice, avec d'autres groupes de participants non-spécialistes du théâtre, handicapés visuels ou voyants. En effet, en impliquant davantage les membres d'un groupe dans la rédaction des partitions exploratoires, est-il possible de croire que leur vision du monde s'imprimera de façon plus intrinsèque non seulement dans le propos, mais également dans la construction du spectacle ? Des participants non spécialistes du théâtre ont-ils davantage besoin de se rattacher au réalisme et à leur propre vécu dans la création en général que des créateurs plus expérimentés ? Ces derniers sont-ils plus spontanément à l'aise dans la transposition poétique ? Qu'est-ce qui explique qu'un groupe préfère évoluer davantage vers le réalisme ou l'abstraction ? Comment adapter les Cycles Repère à un groupe d'enfants d'âge préscolaire ? Comment les appliquer à l'écriture d'un texte narratif ? Autant d'interrogations qui m'encourageront à imaginer et à entreprendre d'autres projets de création que j'espère réaliser dans un avenir rapproché...

Bibliographie

OUVRAGES CITÉS

LIVRES

- CHAREST, Rémy, *Robert Lepage. Quelques zones de liberté*, Québec, L'instant même/Ex Machina, 1995, 222p.
- GORDON, Thomas, *Comment apprendre l'autodiscipline aux enfants : Éduquer sans punir*, Montréal, Le jour, 1990, 254p.
- HALPRIN, Lawrence, *The R.S.V.P. Cycles, Creative processes in the Human Environment*, New York, G. Braziller, 1969, 207p.

PÉRIODIQUES

- BEAUCHAMP, Hélène, LARRUE, Jean-Marc, « Les Cycles Repère », *L'Annuaire théâtral*, numéro 8, Revue de la société d'histoire du théâtre du Québec, 1990, p.131-144.
- ROY, Irène, « Schématisation du parcours créateur au théâtre », *Protée*, printemps 1993, p.85-90.
- SOLDEVILA, Philippe, « Les Cycles Repère, une méthode », *Jeu*, numéro 52, p.31-38.

MÉMOIRES ET THÈSES

- DUPUIS, Hervé, *Les rôles de l'animateur et de l'animatrice de théâtre : manuel d'auto-formation*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1986, 220p.
- FAILLE, Sylvie, *Mater orchestra – Création théâtrale d'après Les Bacchantes d'Euripide ; suivie d'une réflexion sur le rôle du facilitateur dans les Cycles Repère*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1992, 77p.
- ROY, Irène, *Cycles Repère et dynamique communicationnelle*, Québec, Université Laval, 1995, 343p.
- THÉROUX, Anne-Marie, *Tsuru, l'enfant et moi : le travail de l'inconscient dans la création et la réception d'un spectacle tout public*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2004, 396p.

OUVRAGES CONSULTÉS

LIVRES

- AUBRY, Jean-Marie, SAINT-ARNAUD, Yves, *Dynamique des groupes*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1967, 109p.
- BAUSSON, Gina, LAVALLÉE, Marie, *Guide d'interprétation théâtrale*, Montréal, Leméac, 1997, 140p.
- BOAL, Augusto, *L'arc en ciel du désir : du théâtre expérimental à la thérapie*, Paris, Découverte, 2002, 238p.
- BOAL, Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs : pratique du théâtre de l'opprimé*, Paris, Découverte, 2004, 307p.

- CHEKHOV, Michael, *Être acteur : technique du comédien*, Paris, Pygmalion, 1980, 241p.
- DEMORY, Bernard, *La créativité en 50 questions*, Paris, Chotard et associés, 1976, 227p.
- FÉRAL, Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur. Le corps en scène*, Montréal, Lansmann, 1998, 374p.
- GRAVEL, Robert, LAVERGNE, Jean-Marc, *Impro II : Exercices et analyse*, Montréal, Leméac, 1989, 127p.
- MERLE D'AUBIGNÉ, Denise, *Création artistique et dépassement du handicap : Les ateliers Personimages*, Paris, L'Harmattan, 1998, 229p.
- MONGEAU, Pierre, TREMBLAY, Jacques, *Survivre : la dynamique de l'inconfort*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2002, 142p.
- PAUL-CAVALLIER, François J., *Jouons! : La pédagogie des jeux de coopération. Formation en entreprise. Animation de groupes*, Paris, Jouvence, 1993, 177p.
- PEZIN, Patrick, *Le livre des exercices à l'usage des acteurs*, Saussan, l'Entretemps, 2002, 380p.
- ROY, Irène, *Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*, Québec, Nuit Blanche, 1993, 99p.
- STANISLAVSKI, Constantin, *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion, 1984, 332p.
- STANISLAVSKI, Constantin, *La formation de l'acteur*, Paris, Éditions Payot & Rivage, 2001, 349p.

PÉRIODIQUES

- CAMERLAIN, Lorraine, LAVOIE, Pierre, « Points de repère. Entretien avec les créateurs », *Jeu*, numéro 45, p.177-208.

MÉMOIRES ET THÈSES

- AUGER, Denise, *La création comme processus thérapeutique*, Montréal, Université Concordia, 2000, 63p.
- FUOCO, Geneviève, *La méthode Jacques Lecoq et les Cycles Repère, deux outils de travail complémentaire dans la création du spectacle* Le temps nous est gare, Québec, Université Laval, 2007, 128p.
- LALIBERTÉ, Martine, *Étude comparative entre les Cycles Repère et la théorie psychanalytique du processus créateur de Didier Anzieu, suivie d'un texte dramatique intitulé Aimée*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998, 101p.

ANNEXES

Plan d'ensemble du parcours créateur

Date	Sujet
2 septembre	Première rencontre d'information.
13 septembre	Activités d'initiation au théâtre et aux Cycles Repère.
16 septembre	
20 septembre	
23 septembre	
27 septembre	Partitions exploratoires.
30 septembre	
4 octobre	
11 octobre	
14 octobre	
19 octobre	
21 octobre	
25 octobre	
28 octobre	Partitions exploratoires.
1 ^{er} novembre	
4 novembre	
8 novembre	
11 novembre	
15 novembre	
18 novembre	Enchaînements.
25 novembre	
29 novembre	
2 décembre	Générale.
6 décembre	Représentation(s).

Liste des objectifs généraux et personnels

Objectifs généraux (quant au processus de création) :

Créer un spectacle d'une durée de 15 à 25 minutes qui sera présenté au moins une fois devant public, au studio A (0467 DKN), le 6 décembre 2007.

Permettre à chacun des participants de s'impliquer dans la création de ce spectacle suivant ses goûts et compétences.

Approfondir les différents aspects de la mise en scène du spectacle final (son, scénographie, costumes, texte, éclairages et jeu) dans un registre poétique.

Faire des choix sur une base plus sensible qu'intellectuelle (être touché par ce qu'on fait avant de se poser la question à savoir si c'est « bon »).

S'amuser.

Objectifs généraux (quant aux relations au sein de l'équipe) :

Exprimer ses craintes, ses doutes, ce qui nous contrarie le plus tôt possible. Ne pas hésiter à en discuter avec le groupe ou à m'en parler personnellement, à l'occasion d'une rencontre ou encore par téléphone.

Être ouvert aux commentaires positifs comme négatifs. Écouter les personnes qui les expriment et les respecter.

Adopter une attitude d'ouverture, positive et constructive. Se concentrer sur nos forces et celles des autres plutôt que sur les maladresses. Lorsqu'on souhaite formuler un commentaire négatif, s'efforcer de le faire en apportant une suggestion.

Toujours avertir la facilitatrice, et aussitôt que possible, lorsque vous devez vous absenter à une rencontre.

Être présent, dans la mesure du possible, à toutes les rencontres, à moins qu'une raison majeure motive votre absence.

Objectifs personnels de la facilitatrice (quant à son implication) :

Assurer le bon fonctionnement du processus créateur en animant des partitions exploratoires ayant pour buts de stimuler la créativité et d'accumuler du matériel de création en vue du spectacle final.

Participer à la rédaction des partitions synthétiques en tenant compte des préférences ainsi que des compétences de chacun afin de les mettre en valeur.

Contribuer au bon fonctionnement du groupe en m'assurant que tout conflit soit résolu adéquatement (mais c'est aussi de la responsabilité de chacun).

Assurer la mise en scène du spectacle et la direction des acteurs et des autres créateurs du spectacle.

Veiller à ce que l'ensemble des objectifs soient poursuivis et atteints.

Explorer de nouveaux univers sonores, différents de ceux auxquels je suis habituée.

Objectifs personnels de la facilitatrice (quant au résultat final) :

Que le spectacle soit intéressant et qu'il mette en valeur les forces du groupe.

Apprendre à connaître suffisamment les participants, à reconnaître suffisamment leur potentiel de façon à l'exploiter au maximum pour qu'à la fin, on puisse se dire qu'il est possible d'envisager le handicap visuel non plus comme une contrainte pour la création, mais comme une ressource pour cette dernière.

Que le propos du spectacle, qu'il soit comique ou tragique, ait une certaine profondeur. Avoir le sentiment que nous avons approfondi un certain sujet et que cela nous en appris davantage sur soi, sur les autres, sur l'humain en général.
Que l'histoire racontée soit à la fois comique et dramatique.

Objectifs personnels des participants (quant à leur implication et au résultat final) :

Participant #1 :

Jouer.
Jouer un rôle qui ne me ressemble pas, inventer un personnage qui n'est pas moi.
Apprendre à projeter la voix, à être constant.

Participant #2 :

Jouer.
Jouer un personnage qui n'est pas moi.
Jouer un rôle comique.
Travailler la voix.

Participant #3 :

Jouer.
Me sentir utile.
Vaincre le trac.
Que le groupe s'amuse et vive une belle réussite.
Mettre à profit mon côté bricoleur, s'il y lieu.
Apprendre.

Participant #4 :

Jouer.
Travailler la voix.
Vaincre le trac.
Que le participant #5 chante.
Faire des improvisations sous forme de fusillades.

Participant #5 :

Jouer.
Jouer un personnage qui ne me ressemble pas.
Que le spectacle final soit à la fois comique et dramatique.

Participant #6 :

Jouer.
Que le spectacle final ait des scènes comiques et des scènes dramatiques.
Dire un poème dans le spectacle.
M'amuser.
Vivre le moment présent.
Être dans l'action dans le spectacle final.

Participant #7 :

Jouer.

Jouer sans violence.

Sortir de moi-même.

Me sentir à l'aise.

Travailler la voix.

Ressource sensible concrète : le poème

Tu as voulu me donner ton regard
Mais j'ai dû le refuser malgré moi.
Mais ne pleure pas et dors en paix,
Ô femme de la nuit,
Car ce regard m'a redonné la foi.

Partition exploratoire ii

Objectif : Improviser une situation théâtrale collective à partir d'une chanson.

Durée : 40 minutes.

Nombre : Tous les participants.

Matériel : La chanson « Je suis venu vous voir » de Mano Solo (de l'album *Je sais pas trop*), autant de chaises que de participants (disposées en cercle), journal de bord de la facilitatrice et crayon.

Modus :

Les participants s'assoient sur les chaises.

Première écoute de la chanson. (5 minutes)

La facilitatrice invite les participants à écouter attentivement la chanson, sans réfléchir. Elle leur demande de garder le silence.

Deuxième écoute de la chanson. (5 minutes)

La facilitatrice invite les participants à écouter à nouveau la chanson, mais cette fois, à porter attention aux images, aux souvenirs, aux personnes, aux pensées, aux émotions qui surgissent dans leur esprit. Elle leur demande encore une fois de garder le silence.

Discussion. (10 minutes)

La facilitatrice invite les membres du groupe à échanger sur ce qui les a saisis, traversés, fascinés, pendant l'écoute de la chanson.

Liste de lieux. (5 minutes)

La facilitatrice demande à chaque participant de nommer un lieu qui lui vient spontanément en tête. Elle précise qu'ils n'ont pas à trouver aucun lien logique entre ce lieu et la chanson ou la discussion.

Choix d'un lieu commun. (5 minutes)

La facilitatrice fait la lecture de la liste des lieux nommés. Elle demande à chacun d'en choisir un qui les touche particulièrement, et de le dire à voix haute. Elle demande ensuite au groupe de s'entendre pour n'en retenir qu'un (choisir le plus récurrent, procéder au vote, ou piger au sort).

Composer une situation théâtrale prenant place dans ce lieu. (5 minutes)

La facilitatrice invite le groupe à collaborer ensemble à l'écriture d'un canevas de situation théâtrale en s'attribuant des personnages, et en décrivant brièvement l'enchaînement des actions dramatiques.

Improvisation. (5 minutes)

La facilitatrice invite le groupe à improviser cette situation.

Partition exploratoire 1.4

Objectif : Composer collectivement un conte et le mettre en scène.

Durée : 35 minutes.

Nombre : Tous les participants.

Matériel : Journal de bord de la facilitatrice et crayon.

Modus :

Former un cercle, debout. (2 minutes)

La facilitatrice invite les participants à former un cercle tout en restant debout.

Écriture d'un conte collectif. (10 minutes)

La facilitatrice explique au groupe qu'elle commencera avec « Il était une fois... ». Puis, tour à tour, suivant l'ordre des participants en respectant le sens horaire, chacun devra ajouter une phrase à l'histoire, en tenant compte au maximum de ce qui a été dit auparavant. Elle donne le signal de départ en disant : « Il était une fois... ». Elle donne également le signal de fin.

Formation des équipes. (3 minutes)

La facilitatrice invite les participants à former deux équipes.

Préparation. (10 minutes)

La facilitatrice explique aux équipes qu'elles devront mettre en scène le conte. Elle précise qu'elles devront utiliser le temps accordé à la préparation de la présentation pour mettre en place leur mise en scène. Elle insiste sur le fait qu'elle ne veut pas les voir discuter de ce qu'ils vont faire, qu'elle veut les voir le faire directement dans l'espace. Elle donne le signal de départ et de fin.

Présentations. (10 minutes)

La facilitatrice invite chaque équipe à présenter son travail.

Partition exploratoire 2.2

Objectif : Construire un personnage à partir de soi.

Durée : 55 minutes.

Nombre : Tous les participants.

Matériel : Les participants en tant que ressources sensibles concrètes, journal de bord de la facilitatrice et crayon.

Modus :

Formation d'une ligne. (1 minute)

La facilitatrice invite les participants à former une ligne, dos contre le mur, côté cour. Elle s'assure qu'il y a un maximum d'espace entre chacun.

Marches. (2 minutes)

La facilitatrice explique aux participants qu'ils devront marcher le plus naturellement possible en ligne droite jusqu'au mur opposé, et revenir. Elle précise que s'ils doivent faire des gestes pour éviter de se heurter contre une autre personne, par exemple, cela fera tout simplement partie de leur démarche naturelle du moment, et qu'ils n'ont pas à se sentir maladroits ou gênés. Elle donne le signal de départ et de fin.

Auto-observation. (5 minutes)

La facilitatrice demande aux participants de porter attention aux caractéristiques de leur démarche. Elle précise qu'ils doivent prendre le temps de prendre conscience du mouvement du bassin, des jambes, des pieds, des bras, des mains, des épaules, du positionnement de leur dos, etc.

Amplification gestuelle. (10 minutes)

La facilitatrice demande aux participants de choisir, en silence, une caractéristique de leur démarche, et d'amplifier ce mouvement au maximum. Elle insiste sur l'importance de respecter ses limites physiques.

Imagination d'un personnage. (8 minutes)

La facilitatrice demande aux participants de conserver cette démarche, et d'imaginer le personnage auquel elle appartient. Elle les invite à préciser qui est ce personnage (nom, sexe, origine, âge, statut social), ce qu'il fait dans la vie, ce qu'il aime et déteste.

Voix. (9 minutes)

La facilitatrice demande aux participants d'imaginer le patois favori du personnage. À son signal, ils devront répéter en boucle ce patois en explorant toutes sortes de voix, à la recherche de celle qui appartient à leur personnage.

Présentations. (20 minutes)

La facilitatrice demande aux participants de s'arrêter et de reformer la ligne du côté cour. Tour à tour, lorsqu'elle les nomme, ils doivent avancer au centre de la scène et incarner le personnage qui devra se présenter.

Partition exploratoire 5.3

Objectif : Créer une biographie du personnage de jeune fille handicapée visuelle à partir d'une odeur.

Durée : 50 minutes.

Nombre : Tous les participants.

Matériel : Odeurs apportées par les participants, journal de bord de la facilitatrice et crayon.

Modus :

Présentation des ressources olfactives. (10 minutes)

La facilitatrice invite chacun des participants, tour à tour, à présenter leur ressource, et à expliquer pourquoi elle est significative pour eux.

Choix d'une odeur. (5 minutes)

La facilitatrice invite les participants à choisir, parmi les ressources, l'odeur qui, pour eux, évoque le plus le personnage de jeune fille handicapée visuelle.

Sentir cette odeur. (3 minutes)

La facilitatrice explique aux membres du groupe qu'ils devront, tour à tour, respirer cette odeur, puis essayer de la recréer au moyen de leur imagination.

Mots-clés. (2 minutes)

La facilitatrice demande aux participants, tour à tour, lorsqu'elle les nomme, de laisser surgir, spontanément, le premier mot qui leur vient à l'esprit en le disant à voix haute. Elle précise qu'il n'est pas nécessaire de faire de lien logique avec l'odeur.

Composer la biographie du personnage. (15 minutes)

La facilitatrice invite chacun des participants à imaginer une biographie du personnage en essayant d'inclure tous les mots-clés qui ont été dits. Elle leur rappelle la liste des mots-clés au besoin.

Mise en commun. (15 minutes)

La facilitatrice invite chaque participant à présenter ce qu'il a imaginé.

Partition exploratoire 6.1

Objectif : Improviser des situations à partir du poème.

Durée : 30 minutes.

Nombre : Tous les participants.

Matériel : Le poème (ressource sensible concrète), journal de bord de la facilitatrice et crayon.

Modus :

Lecture du poème. (1 minute)

La facilitatrice fait la lecture du poème. Elle demande aux participants d'écouter attentivement, en étant très sensible à cette lecture, sans réfléchir.

Seconde lecture du poème. (2 minutes)

La facilitatrice explique aux participants qu'ils devront, pendant la deuxième lecture du poème, imaginer une situation vécue par le personnage de jeune fille handicapée visuelle, qui n'a pas à avoir de lien avec la situation évoquée par le poème.

Mise en commun. (7 minutes)

La facilitatrice invite les participants à décrire les situations imaginées.

Former deux équipes. (1 minute)

La facilitatrice forme deux équipes.

Mise en scène d'une situation. (9 minutes)

La facilitatrice invite chaque équipe à choisir une situation, et à utiliser le temps alloué à la préparation de la présentation pour la mettre en scène. Une même situation peut être choisie par les deux équipes.

Présentations. (10 minutes)

La facilitatrice invite les équipes à présenter leur mise en scène.

Partition exploratoire 7.1

Objectif : Habiller le personnage de personne handicapée visuelle.

Durée : 35 minutes.

Nombre : Tous les participants.

Matériel : Différents vêtements, journal de bord de la facilitatrice et crayon.

Modus :

Former un cercle. (2 minutes)

La facilitatrice invite les participants à s'asseoir au sol en formant un cercle, puis à se fermer les yeux.

Exploration textile. (5 minutes)

La facilitatrice place les vêtements au centre du cercle, et invite les participants à prendre le temps de les explorer en les touchant dans leurs moindres détails, d'écouter leurs bruits, de les sentir.

Choix d'un vêtement. (3 minutes)

La facilitatrice invite les participants à choisir mentalement un vêtement parmi ceux qu'ils ont explorés. Une même étoffe peut être choisie par plus d'un participant. Ils doivent ensuite imaginer pourquoi le vêtement choisi pourrait être le plus significatif pour le personnage de personne handicapée visuelle.

Mise en commun. (25 minutes)

La facilitatrice invite, tour à tour, les participants à prendre le vêtement choisi dans leurs mains et à expliquer en quoi ce vêtement pourrait être significatif pour le personnage. Elle leur pose quelques questions, quant à la couleur, la forme, la texture, les particularités, l'attachement que le personnage porte à ce vêtement, comment il se sent quand il le porte, etc.

Partition exploratoire 7.2

Objectif : Modeler la courbe d'intensité de la vie du personnage de personne handicapée visuelle.

Durée : 30 minutes.

Nombre : Tous les participants.

Matériel : Pâte à modeler, journal de bord de la facilitatrice et crayon.

Modus :

Formation d'un cercle et distribution de la pâte à modeler.

La facilitatrice invite les participants à s'asseoir autour de la table et distribue la pâte à modeler.

Modelage de la courbe d'intensité du personnage. (5 minutes)

La facilitatrice demande aux participants de tracer la courbe d'intensité de la vie du personnage, en tenant compte des hauts et des bas, depuis sa naissance jusqu'au moment présent.

Présentations des courbes d'intensité. (25 minutes)

La facilitatrice demande aux participants, tour à tour, de présenter la courbe d'intensité imaginée en la justifiant. Après chaque présentation, elle invite les autres participants à poser des questions leur permettant d'en apprendre davantage sur la vie du personnage.

Partition exploratoire 9.1

Objectif : Écriture chorégraphique à partir du poème.

Durée : 30 minutes.

Nombre : Tous les participants.

Matériel : Le poème (ressource sensible concrète), journal de bord de la facilitatrice et crayon.

Modus :

Première lecture du poème. (2 minutes)

La facilitatrice fait la lecture du poème et demande aux participants d'être très sensibles et attentifs à cette lecture.

Deuxième lecture du poème, en boucle. (7 minutes)

La facilitatrice explique aux participants qu'elle lira en boucle le poème en variant les rythmes, les tons, les intentions, l'organisation des mots, etc. Pendant ce temps, ils devront écouter attentivement, avec sensibilité, tout en marchant dans l'espace. Lorsque la facilitatrice frappera dans ses mains, ils devront faire, le plus spontanément possible, le premier mouvement qui surgit de leur corps, sans chercher à illustrer le poème.

Présentation des courtes séquences chorégraphiées. (6 minutes)

La facilitatrice invite les participants à se remémorer les mouvements qu'ils ont fait dans l'exploration et à les mettre les uns à la suite des autres pour ainsi créer une courte chorégraphie. Chacun présente sa chorégraphie à la caméra.

Écriture chorégraphique collective. (15 minutes)

La facilitatrice invite les participants à former un cercle en restant debout. Elle leur explique que, tour à tour, chacun doit proposer un mouvement, parmi ceux qui composaient sa courte séquence personnelle, en le décrivant aussi précisément que possible. Tout le groupe devra ensuite reproduire ce mouvement. Chaque nouveau mouvement s'ajoute aux précédents, et on répète régulièrement la séquence pour mieux la maîtriser.

Partition exploratoire 10.1

Objectif : Approfondir la situation du cadeau.

Durée : 40 minutes.

Nombre : Tous les participants.

Matériel : Autant de chaises que de participants (en cercle), description sensible de la situation du cadeau évoquée par le poème, journal de bord de la facilitatrice et crayon.

Modus :

Consignes.

La facilitatrice invite les participants à s'asseoir sur les chaises et à se détendre. Elle leur annonce qu'ils feront un exercice de visualisation. Elle leur demande de prendre le temps de bien imaginer, de bien sentir ce qu'ils ressentiraient s'ils vivaient eux-mêmes une telle situation.

Lecture des indications. (20 minutes)

La facilitatrice fait la lecture de la description sensible de la situation du cadeau évoquée par le poème qu'elle a préparée à l'avance :

« Imaginez-vous que vous êtes voyants, mais que quelqu'un que vous aimez beaucoup, beaucoup, beaucoup, plus que tout au monde, ait un jour perdu la vue, et que ce soit de votre faute.

Qui est cette personne que vous aimez plus que tout au monde?

Dans quelles circonstances cette personne a-t-elle perdu la vue par votre faute? Imaginez et visualisez de façon chronologique tout ce qui a pu se passer avant, pendant et après ce malheureux incident. Prenez le temps d'imaginer les odeurs, les gens, les sons, les images, mais surtout, ce qui s'est passé et ce qui s'est dit. Ressentez-le comme si vous étiez vraiment en train de le vivre.

Suite à cet incident, comment vous sentiez-vous face à cette personne? Pour cette personne? Face à vous-mêmes? Ressentez-le.

Prenez trois grandes respirations, coupez avec cet état.

Maintenant, imaginez-vous dans le bureau de votre médecin. Au cours des dernières semaines, vous avez beaucoup maigri, vous vous sentiez complètement épuisés. Craignant un cancer, vous avez décidé de consulter un médecin. Les prises de sang ont démontré qu'il n'y avait rien d'anormal. Vous venez de passer un scan. Dans le bureau du médecin, vous attendez le verdict. Le médecin étant parti chercher quelque chose hors de son bureau, vous attendez patiemment, en silence. Comment vous sentez-vous? À quoi pensez-vous? Ressentez-le.

Le médecin arrive. Il s'assoit, ouvre votre dossier. Il vous annonce que vous êtes atteints d'un cancer des intestins qui a déjà fait beaucoup de dommages, et qu'il ne vous reste, au plus, que quelques mois à vivre. Prenez le temps de recevoir cette nouvelle, de bien ressentir ce que vous ressentiriez si cela vous arrivait.

Coupez avec cet état, prenez trois grandes respirations.

Enfin, imaginez-vous dans votre lit d'hôpital. Il ne vous reste que quelques heures à vivre. Vous êtes entourés des personnes que vous aimez et qui vous aiment. Prenez le temps d'imaginer les odeurs, les gens, ce qui se dit, ce qui se fait, mais surtout, comment vous vous sentez physiquement et mentalement. Il ne manque qu'une personne, cette personne que vous aimez plus que tout et qui a perdu la vue par votre faute.

Pourquoi n'est-elle pas là?

Vous n'avez qu'un souhait, la voir arriver, car vous avez quelque chose de très très important à lui annoncer. Vous n'en avez parlé à personne d'autre, et il est très important pour vous de la voir avant de mourir. Vous voulez lui faire cadeau de vos yeux, vous ne pourrez pas partir en paix si vous ne le faites pas. La peur vous prend : et si vous mourriez avant de lui annoncer? Comment vous sentez-vous? Ressentez-le.

Cette personne finit par arriver! Comment vous sentez-vous en la voyant?

Elle vient à vos côtés, cherche votre main. Elle ne dit rien. Vous lui annoncez que vous voulez lui faire cadeau de vos yeux. À mon signal, vous direz à voix basse ce que vous voudriez lui annoncer.

Couper avec cet état, prenez trois grandes respirations. Étirez-vous. »

Retour. (20 minutes)

La formatrice invite les participants à échanger sur ce qui s'est passé en eux, ce qu'ils ont ressenti pendant l'exercice. Elle les questionne à savoir qui était cette personne, quel était l'accident, et sur ce qui les a le plus touchés dans ce qu'ils ont imaginé.

Partition exploratoire 12.1

Objectif : Explorer la scène de l'annonce (tableau 5 de la partition synthétique).

Durée : 55 minutes.

Nombre : Tous les participants.

Matériel : Une table et deux chaises, description sensible de la scène de l'annonce, journal de bord de la facilitatrice et crayon.

Modus :

Mise en mouvement. (2 minutes)

La facilitatrice invite les participants à circuler dans l'espace. Elle les invite à se préparer à ressentir ce qu'elle leur demandera de ressentir dans cet exercice de visualisation.

Voyage intérieur. (28 minutes)

La facilitatrice fait la lecture de la description sensible de la scène qu'elle a préparée à l'avance :

« Imaginez-vous que vous êtes une mère, ou un père, d'une jeune fille que vous aimez plus que tout au monde. Il y a de ça plusieurs années, alors que votre fille n'était encore qu'un bébé, vous avez été responsable d'un accident suite auquel elle a perdu la vue. Depuis, elle est complètement aveugle. Vous portez donc un lourd fardeau : celui de la culpabilité. Ressentez cette culpabilité.

Arrêtez-vous. Ce douloureux fardeau que vous portez, où se trouve-t-il? Sur votre dos, votre ventre, votre tête? Ressentez pleinement le poids et la douleur infligés par ce fardeau à cet endroit.

Ce fardeau, déjà lourd et douloureux, devient de plus en plus insupportable. Il est si lourd que vous devez lutter pour rester debout. Si douloureux, que vous avez du mal à cacher votre inconfort, que vous luttez pour retenir vos cris de désespoir. Marchez ainsi.

Votre fille ignore tout de la raison pour laquelle elle ne peut voir. Vous n'avez jamais su lui admettre que c'était votre faute, et vous redoutez le moment où vous devrez, par amour pour elle, lui dire la vérité. Vous lui avez menti sur la cause de son handicap, on lui a toujours dit qu'elle était aveugle de naissance. Vous ne pouvez supporter l'idée de lui avoir menti, mais vous avez plus que tout peur de lui annoncer la vérité. Ressentez cette torture intérieure, le combat entre le besoin viscéral de crier la vérité et la nécessité de la retenir.

En un mouvement, lorsque je vous nommerai, exprimez cette torture intérieure.

En une réplique, lorsque je vous nommerai, annoncez la vérité à votre fille, comme si vous veniez de relâcher un cheval fou luttant pour s'échapper.

Imaginez la réaction de votre fille. Elle est furieuse, et annonce, en quittant la pièce, qu'elle ne veut plus vous parler. Comment vous sentez-vous? Que lui répliquez-vous? À mon signal, lorsque je vous nommerai, vous le crierez à votre fille.

À cela, votre fille réplique qu'elle vous déteste. Prenez le temps de recevoir cette réplique comme un puissant coup de poing en plein sur votre lourd fardeau de douleur.

Circulez. Coupez avec cet état. Prenez trois grandes respirations. »

Improvisations. (15 minutes)

La facilitatrice explique aux participants qu'elle formera des duos qui improviseront cette scène de l'annonce de la vérité. Elle invite les interprètes des personnages de Marie et de Sophie à être très attentives aux improvisations des autres afin de nourrir leur propre interprétation. Elle insiste auprès des participants afin qu'ils utilisent, dès le début de l'improvisation, les émotions qui ont fait surface pendant la visualisation. Elle invite les improvisateurs à ne dire que le nécessaire, que ce qui a vraiment besoin d'être dit. Elle leur explique enfin qu'une table et des chaises sont à leur disposition pour recréer le lieu de la cuisine.

Retour. (10 minutes)

La facilitatrice invite les participants à partager leurs impressions sur l'exploration, à déceler les moments forts, et à faire ressortir les répliques qui les ont particulièrement touchés.

Partition exploratoire 12.2

Objectif : Explorer la scène de la journée de la petite fille et de ses rêves du tableau 4.

Durée : 30 minutes.

Nombre : Tous les participants.

Matériel : Journal de bord de la facilitatrice et crayon.

Modus :

Formation de deux lignes.

La facilitatrice invite les participants à former deux lignes (à jardin et à cour).

Fusillades quotidiennes. (15 minutes)

La facilitatrice explique aux participants que les personnes de droite incarneront le personnage de la petite fille handicapée visuelle. Celles de gauche, quelqu'un qu'elle côtoie au cours de la journée. La personne de gauche commence à parler. Après chaque improvisation, les improvisateurs vont rejoindre la ligne opposée.

Fusillades irréalistes. (15 minutes)

La facilitatrice explique aux participants qu'ils feront la même chose, mais cette fois, ils devront improviser les rêves de la petite fille. Elle leur demande de commencer par faire une action concrète (exemple : sauter à la corde), pour ensuite vivre une aventure surréaliste.

Partition exploratoire 16.1

Objectif : Approfondir le sous-texte des tableaux 4 et 5.

Durée : 30 minutes.

Nombre : Tous les participants.

Matériel : Chaises, table, journal de bord de la facilitatrice et crayon.

Modus :

Présentation. (5 minutes)

La facilitatrice invite les interprètes de Marie et Sophie à jouer les scènes 4 et 5, en leur fournissant pour seule indication de prendre le temps de se connecter avec leur personnage et leur état dramatique.

Présentation interrompue. (25 minutes)

La facilitatrice explique aux participants que les interprètes répéteront la scène une deuxième fois. Elle invite les membres du public à interrompre ces dernières pour questionner les personnages quant à leurs véritables pensées, émotions, sensations, intentions, etc. Elle prévient les interprètes de l'importance de rester connectées aux personnages, de ne jamais décrocher.

Troisième atelier d'exploration – 23 septembre 2007

14h00 Les objectifs personnels

Inviter chaque participant à nommer ses objectifs personnels. La facilitatrice les prend en note.

14h30 Relaxation par serrements

Inviter chacun des participants à installer sa serviette au sol et à se coucher sur le dos.

Présenter l'exercice de relaxation par serrements. Inviter les participants à suivre les consignes telles qu'expliquées par une professeure de yoga, enregistrées sur CD.

15h00 Respiration

À la fin de l'enregistrement audio, inviter les participants à demeurer étendus au sol et à s'étirer. Insister sur l'importance de prendre le temps d'étirer chaque partie du corps, du bout des cheveux jusqu'au bout des orteils.

Les inviter à porter attention à leur respiration naturelle.

Les inviter à allonger leur souffle, à inspirer et à expirer le plus lentement possible.

Les inviter à poser leurs mains au niveau de leur ventre, et à gonfler ce dernier comme un ballon. Au moment de faire sortir l'air, rentrer le ventre au maximum. Répéter cinq fois, puis retrouver sa respiration normale.

Les inviter à poser leurs mains au niveau des côtes. Au moment de faire entrer l'air, rentrer le ventre pour contenir l'air au niveau de la cage thoracique, de façon à ce qu'elle s'élargisse et se rétracte suivant la respiration. Répéter cinq fois, puis retrouver sa respiration normale.

Expliquer aux participants qu'ils devront cette fois, à l'inspiration, diriger l'air vers le bas du ventre pour qu'il se gonfle, puis continuer de faire entrer l'air en élargissant les côtes. Insister sur l'importance de demeurer détendu et de ne rien forcer. À l'expiration, faire sortir l'air en rentrant le ventre, puis en rétractant la cage thoracique. Répéter cinq fois, puis retrouver sa respiration naturelle.

Inviter les participants à s'étirer et à bâiller.

15h15 Sonorisation vocale

Inviter les participants à reprendre la respiration impliquant le ventre et le thorax. Sonoriser la sortie de l'air en faisant des Aaaa. Insister sur l'importance de ne rien forcer, et d'ouvrir grand la bouche. Répéter quelques fois.

Inviter les participants à répéter cette consigne, cette fois en sonorisant la sortie de l'air en disant son nom. Répéter quelques fois.

Inviter les participants à retrouver leur respiration naturelle et à s'étirer. Prendre ensuite le temps de s'asseoir, puis de se lever, et commencer à circuler lentement dans l'espace.

Expliquer aux participants qu'au signal de la facilitatrice, ils devront s'arrêter. Tour à tour, chacun sera ensuite invité à prendre une profonde inspiration, impliquant le ventre puis le thorax, et à dire, en utilisant pleinement cet air disponible, le premier mot qui leur vient à l'esprit. Pendant ce temps, tous les autres participants gardent le silence.

Annoncer la fin de l'activité lorsque tous les participants ont été nommés deux ou trois fois.

15h40 Pause de 5 minutes.

15h45 Partition exploratoire 3.1

Objectif : Présenter une situation théâtrale racontant une anecdote, impliquant un narrateur, un bruiteur et un ou deux personnages.

Durée : 30 minutes.

Nombre : Deux équipes de 3 ou 4.

Matériel : Journal de bord de la facilitatrice, crayon.

Modus :

Expliquer les consignes. (5 minutes)

Nommer un narrateur, un bruiteur et un ou deux personnages par équipe.

Le narrateur racontera l'anecdote.

Le ou les personnages la joueront. Ils devront faire ce que raconte le narrateur. Lorsque ce dernier dira : « Le personnage dit : ... », ils devront alors dire quelque chose.

Le bruiteur assure, au moyen de sa voix, l'ambiance sonore de la scène. Il devra prévoir une chanson d'introduction, un bruitage le plus précis possible de la scène, et une chanson de dénouement.

Porter une attention particulière à la projection de la voix.

La présentation doit durer entre 3 et 5 minutes.

Préparation. (15 minutes)

Présentations. (10 minutes)

16h15 Retour sur les derniers ateliers

La facilitatrice anime un retour sur les derniers ateliers en demandant aux participants ce qu'ils ont particulièrement apprécié.

17h00 Fin de l'atelier

Première partition synthétique - 1^{er} novembre 2007

Tableau 1 : Interprétation de la chanson « Le luneux »

Noir sur scène.

Sophie se place dans l'espace, devant la toile, et commence lentement à chanter.

Après le premier couplet, on commence à entendre des sons enregistrés, et la lumière commence à ouvrir très lentement.

À la fin de la chanson, les sons enregistrés occupent tout l'espace sonore et assurent la transition vers le tableau suivant.

Tableau 2 : L'adoption

Les interprètes circulent tous derrière le rideau, comme des enfants qui jouent dans une cour d'orphelinat. Au même moment, les parents adoptifs, et le/la responsable de l'orphelinat, avec le bébé dans les bras, se placent de profil, face à face, prêts à jouer la scène en ombres chinoises.

Lorsque la scène est prête à jouer, les enfants laissent la place aux personnages. Le/la responsable de l'orphelinat remet le bébé aux parents adoptifs. Au même moment, la mère (en trame sonore) lit une lettre composée pour sa fille adoptive, expliquant comment s'est déroulée l'adoption, comment elle s'est sentie lorsqu'elle l'a vue pour la première fois, etc.

Lorsque la scène est terminée, les enfants reprennent possession de l'espace en jouant.

La mère s'installe pour bercer son enfant en ombres chinoises.

Tableau 3 : L'incident

Les enfants disparaissent, la mère berce son enfant en lui chantant une berceuse.

Soudain, on sonne à la porte (du côté de la coulisse).

La mère se lève avec le bébé dans ses bras pour aller répondre à la porte.

On sonne avec insistance à la porte, la mère se presse.

Elle traverse le rideau comme si c'était une simple cloison de la maison, traverse la scène et se dirige vers la coulisse.

En coulisse, énorme bruit de chute dans les escaliers, distorsion, cris, la lumière faiblit puis s'éteint.

On place une table et des chaises, ainsi que la pâte à modeler.

Tableau 4 : L'enfance de la petite fille et la culpabilité de sa mère

La mère et sa fille reviennent de l'école. Elles sortent de la coulisse et se dirigent vers la table.

La mère demande à sa fille de raconter sa journée pendant qu'elles font des biscuits (avec de la pâte à modeler, qu'elles mettent sur la plaque à biscuits). Ce que la fille raconte se retrouve en ombres chinoises. Elle lui raconte tout ce qu'elle voudrait faire dans la vie. La mère ne peut s'empêcher de penser qu'elle n'y arrivera jamais de par sa faute. Lorsqu'elle regarde l'écran des histoires de sa fille, les beaux rêves laissent leur place aux cauchemars de la mère, à ses sentiments intérieurs (douleur, fardeau de culpabilité).

Pendant que la fille continue de jaser à voix plus basse, monologue intérieur (comme une lettre, sur trame sonore) de la mère qui exprime sa culpabilité et combien elle voudrait pouvoir lui dire la vérité sur son handicap. Elle regarde sa fille, les larmes lui montent aux yeux, elle prend la plaque à biscuits, et va mettre les biscuits au four.

Pendant la lettre, la fille continue de jaser, mais devient peu à peu une adolescente.

Tableau 5 : L'annonce

La mère revient avec les biscuits. Elle annonce à sa fille, maintenant adolescente, qu'elle lui a fait ses biscuits favoris.

La fille lui demande ce qu'elle avait de si important à lui dire.

La mère s'assoit, hésite longtemps.

Elle lui annonce que le handicap visuel est de sa faute.

Sa fille est en colère et s'enfuit derrière les rideaux.

La toile projette deux personnages, face à face, en ombres chinoises. Celui de gauche fixe le ventre de celui de droite avec un revolver. Maman je te déteste! Une balle au ventre.

À la table de la cuisine, la mère ressent une vive douleur au ventre et hurle.

Tableau 6 : Le départ

En ombres chinoises, on voit les parents (en marionnettes) saluer leur fille (en vrai) avec une valise à la main. Les autres participants brouillent l'écran, on voit maintenant un autobus et les parents (en marionnettes) qui saluent leur fille.

Lettre de la mère à sa fille qui essaie de réparer les pots cassés. Douleur persistante de la mère. Son mari arrive et l'accompagne d'urgence à l'hôpital.

Tableau 7 : La maladie

La mère et le père entrent dans le bureau du médecin.

Le médecin lui annonce qu'elle a un cancer et qu'il ne lui en reste plus pour longtemps.

La mère, en trame sonore, lit une lettre où elle annonce à sa fille qu'elle va mourir.

On voit la fille en ombres chinoises, qui réagit avec beaucoup de douleur également.

Noir sur scène.

On place la chambre d'hôpital.

Tableau 8 : Le cadeau

Le mari accompagne sa femme dans la chambre d'hôpital, l'installe dans son lit. Il s'assied à ses côtés.

D'autres membres de la famille viennent, un à un, la visiter, les larmes aux yeux.

Elle est très faible. Elle demande constamment où est sa fille. Elle doit lui parler.

La fille finit par arriver. Le père accompagne sa fille auprès de sa mère. Elle cherche sa main. Tout le monde sort.

La mère annonce à sa fille qu'elle veut lui faire cadeau de ses yeux.

Tableau 9 : Une dernière berceuse

La fille chante à sa mère la berceuse qu'elle lui chantait quand elle était petite.

La mère s'endort et meurt.

Pendant qu'elle chante, la fille s'aperçoit que quelque chose de bizarre se produit. Elle commence à voir.

Maman je vois! Maman je vois!

Estimation de la durée : Environ 30 minutes.

Dernière partition synthétique - *Dodo tititit manman*

Entrée des spectateurs

Mot de la facilitatrice

Signal	Manipulations de la console	Objectifs
Avant de faire entrer le public	#10+24 à (3) en BAS	Éclairer la toile blanche de face.
	#9 à (0.8), #14+19 à (1), #23 à (2.5) en HAUT	
Après le mot de la facilitatrice	Fade out #10+24 à (0) en BAS	Fade out au noir.
Lorsque le public est silencieux	Fade in #9 à (3) en BAS	Éclairer légèrement Sophie en contrejour.

Tableau 1 : Interprétation par Sophie de la chanson « Le luneux » (3 minutes)

Une femme accompagne Sophie à l'avant-scène : elle la fait traverser le rideau côté jardin, l'aide à se positionner devant le rideau, face au public, et retourne enfin d'où elle arrive. Sophie attend que la femme soit retournée derrière, et que le public soit prêt à écouter, pour commencer à chanter le premier couplet de la chanson « Le luneux ».

Je suis aveugle on me plaint
et moi je plains tout le monde
mes deux yeux ne sont plus pleins
car ils ont perdu leur bombe
dans un malheur comme le mien
tu t'en tu t'en tu t'en moques
la chandelle ne vaut rien

Je me lève dès le matin
je m'en vais d'un village en village
l'un me donne un bout de pain
l'autre un morceau de fromage
et quelquefois par hasard
un petit morceau de lard

Je me moque du mercier
et de toutes ses cassettes
je n'use point de papier
encore moins de lunettes
j'ai pour peigne mes dix doigts
mes deux manches pour mouchoir

J'ai mon chien et mon bâton
mes deux compagnons fidèles
l'un me mène à tâtons
l'autre au bout d'une ficelle
n'aimeriez-vous pas bien mieux
ces deux guides que deux yeux

Si jamais me venait un fils
dans cette agréable vie
je prierais bien le bon dieu
aussi la Vierge Marie
qu'ils lui crèvent les deux yeux
pour en faire un vieux luneux

À <i>Si jamais me venait un fils</i>	Passer doucement de BAS à HAUT	Qu'on ne voit plus derrière (pendant que les autres se placent) et pour éclairer Sophie de face, la sortir de l'ombre.
	#14+19+23 à (2) ET #18+20+22 à (3) en BAS	
Quand la chanson est terminée	Fade out #9+14+19+23 à (0) en HAUT PLAY TRACK #1 vol. centre	Fade out au noir.
1 seconde après le début de la musique	Fade in #9 à (4) en HAUT	Ombres chinoises.

À la fin de la chanson, la femme revient à l'avant-scène et accompagne Sophie à la coulisse côté cour. À la fin de la chanson, en ombres, de profil, Marie et Jean font face à l'infirmière de l'orphelinat qui tient un bébé dans ses bras.

Tableau 2 : L'adoption

L'infirmière de l'orphelinat remet le bébé à Marie. Marie l'accueille, le regarde, le chouchoute, se tourne vers Jean pour le lui présenter. Jean touche le visage du bébé.

Quand la scène est terminée	Fade out #9 à (0.8) en HAUT STOP TRACK #1	Fade out au noir.
	PAUSE TRACK #2 vol. centre	

Une participante apporte une chaise berçante derrière la toile de projection, au centre. Elle la met de profil, face côté cour. Marie s'y assied aussitôt avec le bébé dans les bras. Elle commence à se bercer et à chanter une berceuse.

Tableau 3 : L'incident

Après que Marie ait commencé à chanter	Fade in #9 à (3) en HAUT	Ombres chinoises.
--	--------------------------	-------------------

Marie berce Sophie et lui chante une chanson.

Dodo, tititit manman.
Si li pa dodo, krab la va manje l.
Manman li prale larivyè.
Papa li prale peche krab.
Si li pa dodo, krab la va manje l.

Pendant la berceuse	PLAY TRACK #2 vol. centre	
---------------------	---------------------------	--

Dès que Marie traverse le rideau	Passer soudainement de HAUT à BAS	Éclairer l'avant-scène.
	#9 à (0) en HAUT	
Dès qu'on entend le bruit de chute	Passer soudainement de BAS à HAUT et FLASHES #22	Conserver un certain éclairage tout en l'altérant.
	#14+19+23+18+20+22 : (+1) en BAS	

Soudain, coup de sonnette à la porte, en coulisse côté cour. Marie se lève doucement, pour ne pas réveiller sa fille, passe derrière la chaise, côté jardin, traverse le rideau, traverse la scène en direction de la coulisse. Dès qu'elle traverse le rideau, plusieurs coups de sonnette et les lumières s'éteignent. Afin que cela ne réveille pas son bébé, Marie se presse à traverser la scène en direction de la coulisse. Dès qu'elle entre en coulisse, énorme bruit de chute dans les escaliers, distorsions, cris, la lumière faiblit, puis s'éteint. Pendant ce temps, un participant apporte deux chaises et une participante reste derrière le rideau tout en ayant en main les accessoires pour Marie. Quand tout est placé, les lumières ouvrent à l'avant-scène.

Tableau 4 : L'enfance de la petite fille et la culpabilité de la mère

Quand tout est placé sur scène	FADE OUT TRACK #2 Fade out #22 à (0) Passer de HAUT à BAS	Éclairer la cuisine de façon générale.
	#10+14+18+19+20+22+24 à (2) ET #23 à (3) en HAUT #9 à (5) en STAND BY en HAUT PAUSE TRACK #3 vol. centre	

Marie et Sophie reviennent de l'école. Elles sortent de la coulisse, côté cour, et Marie accompagne Sophie à la table de la cuisine.

Marie : Comment a été ta journée à l'école, aujourd'hui, ma belle fille?

Sophie : Ah c'était le fun! On a regardé des vidéos sur des astronautes!

Sophie dépose son sac à dos par terre à côté d'elle et s'assoit. Marie va derrière le rideau, côté jardin.

Marie : Des astronautes, ah c'est intéressant...!

Sophie : Oui, pis y'alliaient dans l'espace! Yallaient loin loin loin, yallaient sur la Lune!

Marie revient immédiatement avec une plaque à biscuits, de la pâte à biscuits emballée dans une pellicule plastique (on suppose qu'elle sort du réfrigérateur). Marie déballe la pâte, la divise en deux, en tend une partie à sa fille, et elles font des formes avec la pâte à biscuits.

Marie : Ben oui, c'est sûr...

Sophie : Moi là, quand je vais être grande là, j'aimerais ça aller sur la Lune, moi aussi!

Marie : Ouain mais ça, ça sera pas pour tout de suite, ma belle...

Sophie : J'aimerais tellement ça! Y faut faire beaucoup beaucoup d'études pour aller sur la Lune han? Mais moi, j'aime ça étudier! Fait que je vais pouvoir étudier longtemps pis aller sur la Lune, pis peut-être même sur Mars! C'est mon rêve! Avec mon amie Lucie, à la récréation, on a joué à la corde à danser, et puis on a sauté tellement haut et tellement vite, qu'on s'est envolées, jusque par-dessus les nuages! Tu sais qu'il y a des fleurs qui poussent sur les nuages? Parce que les nuages, c'est de la con-den-sa-tion, c'est plein d'eau, et les fleurs, ça pousse dans l'eau! Pis là, on a rencontré un oiseau, pis y nous a dit que si on voulait, il pouvait nous amener encore plus haut! Mais là, Lucie a l'a dit qu'elle ne voyait plus rien elle non plus, parce qu'il faisait complètement noir! Pis là, l'oiseau il nous a déposé sur Mars, pis yé parti. Pis là, on a rencontré des Martiens... Une chance que Lucie avait son dictionnaire français-martien, parce que sinon, on n'aurait pas pu leur demander s'ils avaient une soucoupe pour qu'on revienne sur Terre à temps pour la fin de la récré! C'est tu c'est quoi qu'ils utilisent, comme soucoupe, les Martiens, pour se déplacer dans l'espace? Ils utilisent des soucoupes comme celles que nous on met sous les tasses à café! Ça fait que toutes les soucoupes qu'on a dans l'armoire, ben en fait, c'est des soucoupes qui ont appartenu à des Martiens qui sont venus nous visiter pis qui ont décidé de rester! Moi je serais bien restée sur Mars, parce que là-bas, Lucie dit que comme il fait complètement noir, ben les Martiens ils ont pas besoin de voir, alors ils sont tous aveugles, comme moi! Penses-tu que ça veut dire que tous les aveugles sont en fait des Martiens? Penses-tu que mes vrais parents, c'étaient des Martiens?

Marie : ...

Sophie : En tous cas, moi, j'aimerais ça retourner sur Mars, c'est pour ça que je veux être axtronaute! Lucie, a m'a prêté son dictionnaire français-martien pour que je me pratique, vas-tu pouvoir m'aider?

Sophie tend un dictionnaire français-anglais à sa mère, qui le regarde.

Marie : Tu comprends, ma belle, c'est des beaux rêves, mais je sais pas...

Sophie : Mais j'aime ça, étudier, maman! Pis j'ai des bonnes notes! En mathématiques, c'est moi la meilleure de la classe! J'ai tout le temps des 100%!!!

Marie : Mais tu sais, des fois, on peut pas toujours réaliser nos rêves... Ya pas autre chose que tu voudrais faire si t'es pas astronaute...?

Sophie : Docteur!

Marie : Ah!

Sophie : J'aimerais ça être docteur! Tsé, des fois, on va voir le docteur là, pour mes yeux... J'aimerais ça faire comme elle! Être docteur pis m'occuper des petits enfants!!! Pis toi, tu serais malade, je pourrais te soigner!!!

Marie : (Après un long silence à retenir ses larmes) Oui, oui, as-tu fini de faire tes biscuits?

Sophie : Oui, oui!

Marie : Ça va être délicieux...

Sophie : Et puis, aujourd'hui, on a fait une comptine... Et puis, mon cours de braille était assez plate... (Elle enlève sa chemise de petite fille : elle porte un t-shirt plus âgé)... Ah oui, et puis Lucie, aujourd'hui, à la cafétéria, elle n'a rien mangé... Pis il y a Jean-Sébastien, qui me trotte dans la tête...

Pendant que Sophie parle de ce qui lui arrive à l'école, et qu'elle devient petit à petit une adolescente, Marie reste entre les rideaux à regarder sa fille sans qu'elle le sache, plaque à biscuits dans les mains, pleurant tranquillement.

Tableau 5 : L'annonce

Marie va derrière, échange la plaque à biscuits contre une assiette de biscuits cuits, et revient sur scène par où elle en est sortie.

Marie : Les biscuits sont prêts!

Sophie : Ça va être bon!

Marie : Ben oui, ça va être comme d'habitude... Une belle réussite...

Sophie : Ben voyons, ça va tu?

Marie : Non, ça va pas très bien...

Sophie : Ben voyons! Veux-tu que j'appelle le 911?

Marie : Non, non, c'est juste parce que, il faut que je te dise quelque chose... Il y a longtemps que... j'essaie de te le dire... mais... je sais pas comment ça va sortir...

Sophie : Que c'est pas ta recette, c'est ça?!

Marie : Non, c'est pas ça...

Sophie : Mon Dieu, tu me fais peur là...

Marie : Tu sais... Tu sais, je t'ai toujours dit que moi les secrets de famille j'aimais pas ça... Pis que je trouvais ça niaiseux de cacher des choses à ses enfants... T'es pas aveugle de naissance.

Sophie : Quoi?!

Marie : Quand tu es née, t'étais parfaite... En santé... T'étais belle, tu voyais comme il faut... Un après-midi, tu venais de t'endormir, je te berçais, en haut, dans ta chambre, quand ça s'est mis à sonner à la porte. Je me suis levée pour aller répondre, j'ai essayé de faire vite pour pas qui te réveille... J'ai pourtant fait attention dans les escaliers... On a déboulé toutes les deux, tu t'es frappée à la tête...

Sophie : Han...? Tu m'as laissée tomber?!

Marie : J'ai toute faite pour te protéger! Voyons donc!!!

Sophie : Tu m'as caché ça pendant toutes ces années?!

Marie : Écoute, je savais pas comment te l'annoncer... Je me disais que t'étais trop petite, que tu ne pouvais pas comprendre... Pis après ça, tsé, t'as eu une adolescence pas évidente, je me disais : « C'est pas le temps d'y annoncer ça... » Mais là, je me dis en même temps je ne peux pas te cacher ça toute ta vie... Je rajeunis pas moi non plus... Pis je veux surtout pas emporter ça dans ma tombe... Te rends-tu compte de la dose de courage que j'ai besoin aujourd'hui pour te l'avouer...?

Sophie : Je sais pas, mais en tous cas, ça m'en prend une maudite dose de courage pour pas te frapper!

Marie : J'aurais pu pas te le dire! J'ai choisi de te dire la vérité!!!

Sophie : Quand j'étais petite fille, j'avais de grands rêves... Comme n'importe quelle petite fille... Je rêvais de faire des affaires... Mais j'avais mon foutu handicap visuel... Mais là tu m'annonces que si ça n'avait pas été de toi, j'aurais été comme tout le monde!!!

Marie : Pardonne-moi... Il fallait que je te le dise, il fallait que je me libère d'un poids...

Sophie : Ouain mais maman, ton poids, tu viens de t'en débarrasser, mais maintenant, c'est moi qui va devoir vivre avec!!!

Sophie se lève et s'en va à la coulisse côté cour.

Marie : Où tu vas?

Sophie : Je sais pas!

Marie : Laisse-moi pas comme ça!!!

Marie éclate en sanglot et se tord de douleur.

Quand Sophie est sortie	Passer soudainement de BAS à HAUT FADE IN #9 à (5) en HAUT PLAY TRACK #3 vol. centre	Ombres chinoises tout en éclairant Marie.
Après le cri	FADE OUT #9 à (0) en HAUT On laisse aller la TRACK #4 vol. centre	

Les lumières derrière le rideau de projection s'allument. La mère (une participante), de profil plus à jardin, et la fille (autre participante), de profil côté cour, se font face. La fille tend un revolver en direction de sa mère, puis lui tire dans le ventre. La mère reçoit le coup en criant. Au même moment, Marie ressent une violente douleur au ventre et crie. La lumière derrière ferme. Alerté par le cri, Jean arrive de derrière le rideau, côté jardin, et vient rejoindre Marie.

Tableau 6 : Le départ

Après que Marie ait dit à Jean que Sophie connaissait maintenant la vérité	Fade in #9 à (5) en HAUT	Ombres chinoises tout en éclairant Marie et Jean dans la cuisine.
	#10+14+18+19+20+22+24 à (4) ET #23 à (5) en BAS	

La lumière derrière la toile de projection s'allume. On entend, en trame sonore, la troisième lettre.

Ma belle fille,

Je n'ai pas eu la patience d'attendre que tu répondes à ma dernière lettre pour t'en écrire une nouvelle. Si tu savais comme tu nous manques, à ton père et à moi, mon petit oiseau... La maison nous semble si silencieuse, maintenant... Viendras-tu seulement nous visiter pour le Temps des Fêtes?

J'ai parlé avec ta tante. Elle me donne de tes nouvelles à toutes les semaines. Il paraît que tu as eu de bonnes notes à tous tes examens de mi-session? Comme je suis fière de toi! Je réalise, maintenant que tu es partie, que je ne t'ai peut-être pas toujours félicitée autant que tu le méritais... Tu as toujours excellé dans tout ce que tu entreprenais, et moi, je me sentais si coupable que je ne voyais que les difficultés que je t'avais causées en t'infligeant ce handicap...

Tu es si loin maintenant...

(Pause)

Quelquefois, je me demande, comment est ta vie maintenant que tu connais la vérité à propos de ton handicap visuel...? Tu évites systématiquement le sujet avec tout le monde, et moi, je me torture les tripes à m'imaginer que tu m'en veux autant que j'ai pu m'en vouloir à moi-même...

Pendant ce temps, on voit, en ombres, les deux parents et leur fille avancer, depuis jardin, jusqu'au centre, où ils attendront l'autobus. La fille a une valise à la main, elle la dépose. Elle fait face, de profil, à ses parents. Malaise. On guette l'arrivée de l'autobus. À « mi-session », l'autobus arrive. La fille reprend sa valise, sa mère s'approche pour la prendre dans ses bras, la fille lui tend la main. Elles se serrent la main. La mère ne veut pas lui lâcher la main. Elle tend ensuite la main à son père. Ils se serrent la main. Puis elle se dirige vers l'arrière et obstrue la lumière. On ferme la lumière derrière.

Quand la fille est partie	Fade out #9 à (0) en HAUT	
Dès que tout est placé	FADE OUT TRACK #4	
	PAUSE TRACK #5 vol. centre	

Un participant vient chercher les accessoires, deux participantes tournent la table suivant les x verts au sol, placent les deux chaises à gauche, et une autre participante en apporte une troisième. En même temps, plus ça va, plus les sanglots de Marie cèdent la place à sa

douleur au ventre, si bien que Jean la convainc d'aller à l'hôpital. Il l'accompagne à la coulisse arrière côté cour dès que les trois autres entrent.

Tableau 7 : La maladie

Dès que tout est placé, on entend une infirmière dire :

Infirmière (voix off) : Madame Marie Tremblay, porte 5, Marie Tremblay, porte 5, merci.

Dès que Marie et Jean entrent	Passer soudainement de HAUT à BAS	Éclairage fort du bureau du médecin.
	#9 à (5) ((ET #10+14+18+19+20+22+24 à (2) ET #23 à (3))) en HAUT STAND BY #9 à (5) en BAS	

Marie et Jean entrent dans le bureau du médecin, vont s'asseoir. Ils ne disent rien, ont le regard vide. Au bout de quelques secondes, Marie pousse un long soupir.

Jean : Le médecin devrait arriver bientôt...

Marie : Si on attend comme ça, c'est sûrement pas bon signe...

Jean : Ça ne veut pas dire, tu sais, les hôpitaux, comment c'est...

Marie : Quand on n'a rien de grave, ils font juste nous dire : *Ok c'est beau*, et puis après on peut partir...

Jean : Peut-être que c'est ça qu'ils vont nous dire...

Marie : Jean, je sais qu'il y a quelque chose qui ne va pas...

Sur ce, le médecin entre. Il vient serrer la main de Marie et de Jean.

Médecin : Bonjour Madame Tremblay. Monsieur Tremblay. Bon, voyons ça... Vous avez passé un taco, c'est ça?

Marie : Oui...

Le médecin regarde le dossier et lit quelques lignes en silence.

Marie : Ça n'a pas l'air beau...

Médecin : ...

Médecin : Bon, écoutez, j'ai ici les résultats des examens que vous avez passés. Un instant, je vais juste vérifier une petite chose...

Médecin : ...

Médecin : Bon. Alors, Madame Tremblay, la situation est celle-ci : vous êtes atteinte d'un cancer pas mal malin...

Marie : Un cancer...?

Médecin : Il prend pour origine l'intestin grêle, mais on peut voir que ça s'étend au pancréas, au foie, et on trouve même des métastases jusqu'à l'estomac, et ça commence à atteindre le cerveau...

Jean : Est-ce qu'on peut opérer?

Médecin : Écoutez, je vois dans votre dossier, Madame Tremblay, que c'est une douleur que vous avez depuis plus de deux ans... Si vous étiez venue à ce moment-là, vous auriez eu toutes les chances de guérir, car c'est un cancer qui se soigne habituellement assez bien. Mais maintenant, il est trop étendu...

Marie : Combien de temps?

Médecin : Je peux vous offrir un traitement de chimiothérapie intensif qui pourrait ralentir la progression des métastases...

Marie : Il me reste combien de temps à vivre?

Médecin : Sans chimiothérapie, je vous dirais qu'il vous reste moins d'un an à vivre... Avec la chimiothérapie, vous pourrez facilement vivre encore un an et demi. Mais comprenez-moi bien, ça n'est qu'un diagnostic. J'ai annoncé, il y a de ça deux ans, à une de mes patientes, qu'il ne lui restait que 5 mois à vivre, même avec la chimiothérapie, elle a tout de même choisi de suivre le traitement, et, aujourd'hui, elle est toujours en vie...

Marie : Je voudrais d'abord en discuter avec mon mari.

À Je voudrais d'abord en discuter avec mon mari...	PLAY TRACK #5 vol. centre #9 à (5) en BAS Passer soudainement de BAS en HAUT	Ombres chinoises, tout en conservant un éclairage doux à l'avant.
	#9 à (3) en BAS	

Les lumières ouvrent derrière le rideau. Le médecin, Marie et Jean se lèvent. Deux infirmières passent par derrière le rideau, entrent côté cour, vont placer les oreillers et le drap sur le lit. Ils mettent les chaises de côté, puis font le lit, placent les chaises.

Médecin : C'est tout à fait compréhensible, Madame Tremblay. Je vous suggère de prendre la semaine pour y réfléchir. En attendant, je vais vous prescrire une médication pour soulager votre douleur. (Il rédige la prescription et la lui tend). Alors on se voit d'ici la semaine prochaine?

Marie : (Reçoit la prescription) Merci...

Ils se serrent la main. Le docteur quitte par la coulisse côté jardin. Marie et Jean quittent par la coulisse côté cour, passent derrière le rideau. Jean arrête Marie.

Jean : Marie, je suis avec toi, peu importe ta décision.

Il lui donne un bec sur le front. Ils vont côté jardin et se changent.

Tableau 8 : Le cadeau

Quand Jean et Marie entrent	FADE OUT TRACK #5	
-----------------------------	-------------------	--

Aussitôt qu'ils sont changés, Marie et Jean, qui porte la valise de Marie, passent par derrière le rideau, entrent côté cour, et sont accueillis par une infirmière. Marie est dans une chaise roulante, elle paraît faible et souffrante. L'autre infirmière quitte en passant par le même chemin. L'infirmière aide Marie à s'installer pendant que Jean va déposer la valise à côté jardin. L'infirmière quitte à son tour par le même chemin.

Jean : Est-ce que tu es bien?

Marie : Je m'en fous si je suis bien, Jean, qu'est-ce qu'elle t'a dit, Sophie, lorsque tu lui as parlé?

Jean : Oui, je ne lui ai pas parlé, à Sophie, c'était son répondeur...

Marie : Est-ce qu'elle t'a dit qu'elle allait venir?

Jean : Je ne sais pas, c'était son répondeur...

Marie : Je veux la voir, je veux qu'elle vienne tout de suite, je veux absolument la voir, c'est très important, je veux la voir.

L'infirmière s'assure que Marie n'a besoin de rien, et l'invite à l'appeler en cas de besoin.

Marie : J'ai entendu du bruit! C'est Sophie? C'est Sophie qui s'en vient?

Jean : Non, c'est rien, c'est juste du va-et-vient dans le corridor. Veux-tu que j'aille pousser la porte?

Marie : Oui, oui.

Jean : Je vais pousser la porte, je reviens. (Il écrase quelques larmes)

Jean va fermer la porte en coulisse et revient.

Marie : Ça fait combien de temps qu'on est ici?

Jean : Ah, ça fait déjà deux heures...

Marie : J'ai l'impression que je suis ici depuis très longtemps... On dirait des mois... Sophie n'est toujours pas là?

Paul, le frère de Marie, entre et vient serrer la main de Jean, avant d'aller au chevet de sa sœur. Jean va côté jardin, écrase quelques larmes, et fait une prière pour que Sophie arrive.

Jean : Marie, tu as de la visite...

Marie : Sophie?

Paul : C'est ton petit frère Paul, Marie.

Marie : Paul, as-tu vu Sophie?

Paul : Non... Ça fait un bon moment...

Marie : Jean dit qu'il lui a parlé...

Jean : (Revient auprès de sa femme) J'ai dit que j'avais parlé à son répondeur, elle devait être au travail. J'ai laissé un message. Mais je prie très fort avec toi...

Paul : Te souviens-tu, quand on était petits... Tu nous courrais après, nous les plus jeunes, parce qu'on faisait des mauvais coups!

Marie : Vous étiez des petits monstres!

Jean : Mais tu les as aimés... Comme tes propres enfants...

Paul : T'as toujours été là pour t'occuper de nous autres... Tu sauras que c'est important pour nous... J'ai du mal à penser qu'on en soit rendus là...

Jean : Les autres aussi, ils vont venir...

Georgette entre. Ils se serrent la main. Elle va au chevet de sa sœur.

Georgette : Salut ma sœur...

Marie : Georgette, as-tu vu ma fille?

Georgette : Non, mais je garde espoir, je suis convaincue qu'elle va venir...

Marie : Pourquoi elle ne vient pas?

Georgette : Je ne sais pas, c'est sa décision...

Renaude entre. Ils se serrent la main. Elle va au chevet de sa sœur, Georgette reste à l'écart.

Marie : Renaude, est-ce que t'as vu Sophie?

Renaude : Non, je ne l'ai pas vue...

Marie : Personne ne l'a vue!

Jean : Elle va venir, Sophie... (Il s'éloigne un peu) Seigneur, faites qu'elle vienne, faites qu'elle vienne.

Renaude flatte les cheveux de sa sœur. Tous s'inquiètent à savoir si Sophie viendra. Sophie arrive, accompagnée de l'infirmière. Jean va à la porte.

Jean : Pas toi, Sophie, pas toi, Sophie.

Ils se serrent dans leurs bras.

Marie : Sophie? Est-ce que c'est Sophie? Je veux que ce soit Sophie! Sophie, Sophie, Sophie...

Jean accompagne Sophie au chevet de sa mère, il met sa main sur la main de sa mère. Les autres annoncent qu'ils partent.

Paul : (À Sophie) Je suis content que tu sois là...

Jean : Je vais vous laisser, je reviens. (Baiser sur le front de sa femme)

Elles sont seules.

Sophie : Je suis là. Je suis ici.

Marie : Sophie, j'espère que tu as compris que c'était pas de ma faute...

Sophie : Ben oui, tsé, pendant l'année, j'ai voyagé, j'ai vu ben du monde, ça m'a fait comprendre ben des choses... Pis c'est certain que je te pardonne, voyons donc... Tsé, je t'ai tout le temps aimée...

Marie : J'ai eu tellement peur que tu ne m'aimes plus! Je veux faire quelque chose pour toi... Une dernière chose...

Sophie : Ben voyons...

Marie : Je veux te donner mes yeux. Je veux te redonner ce que je t'ai enlevé involontairement... Faut que t'acceptes... Fais-le pour toi, fais-le pour moi... Sophie, t'as toute ta vie devant toi...

Sophie : C'est sûr que j'accepte... Je suis un peu surprise... Tsé, moi aussi j'avais peur que tu ne veuilles plus me voir... J'ai été méchante...

Marie : Je te comprends, tu sais, peut-être qu'à ta place, j'aurais fait pire...

Sophie : Fak tu me pardonnes-tu, toi aussi?

Marie : Ben oui...

Sophie : Veux-tu que je te chante une petite chanson...?

Tableau 9 : Une dernière berceuse (« Tant de belles choses », Françoise Hardy)

Même s'il me faut lâcher ta main
 Sans pouvoir te dire "À demain"
 Rien ne défera jamais nos liens
 Même s'il me faut aller plus loin
 Couper les ponts, changer de train
 L'amour est plus fort que le chagrin
 L'amour qui fait battre nos cœurs
 Va sublimer cette douleur
 Transformer le plomb en or
 Tu as tant de belles choses à vivre encore
 Tu verras au bout du tunnel
 Se dessiner un arc-en-ciel
 Et reflleurir les lilas
 Tu as tant de belles choses devant toi
 Même si je veille d'une autre rive
 Quoi que tu fasses, quoi qu'il t'arrive
 Je serai avec toi comme autrefois
 Même si tu pars à la dérive
 L'état de grâce, les forces vives
 Reviendront plus vite que tu ne crois
 Dans l'espace qui lie le ciel et la terre
 Se cache le plus grand des mystères
 Comme la brume voilant l'aurore
 Il y a tant de belles choses que tu ignores

La foi qui abat les montagnes
 La source blanche dans ton âme
 Penses-y quand tu t'endors
 L'amour est plus fort que la mort
 Dans le temps qui lie ciel et terre
 Se cache le plus beau des mystères
 Penses-y quand tu t'endors
 L'amour est plus fort que la mort

Pendant la chanson	Passer très lentement de HAUT à BAS	Éclairer progressivement Marie et Sophie en contrejour.
Quand il ne reste plus que le contrejour	Fade out très lent de #9 à (0)	Fade out au noir complet.

Pendant la chanson, Marie meurt lentement. Sophie commence à apercevoir des flashes. Elle annonce à sa mère qu'elle voit. La regarde. Lui dit qu'elle la trouve belle. On ferme les lumières. C'est la fin.

Durée : Environ 45 minutes.

Exemple d'une grille d'analyse des interventions

Analyse d'une série d'interventions liées à l'animation de la partition exploratoire 4.1, à l'atelier du 4 octobre 2007 :

2	La facilitatrice réunit plusieurs objets variés au centre de l'espace scénique et invite les participants à former un cercle autour en s'asseyant par terre.
a	
Intention(s)	Préparer le groupe à la partition exploratoire 4.1.
Évaluation	Les participants ont répondu à cette consigne avec efficacité.
b	La facilitatrice explique aux participants la première étape de la partition exploratoire, qui consiste à explorer les objets au moyen de leurs mains sans réfléchir et en silence. Elle donne le signal de commencer.
Intention(s)	Échauffer la réceptivité des participants aux objets. Insister sur l'importance de se concentrer pleinement sur la sensation tactile en limitant ses réflexions.
Évaluation	Certains participants semblent avoir plus de difficultés à se concentrer et se permettent, malgré ma consigne, d'émettre des commentaires à voix haute.
c	La facilitatrice rappelle aux participants l'importance de garder le silence afin que tous puissent se concentrer au maximum sur la sensation des objets.
Intention(s)	Favoriser la concentration et la réceptivité du groupe. Assurer le respect de la consigne.
Évaluation	Je crois que le climat de concentration n'était pas, au début, suffisamment favorable. Mais, à force d'insister sur le respect de la consigne, les participants concernés ont fini par cesser d'émettre des commentaires.
d	La facilitatrice explique aux participants la deuxième étape, qui consiste à choisir chacun un seul objet qu'ils exploreront en détails au moyen de leurs mains, comme s'ils devaient le sculpter. Elle donne le signal de commencer.
Intention(s)	Échauffer la réceptivité des participants aux objets. Les amener à emmagasiner des informations sensorielles en prenant le temps de découvrir les détails d'un objet au moyen du toucher.
Évaluation	Les participants semblent avoir bien répondu à cette consigne.
e	La facilitatrice explique aux participants la troisième étape, qui consiste à mettre l'objet de côté, et à essayer de recréer, au moyen de l'imagination, la sensation de l'objet dans ses mains (texture, température, contours, poids, etc.). Elle donne le signal de commencer.
Intention(s)	Échauffer l'imagination des participants, mettre à profit leur mémoire sensorielle.

Évaluation	La majorité des participants m'a semblé bien répondre à cette consigne. Un membre du groupe a loupé la consigne de mettre l'objet de côté.
f	La facilitatrice rappelle à un membre du groupe qu'il doit mettre l'objet de côté, et essayer de recréer la sensation de cet objet dans ses mains au moyen de son imagination, en essayant de se rappeler sa texture, sa température, ses contours, son poids, etc., mais sans que l'objet soit dans ses mains.
Intention(s)	Répéter la consigne pour s'assurer que cette personne l'a bien comprise. Assurer le respect de la consigne.
Évaluation	La personne a mis l'objet de côté, et m'a, par la suite, semblé bien répondre à la consigne.
g	La facilitatrice enchaîne avec la quatrième étape. Elle invite les participants à fermer les yeux, à se lever, et à se diriger vers un mur. Elle précise qu'ils devront rester debout, face à ce mur, les yeux fermés, quelques instants. Pendant ce temps, elle va mélanger les objets au centre et en ajouter quelques-uns.
Intention(s)	Pratiquer les participants à se diriger dans l'espace. Préparer la suite de la partition.
Évaluation	Les participants ont bien répondu à cette consigne.
h	La facilitatrice enchaîne avec la cinquième étape. Elle invite les participants à garder les yeux fermés, et à revenir vers le centre de l'espace scénique retrouver leur objet.
Intention(s)	Pratiquer les participants à se diriger dans l'espace. Mettre à contribution leurs sensations tactiles pour retrouver l'objet (autre façon d'éveiller leur sensibilité).
Évaluation	La majorité des participants ont bien répondu à cette consigne. Certains, toutefois, ont éprouvé plus de difficultés à retrouver leur objet.
i	La facilitatrice encourage les participants qui éprouvent plus de difficultés à retrouver leur objet à prendre leur temps et à rester bien concentrés.
Intention(s)	Rassurer les participants.
Évaluation	Le membre du groupe qui a été le dernier à retrouver son objet a manifesté une certaine déception face à sa performance. Je réalise que ce genre de consigne, faisant appel à un peu plus de compétitivité, demeure délicat lorsqu'on collabore avec des personnes qui ont une faible estime personnelle.
j	La facilitatrice enchaîne avec la sixième étape. Elle invite les participants à garder l'objet dans leurs mains et à former une ligne au fond de la scène.
Intention(s)	Préparer les participants à la suite de la partition.
Évaluation	Les participants ont répondu avec efficacité à la consigne.
k	La facilitatrice explique aux participants la septième étape, qui consiste à, tour à tour, avancer de quelques pas de façon neutre, prendre une grande inspiration, et interpréter

	un personnage spontanément inspiré de l'objet dans leurs mains, en modifiant au maximum leur posture et leur voix. Elle donne le tour en nommant chaque participant.
Intention(s)	Fournir aux participants une occasion de créer des personnages différents d'eux.
Évaluation	J'ai été agréablement étonnée de la créativité des participants en réponse à cette consigne. Bien que j'aie eu à insister pour qu'ils modifient leur posture et leur voix, tous les personnages créés étaient différents d'eux (deux fillettes, un chiot, une mascotte), voir même surréalistes (la déesse Papillonna, Gastonguette le dinosaure).
1	La facilitatrice demande à certains participants de recommencer la présentation de leur personnage en modifiant davantage leur voix et leur posture.
Intention(s)	Insister sur cette consigne afin d'aider les participants à se transformer davantage.
Évaluation	En réponse à cette consigne, les participants faisaient davantage d'efforts pour modifier leur voix et leur posture, mais je n'ai assisté à aucune transformation complète des participants. On sentait toujours l'acteur derrière le personnage. Les personnages créés ont beau avoir été différents d'eux, certains participants ont démontré une certaine difficulté à y croire. Je devrai éventuellement développer des stratégies pour les aider et les exercer à croire à leurs personnages.