



Université du Québec
à Rimouski

**LA CRÉATION COLLECTIVE D'UNE COMÉDIE
MUSICALE COMME MÉTHODE D'INTERVENTION
SOCIALE**

**ÉTUDE D'UNE PRATIQUE D'ACCOMPAGNEMENT DE L'AUTOFORMATION
EXISTENTIELLE**

Mémoire présenté

dans le cadre du programme de Maîtrise en Études des pratiques psychosociales

en vue de l'obtention du grade de maître ès arts

PAR

© GEOFFREY MOLLE

Novembre 2018

Composition du jury :

Pascal Galvani, président du jury, Université du Québec à Rimouski

Luis Gomez, directeur de recherche, Université du Québec à Rimouski

Suzanne Boisvert, examinateur externe, Université du Québec à Rimouski

Dépôt initial le 12 mars 2018

Dépôt final le 18 novembre 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI
Service de la bibliothèque

Avertissement

La diffusion de ce mémoire ou de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire « *Autorisation de reproduire et de diffuser un rapport, un mémoire ou une thèse* ». En signant ce formulaire, l'auteur concède à l'Université du Québec à Rimouski une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de son travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, l'auteur autorise l'Université du Québec à Rimouski à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de son travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits moraux ni à ses droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, l'auteur conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont il possède un exemplaire.

REMERCIEMENTS

Ce mémoire n'aurait jamais eu lieu d'être si je n'avais pas été mis sur la voie de mon être par des personnes exceptionnelles.

Merci à Danielle Nolin de m'avoir initié au théâtre d'intervention.

Merci à Marja Murray de m'avoir autorisé à rêver et à créer ma première comédie musicale.

Merci à tous ceux qui ont accepté d'embarquer dans ma folie lors des créations et représentations de *Le Cabaret des Âmes Tristes*, *La Tribu du Sage* et *Théothropos et la Ballade du Temps*. Sans vous, je n'aurais jamais osé.

Merci à Pascal Galvani de m'avoir fait comprendre qu'imaginer est un acte qui se décrit, de même que l'intuition et « l'évidence ».

Merci à Luis Gomez de m'avoir montré que la séparation du réel et du magique n'est qu'une construction nord-occidentale.

Merci à tous les professeurs du programme de Maîtrise en Étude des pratiques psychosociales de l'UQAR pour votre soutien et pour votre capacité à guider les étudiants dans la forêt de la recherche.

Enfin, merci à toi, Anthony. Ton amour et ton soutien tout au long de cette aventure et chaque jour de ma vie portent la magie qui me permet de m'assumer comme adulte, comme artiste, comme amoureux.

RÉSUMÉ

Ce mémoire tente de présenter les résultats de ma démarche de Maîtrise en Étude des pratiques psychosociales (UQAR). Intitulé « La création collective d'une comédie musicale comme méthode d'intervention sociale : Étude d'une pratique d'accompagnement de l'autoformation existentielle », il présente une méthode d'intervention basée sur la création collective d'une comédie musicale.

Pour produire mes données de recherche, je me suis appliqué cette méthode utilisant des techniques d'explicitation, d'autobiographie et de théâtre d'intervention dans le but de passer d'un paradigme de séparation des pôles « enfant-jeu-imaginaire » et « adulte-responsabilité-réel » à un paradigme d'union de ceux-ci.

En effet, enfant, j'étais un dieu qui créait par le pouvoir de la pensée. En grandissant, des obstacles m'ont distancié de ma divinité et on m'a gentiment indiqué que je devais devenir humain, devenir un adulte responsable, ancré dans le monde réel.

Petit à petit s'est installée en moi une dichotomie entre, d'un côté, l'enfant, le jeu et l'imaginaire et, de l'autre, l'adulte, les responsabilités et le réel. Dans ma quête permanente d'une voie vers l'imaginaire, j'ai vécu quelques moments de création durant lesquels je quittais la réalité et levais le voile séparant réel et imaginaire. Cependant, je vivais dans une déchirure continue : incapable de vivre dans le réel sans quitter l'imaginaire ou d'explorer l'imaginaire sans nier le réel.

Le but de cette recherche mêlant autobiographie et création était de réconcilier ces deux opposés et de les faire se compléter. Il en a résulté une comédie musicale dont l'histoire (en annexe) symbolise la lutte entre ces pôles jusqu'à leur union, ainsi qu'une modélisation illustrant le trajet que fait chaque participant sur trois axes bipolaires : individu-collectif, ancien paradigme-nouveau paradigme et imaginaire-réel.

Mots clés : comédie musicale; paradigme existentiel; accompagnement; création; théâtre d'intervention; autoformation

ABSTRACT

This thesis attempts to present the results of my master's degree in psychosocial practices study (UQAR). Entitled "The collective creation of a musical as a method of social intervention: Study of a practice of accompaniment of existential self-formation", it presents a method of intervention based on the collective creation of a musical.

To produce my research data, I applied this method to myself using techniques of explication, autobiography and intervention theater in order to move from a paradigm of separation of the following poles : "childhood-imaginary-play" and "adulthood-reality-responsibilities", to a paradigm of union of these.

Indeed, as a child, I was a god who created by the power of thought. As I grew up, obstacles distanced me from my divinity and I was kindly told that I had to become human, become a responsible adult, rooted in the real world.

Little by little, a dichotomy has developed between, on one side, the childhood, the play and the imaginary, and on the other, the adulthood, the responsibilities and the reality. In my constant quest for a path to the imaginary, I experienced some moments of creation during which I left reality and raised the veil separating real and imaginary. However, I lived in a continual tear: unable to live in the reality without leaving the imaginary or exploring the imaginary without denying the reality.

The purpose of this research combining autobiography and creation was to reconcile these two opposites and make them complete each other. The result is a musical whose history (in the appendix) symbolizes the struggle between these poles until their union, as well as a model illustrating the path that each participant takes on three bipolar axes: the collectivity-individuality, the old paradigm -new paradigm and imaginary-reality.

Keywords: musical; existential paradigm; accompaniment; creation; theater of intervention; self-formation

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	vii
RÉSUMÉ.....	ix
ABSTRACT.....	xi
TABLE DES MATIÈRES.....	xiii
LISTE DES FIGURES	xix
INTRODUCTION GÉNÉRALE LA BALLADE DU TEMPS	1
CHAPITRE 1 TROIS DIEUX VAINS ZÉRO – CONSTRUCTION DE MON PARADIGME DE SÉPARATION	7
1.1 La magie d’être un enfant - naître dieu.....	9
1.2 La découverte du mensonge des adultes - l’instauration du voile.....	10
1.3 Développement de stratégies à l’adolescence - visiter les mondes des autres	12
1.4 Développement de stratégies de création par l’écriture - errance et détours sur le chemin de l’Olympe	15
1.4.1 Libération de l’écriture par la découverte du journal de bord	15
1.4.2 De l’écriture de contes à l’écriture collective d’une comédie musicale	16
1.5 De la séparation à l’union par l’art et l’expression théâtrale - premières rencontres avec Sophos	18
1.6 Les conséquences sur l’adulte devenu - la malédiction du voile.....	21
1.6.1 Refus d’être un adulte et illusion d’être un enfant.....	21
1.6.2 Contradictions existentielles du paradigme de séparation.....	22
1.7 Problème, hypothèse et question de recherche	24
1.7.1 Problème de recherche.....	24
1.7.2 But de la recherche	25
1.7.3 Mes objectifs de recherche	26

CHAPITRE 2 L'OLYMPE TERRE-à-TERRE – NAISSANCE D'UNE PRATIQUE ET D'UNE MÉTHODE DE COMÉDIE MUSICALE D'INTERVENTION EN DÉVELOPPEMENT PERSONNEL	29
2.1 Le Cabaret des Âmes Tristes	31
2.1.1 Résumé de l'histoire	31
2.1.2 Création collective	31
2.1.3 Méthodes de création d'un univers commun.....	32
2.1.4 Création individuelle des personnages	38
2.1.5 À la rencontre collective des personnages.....	39
2.1.6 Costumes	40
2.1.7 Mise en relation des personnages	41
2.1.8 Écriture des chansons	42
2.1.9 Écriture du scénario	45
2.1.10 Mise en scène.....	46
2.1.11 Interactivité avec le public et représentations.....	48
2.1.12 Comédie musicale romancée	49
2.2 Les Vieux Intrigants	50
2.2.1 Résumé de l'histoire	50
2.2.2 Transformer le présent.....	51
2.2.3 Processus mentaux de création et itérativité - l'émergence d'un autre possible	52
2.2.4 L'écriture de cette pièce en solo – un processus d'autoformation par mise en dialogue de l'expérience et de l'imagination.....	55
2.3 La Tribu du Sage	60
2.3.1 Nouvelle expérience groupale	60
2.3.2 Résumé de l'histoire	61
2.3.3 L'accompagnateur-participant – l'importance du guide	61
CHAPITRE 3 SEUL! – ÉLÉMENTS CONCEPTUELS POUR SITUER MA PRATIQUE	65
3.1 L'autoformation selon Galvani.....	67
3.1.1 Thérapie VS autoformation	67
3.1.2 Auto-socio-éco-formation n'est pas solo-formation.....	68
3.1.3 Les étapes de l'autoformation.....	70
3.1.4 Autoformation, imaginaire, création et jeu dramatique.....	73
3.2 Le psychodrame selon Moreno.....	76
3.2.1 Catharsis	76
3.2.2 Ressemblances et différences entre ma méthode et le psychodrame	77
3.2.3 Autorité suprême	80

3.2.4	Confrontation avec ses pairs ou avec des moi-auxiliaires	80
3.2.5	Accompagnateur ou thérapeute	81
3.2.6	Thérapeute-spectateur ou accompagnateur-acteur	82
3.2.7	Un but commun : l'autoformation, l'acceptation de soi	83
3.3	Le théâtre-forum selon Boal	85
3.3.1	Social ou individuel	86
3.3.2	Spect-acteur et créacteur	87
3.3.3	Implication à court ou long terme	87
3.3.4	Enquête et vécu	89
3.3.5	Identification et distanciation	89
3.4	Le théâtre d'intervention selon Nolin	91
3.4.1	Autoformation	91
3.4.2	Expérience et jeu vrai	91
3.4.3	Se transformer par l'expression de sa folie	93
3.4.4	Le groupe, un espace sacré pour la catharsis	94
3.4.5	Scénario et catharsis	95
3.4.6	Numéro d'un spectacle ou scénario	96
3.4.7	Rôle de l'accompagnateur VS metteur en scène	97
3.5	La comédie musicale	100
3.5.1	Définition de la comédie musicale	100
3.5.2	Les chansons : catalyseurs de sentiments	101
3.5.3	Les chansons : pont entre « réel » et « imaginaire »	102
3.5.4	Les chansons : colonnes vertébrales de l'histoire	103
3.5.5	Les chansons : invitation à la confusion	104
CHAPITRE 4 La chaîne - MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE		107
4.1	Études des pratiques	109
4.2	Recherche-action	110
4.3	Recherche à la première personne	111
4.4	Outil de production de données : Le journal d'itinérance	113
4.4.1	Entretien d'explicitation	115
4.4.2	Auto-explicitation et « je-me-souviens »	117
4.4.3	Parallèles avec ma pratique	119
4.4.4	Mes autres données produites	122
4.5	Méthodologie d'analyse des données	123

CHAPITRE 5 QUI ES-TU? – PROCESSUS DE CRÉATION DE LA PIÈCE THEOTHROPOS ET LA BALLADE DU TEMPS	125
5.1 La magie des Dieux et la difficulté à la contacter	128
5.2 Les oppositions structurantes de mon paradigme de séparation.....	129
5.3 Création de l’univers	130
5.4 Élaboration de l’histoire	133
5.5 Création des personnages	137
5.6 Premières chansons écrites	140
5.6.1 La ballade du Temps – texte au début de l’introduction	140
5.6.2 L’Olympe Terre-à-terre – texte en introduction du chapitre 2	141
5.7 Création des personnages	143
5.7.1 Recherche des comédiens.....	143
5.7.2 Rencontre avec les personnages	145
5.8 Écriture des autres chansons.....	151
5.8.1 Seul! – texte en introduction du chapitre 5.....	151
5.8.2 Quand on est dieu – texte en introduction du chapitre 1	153
5.8.3 La chaîne – texte en introduction du chapitre 4.....	154
5.8.4 Qui es-tu? – texte en introduction du chapitre 5.....	156
5.8.5 Défier notre Destin – texte en introduction du chapitre 6	157
5.8.6 Un Seul Monde, Mille Devenirs – texte en introduction du chapitre 7.....	159
CHAPITRE 6 DÉFIER NOTRE DESTIN – L’IMPORTANCE DU COLLECTIF	163
6.1 Apprendre des comédiens.....	165
6.1.1 Cronos le tyran du changement	166
6.1.2 Les comédiens forment les personnages qui forment les comédiens qui forment... ..	169
6.2 Apport de la musique.....	171
6.2.1 La musique relève le sens	172
6.2.2 La musique révèle les émotions	173
6.3 Mise en scène.....	175
6.3.1 Céder le pouvoir pour mieux vivre l’expérience	175
6.3.2 Cronos : Le défi du temps	176
6.3.3 Isomorphisme et organisation de la mise en scène.....	177
6.3.4 Mes mots dans la bouche des autres.....	180
6.3.5 Rencontre réelle avec les personnages	183
6.3.6 L’importance du ridicule	186

6.4	L'effondrement du quatrième mur séparant comédiens et spectateurs	189
6.4.1	Inviter le spectateur dans la pièce, le réel dans l'imaginaire	192
6.4.2	Impliquer le comédien dans la société, l'imaginaire dans le réel	193
CHAPITRE 7 UN SEUL MONDE, MILLE DEVENIRS – COMPRÉHENSION		
	THÉORIQUE DE MA PRATIQUE	195
7.1	Les trois axes-spirales de ma méthode	198
7.1.1	L'axe-spirale réel-imaginaire	198
7.1.2	L'axe-spirale individuel-collectif	199
7.1.3	L'axe-spirale ancien-nouveau.....	201
7.1.4	Mouvement en sphères armillaires	203
7.1.5	Le temps, vecteur de changement.....	206
7.2	Performativité des représentations devant public	207
7.3	Une référence	212
CONCLUSION		215
BIBLIOGRAPHIE		217
1.	Ouvrages	217
2.	Articles.....	219
3.	Vidéos et films	221
4.	Comédies musicales, opéras rock et films musicaux de référence	221
5.	Romans	222
ANNEXE : SCÉNARIO DE THEOTHROPOS ET LA BALLADE DU TEMPS		223
	SCÈNE 01 : Introduction par Aèdes	223
	SCÈNE 02 : On est bien sur l'Olympe	226
	SCÈNE 03 : Que se passe-t-il?	230
	SCÈNE 04 : Le Grand Départ.....	233
	SCÈNE 05 : Arrivée chez Chronos	235
	SCÈNE 06 : On m'a dit qu'il fallait vivre pour travailler.....	238
	SCÈNE 07 : Briser les chaînes des idées reçues	244
	SCÈNE 08 : Errance et révélation.....	247
	SCÈNE 09 : Convaincre.....	252
	SCÈNE 10 : Le voile se lève.....	256

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Processus en spirale.....	197
Figure 2 : Axe-spirale Réel-Imaginaire	199
Figure 3 : Axe-spirale Individuel-Collectif	200
Figure 4 : Axe-spirale Ancien-Nouveau	202
Figure 5 : Sphère armillaire	204
Figure 6 : Spirales armillaires de ma méthode	205
Figure 7 : La sphère de transformation lors de la représentation devant public	210

INTRODUCTION GÉNÉRALE
LA BALLADE DU TEMPS

Il y a fort longtemps,
 Quand les hommes n'existaient pas,
 Le monde devint vivant
 Grâce à Cronos et Rhéa.

Mais le puissant dieu du Temps
 Son pouvoir, ne partageait pas.
 À la naissance de ses enfants
 Cronos s'en faisait un repas.

La déesse-mère se rebellant
 Cacha Zeus son dernier-né
 Mais celui-ci devenu grand
 Voulut revenir se venger.

Il éventa le dieu gourmand
 Et ses frères et sœurs délivra.
 Mais Cronos avec ses Titans,
 Contre Zeus, une guerre déclencha.

 --
 Je vais vous conter la grande épopée
 De Théothropos, le bienheureux.
 Celui qui, entre les Mondes, voyageait.
 Celui qui se plaisait d'être un dieu

--
 De cette guerre, Zeus sorti grand gagnant
 Et Cronos fut emprisonné.
 Mais les dieux avaient peur du Temps
 Menaçant leur immortalité.

C'est alors que tous s'unissant
 Sur l'Olympe, pour se protéger,
 Ils tissèrent un voile les séparant
 De la toute jeune humanité

Ils n'étaient hélas pas conscients
 Qu'en étant ainsi isolés,
 Ils délaissaient leurs enfants
 Et de magie les privaient.

Dans le dos des dieux insouciant,
 Cronos réussit à se libérer.
 Il redevint très puissant
 Et sur les humains se mit à régner.

 --
 Je vais vous conter la grande épopée
 De Théothropos, l'audacieux.
 Celui qui, Cronos, devait tuer.
 Celui qui voulait rester un dieu

--
 Esclaves du vil dieu du Temps,
 À vieillir, les hommes sont condamnés.
 Et c'est avec les dieux le comprenant,
 Que notre histoire va commencer.

Le récit qui suit raconte comment
 Théothropos, dieu plein d'humanité,
 Combattit Cronos tout en faisant
 Des dieux et des hommes des alliés.

Face à ce destin surprenant
 Notre héros devra quitter
 Le monde magique qu'il aime tant
 Et affronter la réalité.

Simple humain devenant,
 Et triste dieu déshérité,
 Il apprendra à ses dépens
 Que le Temps on ne peut déjouer.

 --
 Je vais vous conter la grande épopée
 De Théothropos, le valeureux.
 Qui, de Cronos, sera prisonnier.
 Avant de redevenir un dieu

D'un rêve d'enfant à une pratique professionnelle. Voici comment l'on pourrait résumer le contenu de ce mémoire.

La recherche présentée ici est avant tout la recherche d'une voie d'expression de mon imaginaire dans le monde que l'on qualifie de « réel ». Au passage, une pratique d'accompagnement psychosociale est née de mon désir de trouver un entre-deux, un monde à moi, un monde unissant concret et fantaisie, rêve et réalité, imaginaire et réel.

Mais reprenons au début.

Je me nomme Geoffrey et j'ai longtemps vécu dans la magie de l'enfant où il suffit d'imaginer pour voir apparaître sous nos yeux ce que l'on désire. Un jour, le monde adulte est venu me voler cette magie. Du moins, je l'ai longtemps cru.

Mais le destin est capricieux et sans l'avoir consciemment décidé, comme au détour d'un rêve, j'ai progressivement développé une méthode permettant de créer collectivement des comédies musicales. Plus que cela, cette méthode permet d'accompagner les participants cocréateurs sur le chemin de l'autoformation.

J'ai donc voulu mieux comprendre ce qu'impliquait cette méthode créée, me semblait-il, accidentellement et c'est en découvrant l'étude de ma pratique que j'ai découvert qu'elle était empreinte d'expériences vécues depuis mon enfance.

Aujourd'hui, afin de transformer ces expériences en pratique professionnelle, j'ai mené une recherche dont résulte ce mémoire.

Cette recherche m'a ramené dans mes souvenirs d'enfance, dans mes expériences de création à l'âge adulte et m'a fait découvrir que je vivais selon un paradigme existentiel m'imposant une séparation entre réel et imaginaire et me laissant orphelin des deux.

C'est pourquoi, toujours dans le but de mieux comprendre ma méthode, j'ai décidé de me l'appliquer à moi-même et de créer une comédie musicale m'accompagnant sur le chemin

de l'autoformation et de la transformation de mon paradigme existentiel de séparation en paradigme d'unification.

Il en a résulté deux choses :

- Une comédie musicale, *Théothropos et la Ballade du Temps*.
- Ce mémoire théorisant ma méthode et ses effets.

Pour ce qui est de la comédie musicale, l'entièreté de son scénario se trouve en annexe. Par ailleurs, chaque chapitre de ce mémoire est introduit par une des huit chansons de cette pièce. Chansons qui, vous le découvrirez correspondent également au contenu et au processus de ma recherche.

Afin de vous aider à mieux comprendre la suite de ce mémoire, voici un résumé de l'histoire de cette pièce.

Dans la Grèce antique, les dieux pour se protéger du Temps, de la vieillesse et de la mort se sont réfugiés sur l'Olympe et ont érigé un voile les séparant des humains et conservant toute la magie du Monde de leur côté. Cronos, le dieu du Temps, resté seul sur Terre, a décidé de régner sur les humains et de les mettre au travail. Son but était de les améliorer, les transformer en dieux par l'effort. Ce faisant, il a réduit l'humanité en esclavage. Prisonniers, les humains travaillent et ne vont plus au temple prier les dieux. Or la magie de ces derniers dépend de la foi des humains. De peur de perdre leur magie et voir le voile s'effondrer – ce qui les laisserait sans défense face au Temps – les dieux envoient l'un d'eux, Théothropos, tuer Cronos. Cependant, il est impossible de tuer le Temps et Théothropos se retrouve bien vite esclave lui aussi. Lorsqu'il réussit à se libérer en impliquant trois humains dans sa quête, il décide de retourner sur l'Olympe, mais s'en trouve incapable, car c'était sa magie qui lui permettait de voyager entre les Mondes et en allant chez les humains il a perdu sa magie. Ce n'est que lorsqu'il acceptera pleinement sa nouvelle identité d'humain qu'il retrouvera sa capacité de voyager. Dès lors, il devra convaincre dieux et humains de lever le voile, libérer la magie et vivre ensemble, avec Cronos.

La création puis la représentation de cette pièce m'ont permis de produire les données nécessaires pour comprendre ma méthode. Elle m'a également permis de changer de paradigme existentiel à travers l'autoformation.

Ce mémoire traite de tout ceci.

Il est construit selon le même principe que les processus d'autoformation, c'est-à-dire par boucles itératives de compréhension, suivant un mouvement spiralé. En effet, vous découvrirez que les chapitres qui suivent racontent petit à petit comment se sont construites ma méthode et la théorisation de celle-ci. Ainsi, chaque chapitre reprend des éléments nommés lors des précédents chapitres et les approfondit un peu plus.

J'utilise le verbe « raconter » pour parler de ce mémoire, car il s'agit presque du récit de mon processus de recherche à la première personne radicale mêlant récits autobiographiques, extraits de journal de création et analyse de données.

- Aussi, le premier chapitre traite de mon enfance et de la construction de mon paradigme existentiel de séparation.
- Le second décrit les premières expériences qui ont vu naître presque « accidentellement » ma méthode d'accompagnement de l'autoformation par la création collective d'une comédie musicale.
- Le troisième chapitre développe des éléments conceptuels situant ma pratique. Parmi ceux-ci, des comparaisons avec d'autres méthodes d'intervention utilisant le théâtre.
- Le quatrième chapitre explique ma méthodologie de recherche et les outils que j'ai utilisés pour produire et analyser mes données.
- Le cinquième présente le processus de création de la pièce *Théothropos et la Ballade du Temps*, exemple d'une comédie musicale soutenant l'autoformation d'un participant, en l'occurrence moi.
- Le sixième expose l'importance du collectif et du relationnel dans ma méthode.
- Enfin, le septième chapitre propose une compréhension théorique de ma méthode ainsi qu'une modélisation qui découle des divers éléments traités dans l'ensemble de ce mémoire.

CHAPITRE 1
TROIS DIEUX VAINS ZÉRO – CONSTRUCTION DE MON PARADIGME DE
SÉPARATION

*Quand on est dieu
On est heureux!
On vit chaque jour comme le premier,
Quel bonheur de s'émerveiller!*

*Quand on est dieu
Tout est joyeux!
La vie paraît si légère,
Bien loin des soucis de la Terre.*

*Quand on est dieu
On est curieux!
On peut aller voir ailleurs,
Voir quel monde est le meilleur.*

*Sur l'Olympe, on s'éclate,
Entre dieux aristocrates.
Venez vous amuser
Ne vous faites pas prier!*

*Ici tout est divin
Ma foi, j'en suis certain.
On est des dieux! On est des dieux!
On est des dieux! On est des dieux!*

*Quand on est dieu
On fait c'qu'on veut!
Le ciel et la Terre à la fois,
C'est nous qui faisons les lois.*

*Quand on est dieu
Tout n'est qu'un jeu!
Il suffit d'imaginer
Pour voir ses souhaits réalisés.*

*Quand on est dieu
Y a dans nos yeux,
Futur, présent, passé.
Il est si bon de rêver!*

*Sur l'Olympe, on s'éclate,
Entre dieux aristocrates.
Venez vous amuser
Ne vous faites pas prier!
Ici tout est divin
Ma foi, j'en suis certain.*

*On est des dieux! On est des dieux!
On est des dieux! On est des dieux!*

*Nous sommes des dieux
C'est merveilleux
Mais à quoi bon cela nous sert,
Si c'est pour vivre loin de la Terre?*

*Vous êtes des dieux
Si paresseux
Égoïstes, égocentriques
Perdus dans ce monde fantastique.*

*On est des dieux
Coupés en deux
Regardez-nous et vous verrez
Qu'il nous manque notre humanité!*

*Sur l'Olympe, on s'éclate,
Entre dieux aristocrates.
Venez vous amuser
Ne vous faites pas prier!*

*Ici tout est divin
Ma foi, j'en suis certain.
On est des dieux! On est des dieux!
On est des dieux! On est des dieux!*

*Sur l'Olympe, on s'éclate,
Entre dieux aristocrates.
Venez vous amuser
Ne vous faites pas prier!*

*Ici tout est divin
Ma foi, j'en suis certain.
On est des dieux! On est des dieux!
On est des dieux! On est des dieux.*

!

Afin de décrire le changement de paradigme que je souhaite accompagner à travers la création et la représentation de la comédie musicale « Théothropos et la Ballade du Temps », je me dois d'expliquer l'origine de mon paradigme existentiel de séparation imaginaire-réel, enfant-adulte, émerveillement-responsabilités.

Ce chapitre, essentiellement autobiographique, présente certains des événements qui ont influencé mon mode de pensée et ont contribué à construire ce paradigme.

1.1 LA MAGIE D'ETRE UN ENFANT - NAITRE DIEU

L'histoire commence comme celle de tant de personnes : l'enfant tout puissant.

J'ai toujours eu beaucoup d'imagination et, comme enfant, je me surpassais dans l'invention du Monde. Je pense que c'est ainsi qu'un enfant découvre le Monde : en le créant lui-même.

J'étais comme Peter Pan (Barrie, 1911) et les enfants perdus au Pays Imaginaire, il me suffisait d'imaginer pour que tout apparaisse devant moi.

C'est étrange, selon moi, quand on est enfant, on ne se dit pas qu'on imagine, on ne se dit pas que l'on crée, on dit « ce rocher est une île » « le sol est de la lave en fusion », « cette fleur donne le pouvoir de voler », etc. On le dit et immédiatement on le voit, le croit, et je dirais même plus, on le sait, on le vit. On est dans la performativité de la vie. Enfant, je passais des journées entières à être un animal, à inventer des potions magiques, à tuer des trolls et à vivre toutes sortes d'aventures. Tout était possible, tout existait. Pas de question à se poser. Vous me direz que tous les enfants vivent cela et vous aurez probablement raison. C'est une période magnifique de la vie dont beaucoup d'adultes, moi le premier, semblent nostalgiques le reste de leur existence.

Je n'avais pas beaucoup d'amis. Toutes les fins de semaine et durant tout l'été, ma famille et moi allions à notre maison de campagne dans un hameau de dix maisons, essentiellement des fermes, dans lequel il n'y avait que deux filles de mon âge qui étaient donc mes seules amies. Durant la semaine, mes amis étaient mes camarades de classe, mais je n'en voyais que très peu en dehors de l'école. Mes frères, plus âgés de onze et neuf ans, jouaient souvent avec moi et

n'hésitaient pas à me suivre dans mes aventures imaginaires bien que j'avais parfois l'impression que ces adolescents avaient déjà trop grandi pour voir tout ce que je voyais.

Que je joue seul ou avec d'autres, j'étais très souvent celui qui invitait les autres dans un monde parallèle et donnait les règles du jeu. Dans ces mondes, j'avais du pouvoir sur chaque chose puisque c'est moi qui décidais si telle chose arrivait ou non, si un danger disparaissait ou si j'avais des pouvoirs magiques qui me permettaient de gagner la bataille contre un dragon par exemple.

Dans mon enfance, j'étais un dieu et je ne le savais même pas.

1.2 LA DECOUVERTE DU MENSONGE DES ADULTES - L'INSTAURATION DU VOILE

Après presque dix ans de divinité, à avoir un pouvoir infini sur le Monde, les choses ont commencé à changer. Le voile entre réalité et imaginaire ne s'est pas tissé en un jour, mais à travers plusieurs événements.

Je ne saurais dire l'ordre exact, mais je commencerai par les décès de mes deux grand-mères à cinq jours d'intervalle. Pour moi, ce fut un choc. Premières confrontations à la mort. J'ai vécu ces événements de manière particulière puisque j'ai été tenu à l'écart de ceux-ci. Je pense que mes parents estimaient que j'étais trop jeune et ont voulu m'épargner ces situations tristes et pénibles. Ils ne m'ont donc pas permis d'assister aux cérémonies d'enterrement. En fait, je n'étais même pas conscient de l'état de santé de mes grand-mères avant leur disparition. Le jour de l'enterrement de ma grand-mère maternelle, j'étais en compagnie de mes cousins les plus proches en âge, deux plus âgés de deux ans et deux plus jeunes que moi. Tous privés d'un dernier adieu, nous avons passé l'après-midi à jouer comme des enfants, niant la situation malgré nous. Pour la cérémonie de ma grand-mère paternelle, je suis resté à l'école toute la journée. Le hasard a voulu que ce soit le jour de mon anniversaire...

Ces événements ont marqué le début de l'éloignement de l'imaginaire, de l'enfant. « Comment est-il possible de mourir alors qu'on peut décider de vivre? » Voici comment je résume aujourd'hui le raisonnement que j'ai eu à cette époque. J'avais l'impression que si l'on n'avait pas

le choix, si l'on subissait alors que personne n'avait décidé, pas même à notre place (puisque ce sont les adultes qui décident toujours de tout), alors cela voulait dire que « faire semblant » n'était pas assez puissant pour faire face au Monde.

Je ne me souviens plus exactement si c'est arrivé avant ou après la mort de mes grand-mères, mais un autre des événements des plus traumatisants de mon enfance est le jour où mon père m'a annoncé ce que je redoutais déjà à l'époque : le Père Noël n'existe pas!

Cela faisait déjà quelque temps que j'entendais des amis à l'école dire cela, mais je ne les croyais pas, je les prenais pour des fous, des infidèles qui, préférant nier l'existence de ce monsieur si généreux, ne recevraient aucun cadeau de sa part. Mais je me rappelle exactement l'instant où mon père est venu me voir dans ma chambre, un soir, j'étais dans mon lit et j'attendais qu'il vienne m'embrasser et me dire « bonne nuit ». Il est arrivé, s'est assis sur le bord du lit et, après avoir longuement hésité, a mis à mort mon innocence : « le père Noël n'existe pas, la petite souris non plus ».

« QUOI? »

Comment osait-il? Alors cela voulait dire que depuis toutes ces années c'étaient mes parents qui m'offraient des cadeaux. Mais alors pourquoi me faisaient-ils m'asseoir sur les genoux d'un vieux monsieur en rouge? Pourquoi me faisaient-ils lui écrire une lettre chaque année? Pourquoi était-il partout à la télévision? Pourquoi? Outre la tristesse de voir « mourir » un ami de longue date, c'est un sentiment de trahison qui m'habitait ce jour-là. On m'avait menti et on ne m'y reprendrait plus!

Ce jour-là, mon monde s'est effondré. Non seulement l'imaginaire n'existait pas (c'est ainsi que je résumais la nouvelle), mais en plus le réel (et ses ambassadeurs, les adultes) n'était pas digne de confiance.

Petit à petit, le rationnel (tel qu'il est décrit et valorisé par la société nord-occidentale et véhiculé par l'école) a pris sa place dans mon esprit. Le principe « d'utilité » m'a obsédé. Ainsi, lorsque je voulais dessiner (j'avais un énorme désir de dessiner), je restais prisonnier de ma feuille

blanche pendant des heures, car je ne savais pas quoi dessiner. Pour moi, il fallait à tout prix que mon dessin représente quelque chose. Toutes les histoires que j'inventais restaient enfermées dans ma tête, car on m'aurait pris pour un fou d'inventer sans raison de tels contes. En fait, le domaine de l'imaginaire est peu à peu devenu, pour moi, le terrain privilégié des artistes. Personne d'autre que les écrivains ne peuvent inventer des histoires. Seuls les peintres peuvent dessiner. Les chanteurs sont les seuls autorisés à utiliser leur voix. Et ainsi de suite. Donc, créer c'était avoir la prétention d'être un artiste talentueux. Quel poids sur mes épaules! À dix ans, je n'étais qu'un enfant sans talent et je me suis dit que je n'avais pas le droit de me prendre pour un autre. Je devais donc cesser immédiatement toute activité réservée aux professionnels, à ceux qui méritaient d'avoir accès à l'imaginaire.

Le coup de grâce m'a été donné un jour où j'étais justement à ma maison de campagne et où, après de longs mois sans avoir joué à notre jeu préféré (être des animaux qui font des potions magiques), mon amie et moi commençons à sortir nos chaudrons et à ramasser quelques ingrédients lorsqu'une voisine adulte, qui passait devant nous avec des amis à elle, nous a lancé « vous n'êtes pas un peu vieux pour jouer à la dinette? » Et voilà! Sur cette phrase assassine s'est éteinte mon envie de jouer. Non seulement imaginer n'avait aucun pouvoir sur le présent, mais en plus « ce n'était plus de mon âge ». C'était trop tard, j'avais raté ma chance. Dès lors, « grandir » signifiait « interdiction d'imaginer », voire « inaccessibilité de l'imaginaire ». Après tout, même Peter Pan le dit, on ne peut retourner au Pays Imaginaire si on grandit!

1.3 DEVELOPPEMENT DE STRATEGIES A L'ADOLESCENCE - VISITER LES MONDES DES AUTRES

À partir de ce moment, le voile étant instauré entre le divin et le terrestre, entre l'imaginaire et le réel, entre le rêve et moi, je n'avais plus d'autre accès à la magie qu'à travers l'imaginaire des autres. Moi, leader imaginatif naturel, je devais vivre dans les mondes des autres, que ce soit celui que l'on appelle « réel » ou les imaginaires de mes amis.

Et mes meilleurs amis, mes alliés fidèles de cette époque de ma vie, ont été les livres. Quel meilleur moyen pour quitter pour un temps le monde qui nous entoure que de plonger dans

l'histoire extraordinaire d'un livre? J'étais capable de passer mon été enfermé à lire plutôt que de sortir. Quel intérêt de sortir de toute manière, puisque je n'avais plus le droit, plus l'âge de jouer? Je me suis donc mis à lire et à lire sans cesse, dès que j'avais un moment pour le faire. Et évidemment, quel était mon style de littérature préféré? Les romans bien sûr, mais surtout les romans fantastiques et de fantasy. Pourquoi? Eh bien pour la magie qui les habite, bien entendu. La magie, l'extraordinaire, le différent. Aux livres se sont ensuite ajoutés les films (souvent tirés de livres d'ailleurs) du même style. *Le Seigneur des Anneaux* (Jackson P., 2001), *Narnia* (Adamson A., 2005), *Peter Pan* (Geronimi C., Jackson W. et Hamilton L., 1953), *À la Croisée des Mondes* (Weitz C., 2007), *Matrix* (Wachowski A. et Wachowski L., 1999) et tant d'autres moins connus. J'ai également lu beaucoup de science-fiction comme les romans d'Isaac Asimov, mais l'effet n'était pas tout à fait le même. J'écris « l'effet » et je réalise que c'est le mot juste. J'ai vraiment consommé la magie littéraire et cinématographique comme on consomme de la drogue. Chaque jour, chaque soir, il me fallait mon « shoot » de monde parallèle.

De tous ces styles, mon favori était et est encore le fantastique. La raison se trouve dans sa définition. « Fantastique : se dit d'une œuvre littéraire, artistique ou cinématographique décrivant l'irruption du surnaturel et de l'irrationnel dans la réalité quotidienne. Conte fantastique. » (Le Petit Larousse illustré, 2005, p. 453)

Il s'agit donc d'histoires commençant dans le monde réel/concret et dont l'élément perturbateur va mener le héros dans des aventures surnaturelles. *Harry Potter* (Rowling, 1997) en est un exemple, comme *Narnia* ou, dans un autre style, *Matrix*.

D'ailleurs, *Matrix* a été une vraie révélation pour moi à sa sortie au cinéma. Je comprenais mieux que jamais l'allégorie de la Caverne de Platon : nous sommes dans un monde d'illusions, voir au-delà de celles-ci c'est se libérer des contraintes et des lois universelles. Sans oser y croire, j'espérais un jour me voir proposée la pilule rouge qui me libérerait enfin.

Pendant des années, j'ai donc dû me contenter des imaginaires préconçus, proposés par d'autres. Et chaque fois, je plongeais dans ces univers, buvant abondamment à la source de ces mots voyageurs. Et chaque fois, quand venait l'apocalypse représentée par la dernière page (parfois

après plusieurs tomes), je ressentais un terrible vide. J'avais de la peine de perdre mes amis, les personnages et surtout de devoir quitter, encore une fois, un monde magique où je me sentais si bien. J'utilise ici le passé, mais c'est encore le cas aujourd'hui. Lorsque je termine un livre (ou une série de livres), je vis un moment de deuil où je refuse d'entamer une nouvelle aventure. Je suis triste et j'ai la sensation de laisser une partie de mon âme dans ce monde pour ne pas le quitter complètement.

Cela m'amène à un autre sujet lié à ce que je suis en train de dire. J'ai découvert, il y a maintenant quelques années, l'ennéagramme (Palmer, 2009). Cette classification des caractères présente neuf modes d'adaptation au monde. Et celui qui me correspond le plus est le numéro Quatre : le tragico-romantique. Je ne développerai pas ici l'ensemble de ce profil, mais nommerai simplement qu'une personne de profil Quatre ressent continuellement une mélancolie, une nostalgie inhérente due à un abandon originel. Je me suis longtemps demandé quel était l'abandon (réel ou fictif) que j'avais pu vivre, ressentir pour me tourner vers cette vision du monde. Aujourd'hui, l'hypothèse qui m'apparaît la plus probable est qu'il s'agit de l'abandon forcé du *Pays Imaginaire*. Tels Adam et Ève chassés de l'Eden, je suis en permanence à la recherche de mon paradis perdu. Et ce n'est, jusqu'alors, que lorsque je me reconnecte avec l'imaginaire (le mien ou celui de quelqu'un d'autre) que je me sens à nouveau entier, que cette mélancolie disparaît. Ceci explique pourquoi, chaque fois que je termine un livre, que je quitte un monde, cette tristesse et cette nostalgie s'emparent de moi : je revis l'abandon originel.

Ce paragraphe présente le plus honnêtement et clairement possible le paradigme de séparation qui m'habite et comment il s'est construit : Dans ce paradigme, il y a une opposition totale entre, d'un côté, l'imaginaire nourricier, parfait, magique, où je me sens entier et, de l'autre, le réel, froid, imprégné du manque et de mélancolie. Nulle part, ces mondes ne se croisent, ne s'unissent, ne s'habitent l'un et l'autre. Je n'ai pas le choix : physiquement, je vis dans le monde « réel », c'est donc lui que je dois habiter. Mais je dois le faire tout en gardant en permanence ouverte cette cicatrice psychique, cette plaie jamais refermée, créée par l'arrachement au monde magique de l'imaginaire. C'est ce paradigme existentiel de séparation, d'opposition de ces mondes qui est au cœur de ma pratique et de ce mémoire.

1.4 DEVELOPPEMENT DE STRATEGIES DE CREATION PAR L'ECRITURE - ERRANCE ET DETOURS SUR LE CHEMIN DE L'OLYMPE

C'est avec ce paradigme de séparation (réel/imaginaire; adulte/enfant) que j'ai vécu toute mon adolescence.

À vingt-et-un ans, en 2007, j'emménage au Québec, à Rimouski, et débute un baccalauréat en communication (relations humaines) et spécialisé en psychosociologie.

Dès le début, je suis confronté à une autre culture, un autre mode de pensée, un autre monde. Un monde concret, mais inconnu. Un monde dans lequel je peux vivre des aventures tout en restant dans le « réel ». Ce n'est qu'aujourd'hui, par l'écriture de ce mémoire, que je comprends ce changement, mais cette étape, cet exil a sonné le départ de mon odyssee sur le chemin du retour à l'Olympe.

1.4.1 Libération de l'écriture par la découverte du journal de bord

Outre mes aventures physiques (découverte d'un pays et de ses paysages et coutumes), ce sont des aventures psychiques que j'ai vécues au cours de ce baccalauréat. Aventures psychiques qui se sont jouées en grande partie à l'écrit, notamment par la pratique du journal de bord et de recherche. En effet, une méthode de travail privilégiée de ce programme est la tenue de journaux de bord dans plusieurs matières. Désormais, toutes les semaines, voire plusieurs fois par semaine, je devais rédiger au minimum une page sur ce que je vivais dans chacun des cours.

J'ai été très étonné de me découvrir une grande facilité à l'écriture. Les mots devenaient fluides sous mes doigts et le clavier ne semblait jamais aller assez vite pour moi. L'exercice me paraissait simple : j'écrivais tout ce qui me venait à l'esprit à propos d'un sujet et je l'écrivais comme je le pensais, comme je l'aurais dit. Je me retrouvais donc en position d'écrivain malgré moi. Pas un écrivain romanesque certes, mais lorsque je me relisais j'étais surpris de voir la qualité de mon écriture tant par son fond que par sa forme. C'est ainsi qu'un domaine réservé aux artistes s'est ouvert à moi et a commencé à fissurer légèrement le voile.

J'écrivais donc. J'écrivais certes, mais dans certaines conditions. Pour moi, écrire c'est créer. C'est utiliser mon imaginaire, c'est parler de moi depuis le plus intime, en particulier lorsque j'écris mon journal. J'écrivais donc dans un contexte précis. Je ne le choisissais pas, mais il s'imposait à moi : j'écrivais la nuit. En fait, mon mode opératoire était presque inlassablement le même : je me couchais après une soirée normale, après avoir regardé un film ou autre. Je cherchais le sommeil. Mais mon esprit se mettait à vagabonder. Petit à petit, des pensées structurées venaient à moi. Je me mettais à réfléchir de plus en plus et quand, finalement, tout semblait prendre sens ou sa place, je n'en pouvais plus et me relevais, allumais mon ordinateur et déposais tout mon fil de pensée dans un document Word. Une heure et trois pages plus tard, j'envoyais ledit document par courriel à mon professeur sans l'avoir relu puis j'allais me coucher, enfin prêt à dormir.

Je précise « sans l'avoir relu », car cela me semble important. Je pense qu'il s'agissait là d'une manière de nier cette part de moi qui écrit, de refuser l'écrivain qui prenait peu à peu de la place en moi et dont je ne m'estimais pas digne. En fait, j'ai pris l'habitude de dire que j'écrivais (voire j'écris) toujours « comme si personne n'allait me relire, pas même moi ». Et je ne corrige ni ne reprends jamais ce que j'écris (je complète éventuellement). C'est comme si cela m'avait permis de passer par-dessus ma censure. Censure face au contenu de ce que j'écrivais (mon inconscient s'exprimait sans crainte) et censure face à la posture de l'écrivain que je me refusais.

Il a fallu attendre la moitié de ma troisième année pour que je me décide à relire l'entièreté de mes textes. J'apprenais alors beaucoup et était énormément surpris, tant par la forme que par le contenu de ceux-ci.

C'est ainsi que l'écriture a pris sa place dans ma vie.

1.4.2 De l'écriture de contes à l'écriture collective d'une comédie musicale

En 2008, à la fin de ma première année de baccalauréat, j'ai passé l'été dans un camp de vacances sur l'Île d'Orléans, comme animateur. Comme dans beaucoup de camps, les coordonnateurs ont proposé que nous ayons des « amis secrets », c'est-à-dire que chacun tirait au sort le nom d'un collègue et devait lui faire des cadeaux ou lui montrer des attentions particulières

tout au long de l'été. J'ai choisi une manière bien particulière de faire mes cadeaux à mon amie secrète : je lui écrivais son histoire. En fait, je reprenais et modifiais les contes pour enfants les plus connus et plaçais cette amie comme personnage principal. Tous les contes mis bout à bout formaient une grande histoire, une aventure menée par mon amie secrète. J'étais surpris par ma propre aisance à écrire et transformer ces histoires pour les nourrir, leur donner une allure ou une fin inusitée. J'ai pris beaucoup de plaisir à faire cela, mais à aucun moment je ne considérais que je créais quelque chose, je ne faisais que « copier » ce qui existait déjà.

En revenant de mon été, reprenant les cours, j'ai ressenti pendant un moment un vide. Je dirais aujourd'hui que j'étais en manque de création, d'expression. Je devais écrire des histoires, continuer ce que j'avais commencé avec les contes. Mais je voulais quelque chose de différent. Une nouvelle nuit où je peinais encore à m'endormir, j'ai eu une intuition. Je voulais écrire, mais je ne savais pas quoi écrire (comme lorsque je dessinais). Pourquoi ne pas demander aux autres ce qu'ils voudraient lire? Immédiatement, je me suis relevé, j'ai allumé mon ordinateur et j'ai créé un blogue dont la première publication proposait un processus créatif collectif.

L'imagination d'une personne peut être débordante et mener à des choses extraordinaires, mais quels résultats peut-on obtenir si plusieurs personnes mettent leurs idées ensemble, sans tabous, sans censure, sans jugement? Oui, ce que je propose ressemble à un brainstorming.

Je voudrais tester cette expérience en vous proposant ce simple jeu qui sera de me « lancer » des idées, tout ce qui vous passe par la tête : mots, phrases, envies, orientations, dessins, proverbe, nom ... (par l'intermédiaire des commentaires).

Tout ce qui pourrait apporter de la magie à une histoire, tout ce qui en fait la trame et tout ce qui fait le plaisir et l'excitation de la lire. Nous allons construire un roman interactif. (Extrait de la première publication du blogue de Geoffrey Molle « Roman interactif », 2008)

J'ai appelé ce blogue et son concept : un « roman interactif ». Je découvre aujourd'hui en faisant une rapide recherche sur Internet que ce processus est devenu monnaie courante, il faut croire que j'avais pressenti l'élan à l'époque.

Ce roman s'est peu à peu développé, l'histoire s'est enrichie. Je l'ai malheureusement mis de côté depuis quelque temps. En fait, l'histoire s'est tant développée dans mon esprit que mes doigts

ne vont pas assez vite et, alors que le texte écrit ne fait encore que cent-vingt pages, mon histoire mentale en est au troisième tome. En fait, je compte reprendre cette histoire après avoir déposé ce mémoire. Bien entendu, l'écriture de cette histoire suit encore les mêmes procédés que pour mes journaux : la nuit, sans me relire, d'une traite.

Voici donc comment ce que j'appelle la création pure s'est invité dans ma vie. Mais là encore, je considérais que je ne faisais pas cela seul et donc que le mérite ne me revenait pas vraiment.

Enfin, en 2009, j'ai proposé à un groupe d'amis de créer de toute pièce une comédie musicale. Je ne m'attarderai pas trop ici puisque le processus complet est décrit dans le chapitre suivant. Je dirai simplement que je voulais que tout soit fait collectivement d'un bout à l'autre, sous prétexte, une fois de plus, que je n'étais pas capable de faire cela tout seul, d'avoir assez d'imagination pour le faire.

Tout ceci pour dire que je comprends maintenant qu'il s'agissait, chaque fois, de stratégies et de détours pour apprivoiser, découvrir ma voie vers l'imaginaire. Chaque fois, je niais mes capacités, je créais, mais sans vouloir dire que je le faisais. En fait, c'est exactement ce que je nommais précédemment. À ce moment de ma vie, je pensais que créer était réservé aux artistes et que se dire artiste est prétentieux. Je me refusais donc ce statut et du même coup les compétences et talents qui y étaient associés... même si je les avais.

1.5 DE LA SEPARATION A L'UNION PAR L'ART ET L'EXPRESSION THEATRALE - PREMIERES RENCONTRES AVEC SOPHOS

Longtemps, je suis resté prisonnier de l'entre-deux-mondes; entre réel et imaginaire. Incapable d'habiter l'un sans quitter l'autre. Et c'est avec ce dilemme inconscient que je suis arrivé au Québec, à Rimouski en 2007. À ce moment, j'étais en échange universitaire et suivais des cours du baccalauréat en communication (relations humaines) autrement appelé psychosociologie. Comme j'étais en échange, je pouvais suivre des cours à la carte et parmi ceux-ci j'ai choisi le cours « animation et créativité ». Je l'ai choisi, car il est décrit comme du théâtre d'intervention et j'étais curieux.

Dans ce cours, alors donné par Danielle Nolin (dont je décrirai la méthode au chapitre 3), je devais, entre autres, faire un petit sketch, un numéro artistique. Les consignes étaient un peu floues et j'ai donc présenté un sketch de l'humoriste française Murielle Robin. À la fin, Danielle m'a dit : « c'est très bien, mais je ne t'ai pas vu, toi... ». Choc! J'ai l'habitude depuis tout jeune de faire des petits sketches, de mêler mon discours à des répliques de films ou d'humoristes et je ne m'étais jamais posé la question de ma place là-dedans. Elle m'a demandé de préparer une seconde présentation pour le cours suivant, une présentation qui parle de moi. Comme je suis du genre à agir en réaction (euphémisme), je me suis dit « tu veux me voir, prépare-toi, ça risque de ne pas être joli! ». J'ai donc préparé un numéro au piano, la *Valse d'Amélie* (Yann Thiersen, *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, 2001). Puis j'ai expliqué qu'il s'agit du dernier morceau de piano que j'ai joué à mon frère avant qu'il ne meure dans un accident quatre ans plus tôt, que je l'ai rejoué à ses funérailles et que je n'ai plus touché à un piano depuis. L'effet fut réussi. Sur elle, sur les autres... et sur moi! Moi qui croyais mon deuil fait, je me suis retrouvé en train de revivre toutes mes émotions comme si c'était la première fois. Danielle m'a dit « c'est bien, je te vois. Maintenant, il va falloir en faire quelque chose ».

Je comprends maintenant que c'était son processus d'intervention. À partir de mon numéro, en collaboration avec les autres étudiants (et leurs propres numéros), nous avons monté un spectacle dans lequel chacun pouvait exprimer qui il était, ce qu'il vivait et se transformer sur scène devant le public.

C'est aussi avec Danielle Nolin que j'ai découvert l'importance de briser le quatrième mur, comme je l'expliquerai au chapitre 6.

C'est lors de ce spectacle que j'ai vécu pour la première fois la possibilité de se transformer par l'art. Et c'est en m'inspirant du processus inédit de Danielle Nolin (détaillé au cours du chapitre 3) que j'ai créé par la suite mon propre modèle d'intervention par le théâtre.

En effet, en 2009, j'ai amorcé, sans le savoir, une révolution de mon paradigme de séparation, une voie vers un paradigme d'unification, de métissage où réel et imaginaire ne font qu'un, adulte et enfant se rejoignent, responsabilités et émerveillement se complètent.

Tout a commencé avec un rêve d'enfant, celui de jouer un jour dans une comédie musicale. J'ai toujours été fasciné par les comédies musicales, par le fait que chaque comédien comprenne et soit en empathie avec le héros ou la personne en train de s'exprimer en chant. Je me suis souvent imaginé en train de marcher dans la rue et que, soudain, les passants se mettent à danser et chanter mes pensées et émotions. Quel beau moyen d'expression!

Il faut comprendre que le médium même de la comédie musicale illustre parfaitement le paradigme que je vise : un monde incroyable où chaque jour est une aventure et où la chose la plus banale peut devenir extraordinaire si tout le monde veut bien se donner la peine de la chanter.

J'ai donc toujours été habité par ce rêve et, en mars 2009, alors que je suis étudiant au Baccalauréat en communication (relations humaines) à l'UQAR, je réalise que, parmi mes camarades de classe et amis, se trouvent toutes les ressources dont j'ai besoin pour créer une comédie musicale : un metteur en scène, des musiciens capables de composer et des personnes avides de nouveauté. J'ai donc proposé l'idée de créer ensemble une comédie musicale, prenant ainsi le pas sur mon rêve qui serait sinon toujours resté inaccessible.

À ce moment de mon parcours universitaire, je devais faire un stage au cours duquel je devais pouvoir mener des interventions psychosociologiques comme, par exemple, animer un groupe dans un but précis. J'ai donc négocié avec ma formatrice afin que ce projet de création collective devienne mon stage. Sous la condition d'être encadré par une autre professeure, celle-ci a accepté et j'ai donc commencé à réfléchir à une méthodologie. Mon ami metteur en scène a également utilisé ce projet en guise de stage et nous avons travaillé de concert.

Dès le début, avec notre stage en arrière-pensée, nous avons soulevé l'idée d'utiliser ce projet pour accompagner, disions-nous, le « développement personnel des participants ». Notre hypothèse était simple : lorsque l'on crée, on crée à partir de soi, donc si l'on crée un personnage, ce personnage est également, en partie, soi. Partant de ce principe, en faisant vivre à ce personnage une transformation devant un public, chacun avait l'opportunité d'incarner ce changement face à la société et d'en ressortir transformé également.

C'est donc entouré d'une dizaine de volontaires que la comédie musicale est entrée concrètement dans ma vie. Il en a résulté une pièce : *Le Cabaret des Âmes Tristes*. Le déroulement de ce projet ainsi que l'impact qu'il a eu dans la vie de chacun des participants seront détaillés dans le prochain chapitre.

Lors de cette expérience, j'ai goûté pleinement à la création au cœur du réel, à l'union de l'imaginaire et du concret et j'ai redécouvert que cet état de plénitude était possible. Depuis, le sentiment de déchirement et de nostalgie s'est amplifié. Persuadé d'être incapable de contacter l'imaginaire consciemment et volontairement, je reste exilé et ne me sens pas entier.

1.6 LES CONSEQUENCES SUR L'ADULTE DEVENU - LA MALEDICTION DU VOILE

1.6.1 Refus d'être un adulte et illusion d'être un enfant

Malgré ces prémisses de retour vers un imaginaire créateur, ce paradigme de la séparation est fortement ancré en moi et je vis dans un paradoxe permanent : Moi, vieillissant physiquement et socialement (je réalise à l'instant, en écrivant cela, que vieillir est aussi une construction sociale), mais refusant de quitter l'Eden, l'Olympe de l'imaginaire, représenté par l'enfance. Certains argumenteront que j'ai le syndrome de Peter Pan (Kiley, 1983), si caractéristique de ma génération, peut-être est-ce le cas. D'ailleurs, l'histoire de Peter Pan est devenue plus tard une de mes métaphores ressources pour parler de ma problématique.

Je vieillis donc et m'en vais, sans le vouloir, vers la vie adulte et tout ce que cela représente pour la société nord-occidentale et surtout tout ce que cela représente (de négatif) pour moi.

Selon mon paradigme, être adulte c'est être terre-à-terre, concret. C'est vivre dans le « monde réel ». Un adulte ne joue pas. Un adulte est responsable. Un adulte travaille, fonde un foyer, achète une maison et tout ce que la télévision lui dit d'acheter. Un adulte suit la norme sinon ce n'est pas un adulte, c'est « quelqu'un qui refuse de grandir » ou un paria. Ma représentation de ce qu'est un adulte sera plus détaillée à travers la description des personnages de la pièce *Théothropos et la Ballade du Temps* au chapitre 5.

Vous le voyez, selon ce paradigme, être adulte est quelque chose de négatif et pourtant d'inévitable. Mon destin ne peut donc qu'être négatif. Pas étonnant alors que je chemine vers lui à reculons!

C'est ainsi que, sans même y penser, mon cerveau a déclaré la guerre à ce sombre destin et a refusé de me percevoir comme adulte. Oui, les termes sont bien choisis : « refuser de me percevoir comme adulte ». En fait, en me regardant dans un miroir, je ne me vois pas adulte. Au mieux, je me vois adolescent. Cette illusion est d'autant plus vive lorsque je suis avec mes amis (en particulier mes amis d'enfance, vous comprendrez pourquoi). En fait, au lieu de nous voir comme un groupe d'adultes en train de boire une bière et discuter de nos carrières, nos maisons, nos enfants, je nous vois comme un groupe d'adolescents, voire parfois d'enfants, en train d'inventer de nouveaux mondes imaginaires, de jouer aux Legos ou de nous raconter des histoires. C'est comme si, au lieu de nous parler de nos vies, nous étions en train de raconter des histoires fantastiques, mais irréelles. Des histoires qui sont arrivées à d'autres personnes que nous.

1.6.2 Contradictions existentielles du paradigme de séparation

Cette perception faussée de moi-même et de mes amis me cause parfois des problèmes. Notamment des problèmes de sentiment d'imposture. Dans mes emplois, je travaille en équipe. Équipe avec une ou deux personnes de même rang que moi. Je devrais donc travailler en étant confiant quant à mes opinions et mes compétences qui ne sont pas moins pertinentes que celles de mes collègues. Mais, me percevant comme un enfant/adolescent, il m'est difficile de ne pas voir l'autre comme étant plus qualifié, plus compétent que moi. Alors, bien souvent, je deviens suiveur au lieu de meneur. En fait, je me sens moins crédible que l'autre. Le fait est que, dans la quasi-totalité de ces emplois, j'avais moins d'ancienneté que mes collègues, de même que j'étais toujours plus jeune qu'eux, ce qui venait ajouter à ce sentiment d'imposture. Mais ce sont de fausses excuses. La vraie raison est que je me vois comme un gamin qui essaie de faire comme un grand sans s'en croire capable. Je pense avoir bien réussi à cacher ces sentiments et cette posture jusque-là, mais intérieurement cela me mine et me frustre. Aujourd'hui, j'occupe un emploi à responsabilité (directeur d'un organisme communautaire) et je suis le supérieur hiérarchique d'une

personne plus âgée que moi, mais ayant moins d'ancienneté. Il n'est pas toujours facile de garder en tête que je suis « en charge » et j'éprouve toujours une petite gêne lorsqu'elle parle de moi comme son « boss ».

J'ai donc de la difficulté à me percevoir adulte ancré dans le réel et les responsabilités. D'un autre côté, je ne me perçois pas non plus digne d'être un artiste et de vivre de l'imaginaire. Ce paradoxe qui m'étreint en permanence et me plonge dans cette nostalgie de l'imaginaire qui me paraît si inaccessible a été le moteur premier de cette recherche. Puisque je devais vivre dans le monde réel, il fallait que je trouve le moyen d'aller à la rencontre de l'imaginaire quand je le souhaitais, par la volonté et non plus « par accident » ou « de nuit » comme je le fais lorsque j'écris des comédies musicales ou mon roman.

Avec l'expérience de *Le Cabaret des Âmes Tristes*, la première pièce créée en groupe et dont le processus sera détaillé au prochain chapitre, j'ai eu l'intuition qu'il existait un moment du processus où lorsque l'on crée (artistiquement ou non), on se crée; où créer quelque chose d'extérieur à soi est un tel acte d'expression que l'on se crée également soi-même en tant qu'individu. Dans la lettre de motivation à l'inscription à la Maîtrise en Étude des pratiques psychosociales à l'UQAR, je nommais ce moment « art being ». Concept qui illustre plus un état d'être qu'un fait.

Ce concept, que j'ai pour l'instant nommé « art being », c'est mettre l'art au service de soi pour s'exprimer, pour être et c'est aussi se mettre au service de l'art pour se transformer et apporter cette transformation dans le monde qui nous entoure.

En fait, je pense qu'il s'agit d'un autre état d'être. Ce n'est pas juste l'art d'être ou être art ou artiste, c'est une manière d'être où le soi en tant qu'individu vit en harmonie avec le soi en tant qu'artiste et l'un et l'autre se nourrissent pour créer un nouvel individu qui crée et se crée en créant. C'est un homme créateur et création.

L'art being c'est l'expression de ce qui existe, la création de la personne par son œuvre, l'essence de son idéal.

C'est donc ce qui EST (existe), ce qui naît (création) et ce qui veut ÊTRE (idéal). (Extrait de la lettre de motivation à l'entrée en Maîtrise en Étude des pratiques psychosociales de Geoffrey Molle, 2013)

On voit qu'à l'époque cela restait confus. Mais aujourd'hui, je comprends que ce que je cherchais vraiment était un équilibre entre imaginaire et réel et une voie pour moi pour exister dans les deux en même temps, sans nostalgie.

Je pense aujourd'hui que ma quête réside plus dans mon paradigme de séparation de ces deux concepts (réel et imaginaire) intrinsèquement liée à la séparation entre mes représentations de ce qui est adulte et ce qui est enfant.

1.7 PROBLEME, HYPOTHESE ET QUESTION DE RECHERCHE

1.7.1 Problème de recherche

Comme je viens de le présenter à travers ces récits autobiographiques, diverses expériences de mon enfance et mon adolescence ont forgé en moi un paradigme existentiel de la séparation opposant réel et imaginaire, adulte et enfant, responsabilités et émerveillement. Pour moi, une barrière physique et psychique sépare ces pôles. Ainsi, il y a d'un côté l'imaginaire et l'émerveillement qui sont réservés exclusivement à l'enfant et, de l'autre côté, le réel, le concret et les responsabilités qui sont l'apanage de l'adulte. J'ai la sensation qu'en quittant l'enfance j'ai été forcé de me couper de cette part de moi-même pour adopter l'image de ce que doit être un adulte selon moi. Cependant, j'aspire à accéder plus facilement et plus régulièrement à l'imaginaire et l'émerveillement. Dans ma quête de ceux-ci, je me refuse en tant qu'adulte et, finalement, je ne me sens nulle part moi-même : je ne peux plus être un enfant et je refuse d'être un adulte. Prisonnier de ce paradigme, j'éprouve de la difficulté à me percevoir comme un adulte et refuse de m'approprier des qualités artistiques que j'estime réservées aux artistes. Perdu entre ces deux mondes, j'erre dans la nostalgie de l'enfance toute puissante sans jamais trouver d'ancrage dans le monde adulte concret.

1.7.2 But de la recherche

Je souhaite réconcilier les deux pôles de mon paradigme existentiel : enfant-imaginaire-émerveillement et adulte-réel-responsabilités. Je veux détruire le mur qui les sépare et unir ces deux mondes pour les faire coexister. Je veux vivre en superposant les « lunettes » de l'enfant et celles de l'adulte. Ainsi, au lieu de filtrer le monde selon l'un de ces points de vue, j'espère révéler leur enchevêtrement.

Les expériences nommées plus haut me poussent à imaginer une possible voie d'exploration à travers la création théâtrale. En utilisant l'art, et en particulier le théâtre, comme moyen d'accès à l'imaginaire, je pense pouvoir tromper mon paradigme de séparation, le contourner et expérimenter l'union des deux pôles.

Je me suis donc penché sur diverses techniques existantes telles que le psychodrame selon Moreno (1987), le théâtre-forum selon Boal (1999) et le théâtre d'intervention selon Danielle Nolin (2008), que j'ai déjà expérimenté. Chacune de ces méthodologies m'a permis de mieux comprendre théoriquement les processus que je devais traverser. Pourtant, aucune ne semblait me correspondre pleinement.

Parmi mes désaccords :

- La place de l'intervenant : l'intervenant externe, qui reste observateur et guide de la pièce tout en restant dans son rôle d'intervenant/thérapeute contrairement à l'intervenant impliqué, qui joue dans la pièce et accompagne le changement depuis l'imaginaire, depuis son personnage.
- La professionnalisation des acteurs : le fait que la troupe de comédiens soit composée de professionnels qui jouent les enjeux des spectateurs (théâtre-forum) opposé aux comédiens-participants.
- Le but : thérapeutique ou accompagnateur du changement de paradigme existentiel.
- L'utilisation de l'imaginaire : simulation de situations réelles contre transposition dans un monde surnaturel.
- Implication : courte et percutante versus longue et évolutive.

D'autres désaccords seront nommés et développés plus en détail au chapitre 3. Ce qu'il faut retenir est que je ne me sentais pas satisfait par les propositions existantes.

Ayant vécu une première expérience de transformation par le théâtre à travers la création collective de la comédie musicale *Le Cabaret des Âmes Tristes*, j'ai décidé de tester et étudier la méthode que j'ai créée en me l'appliquant à moi-même. Ma question étant : « *est-il possible de transformer mon paradigme existentiel de séparation en paradigme de superposition par la création et la représentation d'une comédie musicale?* ».

1.7.3 Mes objectifs de recherche

L'objectif principal de ma recherche est d'essayer de comprendre et transformer mon paradigme existentiel de séparation imaginaire/réel, enfant/adulte, émerveillement/ responsabilités en paradigme de superposition. Je souhaite ne plus voir le monde divisé entre ces deux opposés, mais réconcilier ces pôles pour les faire cohabiter en moi. Mon paradigme existentiel actuel est exclusif, je ne peux pas être un adulte qui a accès à l'imaginaire. Pour retrouver le chemin vers l'imaginaire, j'ai décidé d'explorer une voie inclusive, où les opposés se rencontrent, se mêlent et forment un tout plus grand.

Pour cela, je décide de m'appliquer le processus d'accompagnement de changement de paradigme par la création d'une comédie musicale que j'ai développée lors de mon baccalauréat en communication (relations humaines) à travers l'expérience de *Le Cabaret des Âmes Tristes*.

Afin de bien m'appliquer ce processus, je vais commencer par décrire le plus précisément possible les étapes qui ont été traversées lors de la création de cette pièce. Puis je créerai une nouvelle pièce adaptée à mes besoins actuels. Cette pièce devra m'accompagner dans mon désir d'union des deux « mondes », des deux pôles décrits plus haut.

Tout au long de ce processus de création et ce jusqu'à la représentation, j'ai pour objectif de décrire et analyser les différentes étapes de ma méthode d'accompagnement par la création d'une comédie musicale ainsi que les effets de cette méthode sur moi-même. J'ai déjà pu voir un impact certain sur les participants de *Le Cabaret des Âmes Tristes* et j'espère vivre quelque chose de

similaire pour mieux comprendre ce que cette expérience implique. Le but est d'observer la pertinence de ce processus comme méthode d'accompagnement du changement de paradigme existentiel des participants.

Avant de commencer ce processus de création, le chapitre 2 vise à décrire le déroulé de ma méthode et mon rapport à la créativité transformatrice.

CHAPITRE 2

L'OLYMPE TERRE-A-TERRE – NAISSANCE D'UNE PRATIQUE ET D'UNE MÉTHODE DE COMÉDIE MUSICALE D'INTERVENTION EN DÉVELOPPEMENT PERSONNEL

*Quelle est cette trahison ce destin
Qui m'oblige à partir ainsi;
À quitter ce monde auquel j'appartiens
Et abandonner toute magie?*

*Ô, Zeus, je t'obéis bien malgré moi.
Je pars avec tristesse et colère.
Puisque tu ne me laisses pas le choix
Comme un humain, j'irai vieillir sur
Terre.*

*En quittant l'Olympe, je deviens mortel
Si Chronos me tue, j'irai en enfer.
Mais même si je m'en sors indemne
J'aurai encore un long chemin à faire.*

*Tu promets que je pourrai revenir
Mais je me sens déjà oublier.
J'ai bien peur de me voir doucement
mourir
Ou bien d'errer pour l'éternité.*

*Ainsi va la vie,
Vieillir n'est pas un choix.
Abandonne toute magie,
Vivre sur terre, tu le dois!*

*Quelle est cette trahison de ma famille
Qui me fait naître papillon
Et veut me voir redevenir chenille
En m'exilant hors de ce doux cocon ?*

*Ô Zeus, si cruel envers moi!
Je vivais heureux dans la lumière
Et me voici perdu là dans le noir,
Aveuglé, comme les humains, je me perds.*

*Je quitte l'Olympe pour un monde gris.
Cette terre stérile est abandonnée.
Je ne vois plus personne par ici.
Mais où les hommes sont-ils tous allés?
Je me promène et revois peu à peu.
Mes yeux s'ouvrent et perçoivent à
nouveau.*

*Je ne vois plus avec mes yeux de dieu
Mais ceux des hommes pour qui rien n'est
beau.*

*Ainsi va la vie,
Vieillir n'est pas un choix.
De l'Olympe, sois en exil,
Vivre sur terre, tu le dois!*

*Quelle est cette trahison qui serait mienne
Si je reniais mon destin
Et si j'abandonnais la race humaine
À Chronos et ses terribles desseins ?*

*Ô Zeus regarde et puis sois fier de moi!
Sacrifié, j'accepte de vieillir.
Belle magie, en toi je perds la foi.
Je sais que je ne peux plus revenir.*

*J'ai quitté l'Olympe et rompu le lien.
Je m'en vais en peine affronter le temps!
Moi, Théothropos, en simple humain
Rêve d'être encore un dieu, mais je me
mens.*

*Je me promets que je n'aurai pas peur.
Mourir, ce n'est pas si inquiétant.
Pauvre mortel, je m'en vais sur l'heure
Tuer Chronos et arrêter le temps.*

*Ainsi va la vie,
Vieillir n'est pas un choix.
Réaliste, rêve interdit
Terre-à-terre, je perds la foi!*

Avant de m'appliquer la méthode d'accompagnement par la création d'une comédie musicale, j'ai dû revenir sur mes expériences passées. La première, *Le Cabaret des Âmes Tristes* (2009-2010), collective et essentiellement instinctive m'a permis de détailler le déroulé du processus et le but de chaque étape afin de saisir les éléments importants pour ne pas passer à côté lorsque je me l'appliquerai à moi-même. Les deux autres expériences, *Les Vieux Intrigants* (2012) et *La Tribu du Sage* (2013-2014), ont été plus réfléchies, mais m'ont apporté des informations quant à mon mode de création et ma relation avec l'imaginaire. Ces informations permettront de mieux comprendre comment ces processus mentaux de création jouent un rôle dans le changement de paradigme existentiel souhaité.

2.1 LE CABARET DES ÂMES TRISTES

2.1.1 Résumé de l'histoire

Voici le résumé du scénario coconstruit avec le groupe :

Sous un cimetière se cache un cabaret où les morts font la fête. Chaque année, un grand concours a lieu dont le grand gagnant est autorisé à revenir parmi les vivants pendant un an pour y faire tout ce qu'il veut. Pour participer, il faut, dans une chanson, raconter sa vie, sa mort, sa vie dans la mort et pourquoi on veut revenir. Le problème est qu'aucun candidat n'a de bonnes intentions. Ils veulent tous se venger, tuer, voler, faire des révolutions sanglantes, dominer, humilier, etc. À la fin, le public vote pour élire le gagnant. Le cabaret est tenu par un aubergiste et une serveuse, les seuls à ne pas vouloir revenir sur Terre. Ils sont bien où ils sont et ont trouvé leur place dans ce monde.

2.1.2 Création collective

Lorsque j'ai réuni les personnes intéressées par le projet, j'ai bien précisé que je n'avais que l'envie, que le rêve. Je n'arrivais pas avec une comédie musicale à mettre en scène, je voulais que l'on invente ensemble une histoire, puis que, tous ensemble, nous créions les personnages, les chansons, la mise en scène, etc. Bref, je voulais que ce soit une création collective.

L'idée était qu'en travaillant tous sur le projet nous pourrions le faire nous ressembler et donc l'impact psychologique serait plus fort.

La création collective permet une meilleure appropriation du projet par chacun, un investissement, un engagement que chacun prend envers soi et envers les autres.

Puisque nous visions l'accompagnement du développement personnel des participants, il fallait qu'il y ait une volonté de ceux-ci de se développer et surtout qu'il y ait des conditions favorables à cela.

Impliquer chacun dans la création était la façon la plus pertinente de faire cela, selon mon ami metteur en scène et moi.

2.1.3 Méthodes de création d'un univers commun

Pour commencer le travail, afin de créer le groupe et le sentiment d'appartenance à celui-ci, nous avons choisi de nous focaliser sur la création d'un univers commun. Pour cela, nous avons procédé par deux rencontres de brainstorming fonctionnant sur le principe du World Café.

Lors d'un World Café, les participants sont répartis autour de plusieurs tables distinctes. Chaque table fait un brainstorming autour d'une même question. Les propositions de chacun sont notées sur une grande feuille, par un secrétaire ou par la personne qui propose l'idée. Après un laps de temps déterminé, les participants changent de table de manière à créer de nouveaux sous-groupes. Le secrétaire reste à sa table et fait un rapide résumé au nouveau sous-groupe de ce qui a été dit. Alors une nouvelle question est posée et le processus reprend. Le but est de mélanger les historiques de réflexion et donc de faire ressortir des idées plus variées.

Lors de la première rencontre, les participants ont répondu à trois questions en trois tours. Puis, à l'aide de post-it (pondérés de 1 à 3) à apposer sur les feuilles rassemblant les résultats, chacun a voté pour les éléments qu'il aimait le plus.

Voici les principaux résultats obtenus aux trois questions (ainsi que leur pondération) :

1- Qu'est-ce qui est important pour vous dans une comédie musicale?

- Plaisant, humour, fun (X5)

- Contexte, costumes et décors colorés (X4)
- Histoire (X3)
- Amour-émotions (X3)
- Personnages (X2)
- Suspense (X2)
- Bonne musique (X2)
- Action (X1)

2- Quels thèmes pourriez-vous associer à ces éléments?

- Fantaisie (X3)
- Amour, séduction, trahison, illusion (X4)
- Nouveau monde (X2)
- Émotions (X2)
- Conflit/combat (X2)
- Paix (X2)

3- Dans quel contexte socio-historico-culturel pourriez-vous placer tout cela?

- Café, cabaret, auberge (X5)
- Lieu magique, intemporel (X5)
- Forêt enchantée (X4)
- Capitalisme déchu (X2)

Ces trois questions se voulaient comme un « *zoom in* » sur notre cible commune. Je voulais que l'on soit tous d'accord sur la définition de ce qu'était une comédie musicale. À la fin, nous avons tous statué que nous voulions une pièce de théâtre ponctuée de chansons. Depuis, je travaille uniquement avec cette définition que je trouve la plus pertinente pour ce processus. Comme nous le verrons plusieurs fois au cours de ce mémoire, les chansons forment le cœur de ce processus. Ce sont elles qui mettent l'accent sur le personnage qui vit une transformation. Il est donc nécessaire que la pièce ne soit pas qu'une série de chansons, car elles perdraient de leur impact. Les dialogues ne sont là que pour tisser l'histoire, pour faire le lien entre les chansons et placer le contexte.

On retrouve ici plusieurs éléments qui ont été incorporés à l'histoire. Ainsi, l'idée d'un cabaret a été proposée collectivement. Plus que ça, un *cabaret intemporel, magique, coloré qui représente un nouveau monde et où se rencontrent amour, trahison, humour et émotions*. En fait, l'expression « Cabaret des âmes tristes » a même été utilisée par un des participants dès la deuxième question.

Nous nous sommes ensuite basés sur ces résultats pour poursuivre le travail lors de la seconde rencontre. Cette fois, nous avons travaillé sous la forme d'une carte mentale. Lors de la création d'une carte mentale, une question est inscrite au centre d'une grande feuille affichée devant l'ensemble du groupe. Chacun est libre de se lever et d'aller écrire une idée en relation avec cette question. Il choisit alors l'emplacement où il veut l'écrire sur la feuille en fonction des associations qu'il fait lui-même. Lui seul peut décider de l'emplacement, car cela relève de son propre raisonnement. Ainsi, il peut coller des mots d'un même champ lexical ou au contraire des mots en totale opposition ou sans relation apparente. Ce faisant, cette illustration vient nourrir la réflexion des autres participants et les inspire. À la fin, on peut observer la réflexion groupale autour de la question sur la feuille.

Cette fois encore, nous avons travaillé à partir de trois questions successives fonctionnant en spirale. On part du bord extérieur de la spirale avec des généralités puis chaque question amène un peu plus de précisions, plus de profondeur, plus d'éléments concrets.

Voici donc les trois questions que nous avons choisies ainsi que quelques réponses pondérées que nous avons recueillies.

1- Quel impact souhaitez-vous créer auprès du public?

- Séduire avec notre univers (X3)
- Chaleureux, intime, glamour, nocturne, mystérieux (X2)
- Absorber, captiver, donner envie (X1)
- Faire rêver (X1)
- Marquer les esprits (X1)
- Qu'il s'amuse avec nous (X1)

2- Quel(s) genre(s) narratif(s) souhaitez-vous?

- Mélange des genres (X4)
- Incarner nos ombres, nourrir les peurs (X3)

- Psychédélique (X2)
- Dramatique (X2)
- Comique (X2)
- Satyrique (X2)
- Suspense (X1)
- Horreur noire (X1)

3- Nommez des pistes et intrigues.

- Une fête de morts, cabaret sous un cimetière (X3)
- Une princesse désabusée (X2)
- Riche tueuse séductrice (X2)
- Addictions (X2)
- Le retour du méchant mage noir (X1)
- Les femmes de différentes époques se rencontrent (X1)
- La sorcière enchantresse (X1)
- Secrets et infidélité (X1)
- Concours pour revenir sur terre (X1)
- Catharsis morale (X1)

Beaucoup d'autres idées très intéressantes ont été nommées puis réutilisées. Parmi lesquelles : Paillettes et champagne; un personnage ou objet toujours présent en fond de scène; interactivité avec le public; anachronisme; télé-crochet; une princesse fatiguée d'attendre son prince charmant va en kidnapper un; un couple improbable; une aguicheuse; etc.

Si vous lisez l'histoire de la pièce, vous pourrez découvrir que plusieurs personnages qui y figurent avaient déjà été nommés lors de cette deuxième rencontre et ont été joués par ceux qui les avaient suggérés. Ceci démontre bien, selon moi, que chaque participant avait déjà en tête, depuis longtemps, des modèles, des stéréotypes porteurs d'enjeux personnels et que ces modèles n'attendaient qu'une chose : un lieu où se déposer, où s'exprimer. Je décrirai plus loin dans ce chapitre (2.3.3 L'accompagnateur-participant – l'importance du guide) l'importance pour l'accompagnateur de supporter ce lieu de dépôt.

Je suis rentré chez moi avec l'ensemble des résultats et, alors que je les compilais, je prenais quelques notes en parallèle. Mais j'ai dû m'arrêter en cours de route, car une ébauche d'histoire commençait à se construire dans mon imaginaire. Je l'ai immédiatement écrite.

Dans l'auberge enchantée sous le cimetière, les morts font la fête. Mais ce soir est un soir particulier puisque c'est le soir du grand concours de la sorcière.

Chaque année, la sorcière de la forêt organise un concours dont le gagnant a le droit à une année dans le monde des vivants. Pendant cette année, il peut faire ce qu'il veut, mais par ses propres moyens. C'est ainsi que la gagnante de l'an passé, la princesse désabusée d'avoir attendu le prince charmant toute sa vie, est revenue chez les morts avec un beau prince tout juste épousé. Quel couple charmant! Mais dont la compatibilité reste à prouver!

L'aubergiste peut être le présentateur et ainsi servir de narrateur et fait le lien entre les personnages. Il pourrait commencer par une chanson qui situerait l'action.

Il y aurait des épreuves pour revenir sur Terre dont la principale serait de raconter (en chanson) sa misérable vie et pourquoi il veut revenir chez les vivants. On y voit alors différents objectifs plus ou moins honorables : tuer l'homme qui m'a volé ma femme, devenir millionnaire, une star, vengeance, cupidité, adultère, les sept péchés capitaux.

Cela permettrait aussi de mettre le strass et les paillettes demandés par certains ainsi que la couleur, mais aussi le drame, la comédie, l'exubérance, etc.

Il y aurait aussi des anachronismes puisque certains jouent depuis plus longtemps que d'autres et c'est comme ça que Marie-Antoinette côtoie la sœur frustrée de Marilyn Monroe ou encore une elfe guerrière qui veut venger son peuple de l'asservissement dans lequel l'a plongé la race humaine...

Il pourrait aussi y avoir des secrets dévoilés par le présentateur, genre Jerry Spring Show, par exemple « vous voyez ce beau jeune homme qui se pense orphelin et qui a épousé cette ravissante femme, eh bien en réalité c'est sa mère dont il a tué le mari, son propre père. » (Edipe)

Bien entendu, le gagnant est celui qui ne correspond absolument pas aux stéréotypes, mais il n'est pas obligé d'avoir de bonnes intentions. Ou, mieux, on peut proposer que des personnages détestables et faire voter le public. Comme ça ce sera interactif comme proposé et il pourrait y avoir plusieurs fins possibles en fonction des votes.

Ça serait aussi une certaine critique de la société avec la télé-réalité et aussi moralisatrice du genre : il y a toujours un possible autre, mais attention à ne pas dérapier! (Extrait du journal de comédie musicale de Geoffrey Molle, 1^{er} avril 2009)

Je choisis d'inclure un extrait aussi long de mon journal afin d'illustrer que la réflexion se fait au fur et à mesure de l'écriture et que l'histoire se construit en l'écrivant. Dans cet

extrait on peut lire mes inspirations, mes changements de direction, mes enrichissements, les moments où j'inclus les idées des autres et que mon raisonnement s'en trouve nourri, etc.

Ce texte, qui est devenu la trame de notre première pièce, a été écrit en trente minutes à peine. La rapidité de ce processus s'explique en grande partie par le fait que tout avait été dit par les participants.

Un peu plus loin, je décrirai les actes mentaux qui œuvrent en moi lors de la construction de la première ébauche d'une histoire. Grâce à des entretiens d'explicitation (Vermersch, 2012), j'ai réussi à mieux prendre conscience, à décrire et à dérouler plus en détail l'ensemble des étapes par lesquelles je passe mentalement pour construire une telle histoire dans un moment intense qui ne dure guère plus que quelques secondes.

Lorsque j'ai eu fini d'écrire ce texte, j'ai réalisé qu'il rassemblait une grande majorité des éléments nommés par le groupe dans les exercices. Je l'ai alors envoyé par courriel à chacun. La semaine suivante, nous avons pu discuter de cette histoire et tout le monde semblait satisfait de l'univers commun que nous avions créé. Il faut comprendre qu'il s'agissait vraiment d'un univers commun, d'un contexte qui nous a servi ensuite pour que chacun puisse imaginer son personnage. Cette histoire a ensuite été nourrie, transformée, enrichie avec les personnages. À cette étape, nous avions cependant déjà la notion de cabaret de morts et de concours pour revenir sur Terre et le fait que chacun n'a que de mauvaises intentions. Notre idée avec ce dernier point était de travailler sur les ombres des participants selon C. Jung.

Cette personnalité voilée, refoulée, la plupart du temps inférieure et chargée de culpabilité, dont les ultimes ramifications pénètrent jusque dans le domaine de nos ancêtres animaux et qui, par-là, embrasse l'intégralité de l'aspect historique de l'inconscient. (Jung, Aïon, op. cit., § 422, p. 286.). (Dehing, 2007)

Dans cette pièce, nous voulions offrir une place à ces ombres pour s'exprimer et vivre une expérience cathartique. Quant au cabaret, il représentait pour nous une interface idéale pour mêler public et comédiens dans un lieu ouvert où l'interactivité irait de soi. De plus, il

fournissait l'espace huis clos propice à l'intimité et au dévoilement nécessaires pour un objectif aussi profond que le dévoilement du plus sombre de soi.

2.1.4 Création individuelle des personnages

La création des personnages s'est d'abord faite de manière solitaire. Nous avons fait les trois premières rencontres en avril 2009 puis nous sommes partis en vacances pour l'été. Nous ne nous sommes donc pas revus pendant quatre mois. Quatre mois durant lesquels chacun avait pour mission d'imaginer un personnage.

Les consignes étaient les suivantes :

- À quoi a ressemblé sa vie? À quelle époque a-t-il vécu? Que faisait-il? Qui était-il?
- À quoi a ressemblé sa mort? Comment est-il mort?
- À quoi a ressemblé sa vie dans la mort?
- Pourquoi veut-il revenir? Quelle est sa « névrose »?

Chacun a travaillé à son rythme pendant l'été. Il y a eu quelques abandons, mais c'est là que s'est formé le noyau dur du groupe.

Au cours de l'été, tous m'envoyaient par courriel l'histoire de leur personnage. Mon idée était de les guider, de les questionner pour les aider à approfondir, mais je n'en ai pas eu besoin. Tous les personnages que l'on m'envoyait étaient plus fous les uns que les autres. Je pense que cette étape solitaire est nécessaire pour laisser la « folie créatrice » individuelle s'exprimer librement.

J'ai malgré tout fait quelques suggestions à certains. Je les ai questionnés pour qu'ils complètent leur portrait lorsqu'il y avait des manques, mais le contenu est venu entièrement d'eux. Lorsque nous nous sommes retrouvés en septembre, nous avions tous les personnages dans leurs grandes lignes et les participants présents iraient jusqu'au bout.

Une participante avait cependant une difficulté. Lorsque nous nous sommes rencontrés en septembre, elle avait créé un personnage très lumineux, avec beaucoup de rêves et

d'espoirs. Elle avait quand même réussi à lui écrire une histoire triste, une histoire portant une douleur qu'elle souhaitait voir « exorcisée », mais ce personnage n'avait aucune noirceur et donc ne répondait pas au dernier critère : vouloir revenir chez les vivants avec de mauvaises intentions. « *Je n'arrive pas à contacter mon ombre* », m'a-t-elle dit. Je lui ai répondu « *Alors nous la trouverons tous ensemble* ». Et c'est ce que nous avons fait. Nous avons travaillé à partir de ce personnage lumineux et, tout en imaginant l'histoire, nous avons tous découvert que cette femme (personnage) portait une rage de vivre, étouffée depuis trop longtemps et qu'elle était une bombe à retardement qui allait exploser face au public. C'est ainsi que la Duchesse Déchue, Louise, est née de la lumière et s'est révélée le personnage le plus terrifiant de la pièce. Je reviendrai régulièrement sur cette participante, car elle est l'exemple le plus flagrant de transformation vécue lors de ce processus.

2.1.5 À la rencontre collective des personnages

Maintenant que nous avons les personnages créés individuellement, je désirais qu'ils soient nourris par le groupe. En fait, je voulais que chacun puisse se reconnaître dans chaque personnage et surtout que chacun comprenne parfaitement les enjeux de chaque personnage. En effet, l'étape de l'écriture du scénario qui allait suivre impliquait que des dialogues prononcés par un comédien allaient être écrits par d'autres participants. Donc en comprenant bien ce que portait chaque personnage, tout le monde était plus à même d'écrire des dialogues pour eux.

Nous avons procédé par ateliers d'écriture automatique. À chaque atelier, nous écrivions tous sur trois personnages. Le déroulé de l'atelier était le suivant :

- 1- Un participant présentait son personnage tel qu'il l'avait écrit jusque-là.
- 2- Les membres du groupe posaient des questions de clarification puis énuméraient des qualités, des mots, des sentiments qu'ils attribuaient à ce personnage. Tout était pris en note.
- 3- Lorsqu'une dizaine de mots avait été relevée, chacun prenait un papier et un crayon et nous faisons une activité d'écriture automatique pendant cinq ou six minutes. Celle-ci commençait toujours avec le nom du personnage (ou sa description, ex : « la prostituée » ou

« le prêtre ») suivi par l'un des mots pris en note. Exemple : « La nouvelle est orgueilleuse... » ou « La gagnante de l'an passé est naïve... ».

4- Chacun se mettait alors à écrire en continu selon les principes de l'écriture automatique (sans s'arrêter d'écrire, sans réfléchir, sans juger). De manière irrégulière, je proposais un ou deux autres mots de ma liste et ils devaient l'inclure immédiatement dans leur texte afin d'alimenter l'écriture.

5- À la fin, nous faisons tous la lecture de nos textes. Il y avait une trame commune grâce aux mots communs. Le participant dont nous écrivions le personnage prenait en note ce qui lui paraissait pertinent.

6- Pour finir, chacun repartait avec l'ensemble des textes écrits à propos de son personnage et devait produire un texte intégrant tout ce qui lui semblait important. Ainsi, il y avait un peu de chacun dans tous les personnages et tout le monde les comprenait parfaitement.

Bien entendu, les textes écrits parlaient avant tout de l'auteur. Ainsi, tout en écrivant pour l'autre, les participants écrivaient aussi pour eux et faisaient des découvertes à leur propos. Découvertes qui venaient ensuite nourrir leur propre personnage. De cette façon, chaque fois que nous travaillions sur un personnage en particulier, nous travaillions sur tous les personnages du même coup. Les huit personnages ont donc été écrits, réécrits, approfondis continuellement tout au long de cette étape collective et tout au long du processus jusqu'aux représentations, comme on le verra par la suite.

2.1.6 Costumes

Cette étape s'est faite en parallèle avec la suite du processus.

J'avais « recruté » des costumières parmi mes amies. Une fois les personnages définis, elles ont rencontré chacun des comédiens lors d'entretiens individuels pour discuter de l'image physique qu'ils avaient pour leur personnage. Elles ont ensuite fait une visite à la friperie et ont assemblé un maximum de vêtements pouvant correspondre. Puis nous avons fait une séance d'essayage où chacun a pu trouver la véritable identité physique de son personnage.

J'ai proposé que chacun se trouve un élément de costume qui symboliserait la transformation de son personnage et qu'il pourrait garder après les représentations. Cet objet symbolique permettrait le rappel et l'ancrage psychologique de leur changement personnel.

2.1.7 Mise en relation des personnages

L'étape de mise en relation des personnages est, étonnamment, la plus floue dans ma mémoire. En fait, je pense que cette mise en relation se fait d'elle-même. Nous connaissons tous les personnages. Certains nous attirent, d'autres nous repoussent. Comme nous travaillons tous ensemble, et à partir de personnages nous représentant, il est facile de se laisser aller et de suivre ses élans. Je me rappelle ainsi que deux comédiennes, opposées de caractère, ont souhaité travailler en duo afin d'apprendre l'une de l'autre : la Duchesse Déchue et l'Ivrogne. Il y a aussi les personnages qui vont nécessairement de pair : l'Aubergiste et la Serveuse (qui veulent rester là), la Gagnante de l'an passé et son mari qu'elle vient d'assassiner. Puis il y a ceux qui semblent indépendants : la Prostituée et le Prêtre et qui pourtant se révèlent complémentaires parce qu'opposés.

L'intelligence de cette pièce nous a poussés inconsciemment à créer des paires de personnages qui se complètent, s'opposent, se nourrissent, se croisent. Ce n'est que plus tard que nous l'avons compris. Mais ce fait illustre bien que nous avons tous besoin d'apprendre quelque chose qui était présent au sein du groupe et que nous sommes allés chercher à travers ces alliances théâtrales.

Une fois les personnages reliés, l'histoire s'est construite d'elle-même. Nous savions ce que chaque personnage avait besoin d'apprendre, son point de départ, son point d'arrivée et les interactions qui devaient mener au changement. Il ne restait plus qu'à développer.

2.1.8 Écriture des chansons

À partir de la mise en relation, le plan de la pièce s'est écrit tout seul : nous avons déterminé un nombre de scènes et ce qu'il s'y passait dans les grandes lignes. Puis nous avons placé des chansons.

Les chansons m'ont toujours parues essentielles dans ce processus. Bien sûr parce qu'il s'agit d'une comédie musicale, mais ce ne serait pas la même chose avec une pièce de théâtre. Les chansons permettent de mettre l'accent sur un personnage pendant quatre à cinq minutes et de lui offrir un espace où il peut exprimer ce qu'il a à dire. « On pourrait faire cela par le biais d'un monologue », me direz-vous. Je ne suis pas totalement d'accord. Une chanson permet d'intensifier les émotions transmises et vécues par l'interprète. Une chanson permet aussi de nommer de manière imagée et pourtant claire, rapide et précise des éléments importants.

Dans ce processus, chaque chanson est un espace où le personnage chantant peut partir de sa situation de base, être interpellé dans son paradigme et changer en direct face au public pour arriver à une nouvelle situation. Et une chanson permet de faire ce processus qui devrait être long de manière très naturelle en seulement quatre minutes.

Le contexte de notre histoire s'y prêtait particulièrement puisqu'il s'agissait d'un concours et chaque candidat devait raconter, en chantant, sa vie, sa mort, sa vie dans la mort et ses intentions quant à son retour.

Afin de bien illustrer cette transformation chantée, voici la chanson de Saphir, la prostituée qui explique l'origine de son statut professionnel par une histoire triste puis affirme vouloir reprendre du pouvoir sur les hommes et les soumettre à sa volonté.

Des mains pour Saphir

*Devenue orpheline trop tôt,
Je suis élevée par un maquereau.
De tous les hommes il est le pire.
Il me donne le nom de Saphir.*

*Vantant la beauté de mes yeux,
Il dit « t'en feras des heureux! »
Vendant mon âme et mon corps
À des hommes encore et encore.*

*Perpétuellement couchée,
Je suis brusquée, violée, touchée.
De cet avenir sans lendemain
Je ne vois que d'immenses mains.*

*Des mains grasses.
Des mains crasses.
Des mains de mâles.
Des mains sales.
Des mains d'homme.
Et d'ivrognes.
Des mains de vilains.
Juste pour la putain.*

*Ils veulent Saphir,
Et je vis pour leurs plaisirs*

*Alors ma vie n'est plus qu'un supplice.
Puis je trouve un homme, une oasis.
Qui chaque jour soigne en secret
De ma vie, les tristes plaies.*

*Je l'aime! Je l'aime si fort!
Je veux vivre de son amour.
M'enfuir et trouver enfin
Le bonheur dans ses mains*

*Des mains d'or
Sur mon corps.
Des mains douceur.
Des mains de chaleur.
Mains aimantes.*

*Mains brûlantes.
Des mains d'amour.
Des mains toujours*

*Il aime Saphir,
Et comble tous mes désirs*

*Mais j'appartiens à un homme
Et j'en aime un autre.
Le premier offre une somme*

Au second qui est bien pauvre.

*« De l'argent si tu la tues »
Mon mac l'a convaincu.
Et quand je veux m'enfuir enfin
Mon amant me prend par les mains.*

*Qui m'enlacent.
Qui m'embrassent.
Des mains câlines.
Des mains qui m'assassinent.
Pleines d'argent.
Pleines de sang.
Des mains pleines d'or.
Des mains de mort.*

*Il tue Saphir,
Il vole mon dernier soupir.*

*Me voilà donc aujourd'hui
Pour revenir à la vie.
Avec pour seule ambition
De déchaîner toutes les passions.*

*De retour chez les vivants
Je deviendrai un tyran.
Manipulant par la séduction
Les hommes de toutes les nations.*

*Trop longtemps, ils m'ont souillée,
C'est à leur tour de crier.
Ils m'imploreront en vain.
Et j'applaudirai des deux mains.*

*Magnifiques.
Mais mains sadiques.
Mains qui manipulent
Des mains sans scrupules.
Mains si belles.
Mains cruelles.
Des mains qui damnent.
Des mains de femme.*

*Elle revient Saphir.
Les hommes vont en souffrir!*

Des Mains – Scène 6 de la pièce Le Cabaret des Âmes Tristes

Le changement souhaité par cette participante était de transformer son rapport à la séduction et aux hommes en général. Elle voulait retrouver son pouvoir féminin (femme fatale) et dépasser le schéma de femme soumise acquis à travers son histoire familiale.

Dans cette pièce, d'autres changements impressionnants avaient lieu lors des chansons : un prêtre ébranlé dans sa foi en découvrant que le paradis n'existe pas trouvait pour seule issue psychologique d'imposer la loi de Dieu en son nom et, tout en se revendiquant le nouveau sauveur prenait l'aspect de l'Antéchrist; une duchesse pleine de douceur et un ivrogne triste et sombre échangeaient lumière et ombre pour dévoiler une femme tyran et un homme cultivé en mal d'amour; etc.

Les paroles des chansons, encore une fois, étaient écrites de manière collective. Deux chansons étaient créées par atelier. Nous formions deux équipes travaillant en parallèle. Dans chaque équipe, il y avait la ou les personne(s) concernée(s) par la chanson et d'autres participants pour nourrir la réflexion. À la fin de la rencontre, nous présentions les résultats. Je dois avouer que j'ai par la suite retravaillé à partir des premières ébauches afin de construire des textes parfois plus complets et riches. Mais chacun pouvait ensuite reprendre une troisième fois les textes pour remettre dans ses mots les idées nommées.

Presque toutes les chansons sont des histoires chantées. Cette consigne aide beaucoup l'écriture. On commence par déterminer ce qui doit être dit dans la chanson, on le structure puis on cherche les mots qui correspondent le plus. Dans cette pièce, la structure des chansons est souvent la même : la vie du personnage, sa mort tragique, son errance et son désir de retour. Le tout entrecoupé de refrains (parfois). Ainsi, chaque personnage a l'espace pour raconter toute son histoire, au cœur de l'histoire commune. Il la raconte en commençant par le passé puis va vers le présent et termine avec le futur.

Pour ce qui est de la musique, elle a été composée par une amie. Mais, là encore, le travail s'est fait collectivement. La compositrice et moi-même rencontrions la ou les personne(s) concernée(s) par la chanson. Nous prenions un moment pour nommer ce qui devait être exprimé comme émotions au cours de la chanson, le style musical souhaité, le rythme, etc. Puis la compositrice faisait des essais avec nous. Elle s'installait au piano et proposait une mélodie en ajoutant les paroles. Il faut dire que la compositrice était assez douée pour saisir l'essence de la chanson et elle proposait généralement quelque chose de parfaitement adapté. Nous passions ensuite deux ou trois heures à essayer des variations, à mettre le texte sur la musique, à l'ajuster. La participation des comédiens à la composition de leur chanson leur permettait d'être plus à l'aise avec celle-ci et donc de mieux la maîtriser par la suite, sans avoir besoin d'être coaché vocalement.

2.1.9 Écriture du scénario

Les chansons étant écrites et ponctuant le scénario, les dialogues restant à écrire ne sont là que pour relier le tout.

À partir du canevas du scénario décrivant rapidement ce qu'il se passe dans chaque scène, il devient facile de compléter l'histoire avec les dialogues. On connaît le point de départ de chaque scène et son point d'arrivée ainsi que les éléments primordiaux à placer. Dès lors, nous pouvons travailler collectivement au développement des scènes.

Là encore, à chaque rencontre, nous nous séparions en deux équipes. Chacune travaillait sur une scène qui rassemblait les personnages des auteurs de l'équipe. Par le biais des interactions entre les comédiens-auteurs et des suggestions qu'ils apportaient, les dialogues s'élaboraient d'eux-mêmes. Il était toujours surprenant de découvrir, en fin de séance, les dialogues que chaque équipe avait produits. Des traits de caractère, des enjeux personnels, des réactions propres à chacun apparaissaient et pouvaient être exprimés, répondus, exorcisés.

Je pense que lors de cette étape les comédiens peuvent plus facilement se laisser aller. Le processus établit une sorte de cadre dans lequel ils peuvent laisser libre cours à leur personnalité en toute sécurité. Tant qu'ils respectent les invariants nommés plus haut (départ, arrivée, éléments essentiels), ils peuvent se laisser glisser à être le pire et le meilleur d'eux-mêmes. En l'occurrence, dans *Le Cabaret des Âmes Tristes*, nous travaillions sur nos ombres, donc ils étaient invités à montrer les parts les plus sombres de leur être et à les exagérer.

Il était possible que des dialogues soient écrits pour un personnage dont le comédien n'était pas présent dans l'équipe d'auteurs. Mais le travail préalable de rencontre collective avec les personnages permettait à chacun d'écrire de manière pertinente pour tous les rôles. Cependant, si quelqu'un n'était pas entièrement satisfait de ses dialogues, il pouvait les retravailler à partir du fichier en ligne partagé par tous. Il n'y avait que deux consignes :

- On ne fait de modifications que pour SON PROPRE personnage.
- On n'efface RIEN. On ne fait qu'ajouter les modifications souhaitées dans une autre couleur. Puis, nous discutons tous ensemble de la forme la plus pertinente.

C'est ainsi que tout le scénario s'est écrit. Pris dans le processus, nous avons tous trouvé que cette étape se faisait presque « comme par magie ». Nous écrivions deux à trois scènes par rencontre, il y avait treize scènes. Peu de modifications étaient nécessaires et tout coulait aisément. Là encore, l'implication de chacun dans le processus d'écriture permettait une facilité pour apprendre son texte puisque chacun prononçait ses propres mots.

2.1.10 Mise en scène

Toujours dans un souci de création collective, la mise en scène s'est faite avec la possibilité pour chacun de faire des suggestions. Cependant, nous nous sommes beaucoup reposés sur les compétences d'un des participants qui avait une formation en mise en scène. Il nous a guidés tout en intégrant les désirs et besoins de chacun.

L'étape de la mise en scène est capitale dans le processus. C'est la première fois que les mots que l'on a écrits sont prononcés. Et c'est à ce moment que l'on prend conscience de

leur portée, de leur importance. Parfois, on a choisi d'écrire un mot plutôt qu'un autre, sans savoir pourquoi. Lors de la mise en scène, on comprend souvent mieux l'origine de cette intuition.

Et c'est là qu'il devient la responsabilité de chacun, de chaque comédien, du metteur en scène et particulièrement la mienne en tant que directeur de projet, de veiller à ne pas passer à côté d'un élément important parce qu'il ne sera pas mis en valeur par la mise en scène. En effet, les mots peuvent être importants, mais s'ils ne sont pas appuyés par la situation, s'ils sont prononcés à la va-vite, ou avec la mauvaise émotion ou la mauvaise intention, alors on peut passer complètement à côté de la transformation.

En nommant la responsabilité groupale de veiller sur ce point, on appuie sur l'importance de ce qui se fait, de ce qui se joue. Chacun a la propre expertise de sa vie et souvent, en voulant pointer un dialogue important pour l'autre, on nomme son propre besoin. Il est donc arrivé plusieurs fois qu'un comédien voulant en aider un autre à vivre une étape de son processus se retrouve à répéter encore et encore la phrase qui va avoir le plus d'impact sur lui.

Enfin, la mise en scène est intéressante par le fait de la confrontation des points de vue. Jusque-là, même si l'histoire s'est écrite collectivement, chacun avait sa propre vision de ce qu'il se passait. En passant à l'étape concrète, on réalise que l'on n'imaginait pas tous de la même manière et, bien souvent, la vision des autres vient nous bousculer dans nos habitudes de pensées et c'est là qu'un vrai changement est possible grâce au nouveau point de vue que cela nous force à adopter. C'est aussi, bien évidemment, le moment où les résistances se font le plus sentir. Mais si le processus a bien été suivi tout au long et que l'aspect collectif et la confiance en le groupe ont toujours été là, ces résistances sont moins difficiles à surmonter.

C'est à ce moment que l'on comprend que la transformation s'est faite tout au long de l'aventure et non à la toute fin. C'est un processus par itération, selon des boucles. On repasse toujours au même endroit, mais pas avec le même regard; à chaque étape, on va plus profondément, on s'implique de plus en plus dans le changement de paradigme que l'on vit.

2.1.11 Interactivité avec le public et représentations

Un des éléments qui a été nommé dès le début de ce processus était le souhait collectif d'avoir une interactivité avec le public. Comme nous aimons les défis, nous voulions chacun vivre une transformation sur scène, mais également faire vivre une expérience de transformation au public.

Le contexte de notre histoire facilitait la mise en place de ce souhait : comme nous faisons un cabaret, le public devait être intégré aux décors. C'est pourquoi nous n'avons pas joué sur la scène, mais dans le public. Nous avons « cassé le quatrième mur ». Ainsi, plusieurs comédiens étaient assis parmi le public avant même le début de la pièce. De même, l'Aubergiste et Viola, la serveuse, s'affairaient déjà à leur travail. Lors de l'arrivée du public, tout était déjà organisé pour que les spectateurs aient l'impression d'arriver dans un cabaret et non au théâtre. Ils faisaient donc eux aussi partie de l'histoire.

Là encore, notre histoire permettait un autre élément d'interactivité : à la fin du concours, c'était le public qui votait pour le gagnant. Les candidats passaient parmi les spectateurs pour ramasser les votes, puis ils allaient comptabiliser les votes en coulisses pendant que la Serveuse et l'Aubergiste « meublaient » grâce à un tango démoniaque dans lequel ils expliquaient à leur tour leur identité et pourquoi ils ne voulaient pas revenir parmi les vivants.

La scène finale dépendait donc du résultat des votes. Pour simplifier, nous avons fait une fin qui pouvait rester identique, qu'importe le gagnant, simplement, la phrase finale était prononcée par le gagnant du soir et venait clore l'histoire. Nous avons fait deux représentations et avons obtenu un gagnant différent à chacune d'entre elles.

Ce que j'ai compris plus tard, c'est que l'interaction avec le public ou plutôt la « chute » du quatrième mur était un élément essentiel du processus de changement vécu par les comédiens. En effet, sans le quatrième mur, nous créons une sorte de confusion entre le monde réel, la Société représentée par le public et le monde parallèle dans lequel se déroule l'histoire et représenté par les comédiens (et les décors). D'un côté, nous amenons le public

dans l'imaginaire et, de l'autre, nous maintenons le lien avec le monde réel. Cette confusion permet aux comédiens d'avoir la liberté, par le biais de leur personnage, d'être plus qu'eux-mêmes et de faire ce qu'ils n'osent faire dans le monde réel, tout en restant à l'abri dans le monde factice. Mais en le faisant parmi (et non devant) un public représentant le monde réel, ils se retrouvent dans l'obligation d'assumer leurs mots, leurs actes et leur transformation face à la Société.

L'importance de briser le quatrième mur sera développée plus en détail lors du chapitre 6. Je suis persuadé que cette interaction, cette confusion imposée, permet de soutenir la transformation vécue par les comédiens dans la durée et dans la vie de tous les jours. Ce n'est pas quelque chose à assumer que le temps d'un soir, caché derrière un costume et du maquillage, mais c'est à vivre, porter et assumer pour le reste de sa vie, car les gens, la Société, les spectateurs vous ont vu tel que vous êtes vraiment et ne pourront pas l'oublier... et ne vous le feront pas oublier.

2.1.12 Comédie musicale romancée

Un an et demi après les représentations de *Le Cabaret des Âmes Tristes*, j'ai éprouvé le besoin personnel de reprendre cette histoire et de l'écrire sous la forme d'une comédie musicale romancée.

Je dis « comédie musicale romancée », car c'est un style littéraire inédit (je n'ai pas trouvé d'autres auteurs développant ce style) dans lequel les habituelles didascalies du théâtre sont détaillées et intégrées au texte comme dans un roman, c'est ce qui le différencie du théâtre. Et les chansons sont, malgré tout, intégrées au texte avec des indications d'ambiances lumineuses, musicales et de mise en scène, ce qui la différencie de la littérature romanesque.

Il ne s'agissait pour moi que d'un plaisir personnel, celui de mettre sur papier tout ce qui était implicite dans la pièce. C'est-à-dire tout ce qui fait partie de la mise en scène et qui n'était pas nécessairement écrit dans le scénario, mais également tout ce qui est vécu intimement par les personnages, à un niveau psychique. En effet, dans la pièce, on voit les

comportements des personnages, certains sont expliqués comme des réactions à l'environnement, mais d'autres restent mystérieux ou flous. En l'écrivant de manière romanesque, je souhaitais mettre en avant les causes de ces actions. Ainsi, je pouvais, par exemple, mieux décrire la perte d'identité que vit le prêtre en découvrant l'inexistence du paradis et mieux justifier son intention d'imposer la loi de Dieu de manière tyrannique afin de maintenir son illusion de contrôle.

Ce faisant, j'ai créé un nouveau genre de littérature, à mi-chemin entre la pièce de théâtre et le roman. Mais, du même coup, j'ai développé une voie permettant de vivre le processus collectif de la création de comédie musicale de manière individuelle. Voie que j'ai par la suite empruntée lors de l'écriture de *Les Vieux Intrigants*.

2.2 LES VIEUX INTRIGANTS

2.2.1 Résumé de l'histoire

Une septuagénaire, qui s'est occupée des autres toute sa vie, se voit confiée à une maison de retraite par ses fils ingrats. La vérité est qu'elle s'est fait passer pour sénile afin qu'on la laisse tranquille. Elle savait qu'elle serait délaissée dans cet hospice et qu'elle pourrait alors s'enfuir pour vivre la vie dont elle a toujours rêvé, sans culpabiliser d'abandonner sa famille. Mais elle ne s'attendait pas à découvrir un purgatoire en guise de maison de retraite. Il est plus difficile de quitter cette prison qu'elle ne l'envisageait et elle doit donc se trouver des alliés parmi les autres pensionnaires pour élaborer un plan d'évasion. Ensemble, ils doivent passer plusieurs épreuves et vaincre la diabolique directrice et ses infirmières démoniaques avant de pouvoir partir pour un nouveau monde, une nouvelle vie.

2.2.2 Transformer le présent

J'ai écrit cette pièce romancée en seulement quinze jours. Je l'ai écrite seul. En fait, elle répondait à un besoin urgent de réécrire la réalité.

Ma mère a une tante qui a toujours été très impliquée dans notre famille, elle s'est beaucoup sacrifiée pour ses fils, ses sœurs et son mari et n'a pas eu une vie facile. Elle était très énergique et malgré ses problèmes de santé, restait très autonome, même après la mort de son mari. Un jour, ses fils l'ont confiée à une maison de retraite. Il faut avouer qu'elle commençait à montrer des signes de faiblesse, confondant les personnes, parlant à un de ses fils en l'appelant du nom de son défunt mari, etc. En entrant dans ce foyer pour personnes âgées, elle a rapidement perdu toute autonomie. Il était presque impossible d'en sortir, elle qui visitait les commerçants de son quartier tous les jours; il n'y avait pas grand-chose à faire; les visites étaient rares.

Je suis allé la voir un an après son emménagement (je ne vivais pas dans le même pays) et j'ai été choqué en la retrouvant. Elle qui marchait d'un bon pas, traînait désormais les pieds; sa voix était faible; elle ne nous a pas reconnus à notre arrivée; elle restait dans le couloir de l'entrée, avec d'autres femmes et nous a clairement dit « *on attend la mort* ».

Le malaise que j'ai vécu était tellement intense que le soir même je me disais que c'était impossible, qu'il devait y avoir une explication à ce déclin. Explication que j'ai inventée moi-même : elle simulait pour qu'on la laisse tranquille et qu'elle puisse mieux s'enfuir vivre sa vie, librement.

L'initiative d'écrire cette pièce est donc venue d'un élan pour réécrire le présent et l'expliquer. C'était dans le but de mieux comprendre et accepter la situation qui me paraissait irréaliste. Finalement, c'était pour donner un sens et surtout reprendre du pouvoir sur quelque chose qui ne me convenait pas. Quand j'ai eu fini, la conclusion de l'histoire est venue soigner mon rapport au présent. Je ne suis jamais retourné voir ma grand-tante, celle-ci est d'ailleurs décédée durant la rédaction de ce mémoire. Pour moi, dès que j'ai écrit les derniers

mots de cette pièce, elle n'était plus dans cette maison de retraite, elle était partie avec ses amis, vivre libre et heureuse.

2.2.3 Processus mentaux de création et itérativité - l'émergence d'un autre possible

Aujourd'hui, après avoir cheminé tout au long de ma recherche, je comprends qu'il s'agissait ici d'un besoin de fuir le réel en le transposant dans l'imaginaire afin de mieux le modifier.

Lors d'un entretien d'explicitation (Vermersch, 2012) visant à déployer les différents actes liés à un moment précis (cf. chapitre 4 : Méthodologies de recherche), je suis revenu sur le soir suivant ma visite à la maison de retraite, le soir où j'ai imaginé un autre possible. Mon vocabulaire exprime alors clairement mon trouble, mais surtout la fuite, le déchirement entre mes deux opposés : le réel et l'imaginaire.

Je suis pris un peu à la gorge. Mal dans le ventre. J'ai l'impression de ne pas être à ma place. J'ai l'impression que mon corps veut fuir, partir de cet endroit-là qui m'apparaît malsain, de cette situation. Mais là, je reste avec elle. [...]

Oui, je sens une tension entre "moi qui veux rester" et l'envie de partir. (Extrait du verbatim de l'entretien d'explicitation du 27 septembre 2014)

C'est depuis ce malaise, cette tension qu'a émergé le nouveau possible, l'histoire imaginaire qui, par la suite, prendra le dessus sur le réel.

Lorsque je crée, lorsque j'imagine, l'inconscient prend le dessus. Ou plutôt, il prédomine et travaille malgré tout en collaboration avec le conscient. Dans un autre entretien d'explicitation, j'ai découvert que, à partir de quelques éléments de réflexion, mon cerveau écrivait une histoire que je découvrais au fur et à mesure, comme premier lecteur et parfois comme aventurier. J'y décris le fait que tout commence par une pile d'idées, de concepts; une pile mentale dans laquelle ont été accumulés, parfois depuis des années, des éléments, des images, des sons, des concepts pouvant faire partie d'une histoire. Puis à partir de cette pile, une histoire va émerger. Voici, dans les grandes lignes, comment je l'ai décrit :

Je ne suis plus dans la salle. Je suis dans la scène. Je fais partie du film. [...] Je fais ce que je pense. [...] Je fais les actions de l'histoire. [...] On dirait que je me promène dans ma pile et, comme si ma pile, en fait, était devenue une exposition dans un musée et que chaque élément de la pile est une salle d'exposition. Et je rentre dans la salle et... Tiens ! Un nouveau contexte ! Ah ben il y a quelqu'un qui est là et qui fait partie de la pile et de l'exposition et je vais me mettre à lui parler et il va me raconter ce qu'il a à me raconter et il va peut-être me suivre ou on va faire quelque chose.

[À la fin] il n'y a plus d'éléments sur la pile. [...] Au lieu d'être entassés n'importe comment, c'est un fil avec des perles, ils sont tous à la suite. [...] À la fin, je regarde le collier et je me dis "il y a toutes les perles". (Extrait du verbatim de l'entretien d'explicitation du 27 septembre 2014)

Tout ceci se fait en quelques secondes à peine. Je commence par vivre la scène, la découvrir. En la vivant, je la crée. Les éléments viennent se confronter à moi et je réagis à ceux-ci. C'est ça qui fait l'histoire. Lorsque tout semble s'aligner parfaitement, j'ai fini de vivre la scène et je « reviens dans mon corps » (je l'écris ainsi). Dès lors, l'histoire n'est plus une idée, c'est un souvenir. Le souvenir de quelque chose de vécu. J'écris cela et c'est très important d'appuyer le fait que je l'ai vécu (intérieurement certes, mais vécu malgré tout). Après l'avoir vécue, je revisionne mentalement la scène, comme on ramène un souvenir à la conscience et qu'on le raconte à quelqu'un. Je fais une sorte d'auto-explicitation, c'est-à-dire que je me raconte dans le détail mon expérience, mon souvenir, en décrivant le moindre geste. Puis mon cerveau cherche alors un sens à ce qu'il voit et s'il n'en trouve pas, il en ajoute. « Comme un acteur qui aura joué et après, on fait une projection et j'assiste à la projection » (Extrait du verbatim de l'entretien d'explicitation du 27 septembre 2014).

C'est seulement à ce moment que le conscient reprend le pouvoir. Face à l'évidence de ce que j'ai vécu puis revu, mon esprit refait surface et je reviens « à la réalité ».

Avant de vivre ces deux entretiens d'explicitation, mes processus mentaux de création me semblaient très obscurs. Je disais que j'avais une pile d'idées que je collectais et soudain mon cerveau mettait tout dans l'ordre alors que j'étais dans un état de semi-conscience puis lorsque je revenais à moi, je trouvais tout cela évident. « Évident », c'est le mot exact que j'utilisais. Je ne comprenais alors pas ce qui était si évident pour moi. En fait, je ne savais

pas que je vivais des actions mentales puis que je les revisionnais. Lorsque je revois l'entièreté de la scène, que je suis capable de voir que tout coïncide et fait du sens, c'est là que le sentiment d'évidence surgit.

Je sens une évidence, comme si c'était là avant et que je venais de trouver quelque chose par terre. Je suis content de le trouver. C'est comme si, jusque-là, ce n'était pas moi qui avais fait tout ça et que d'un coup je tombais sur la bobine de film et que je la regardais et je trouvais que c'était juste super et c'était exactement ça qu'il me fallait. (Extrait du verbatim de l'entretien d'explicitation du 27 septembre 2014)

L'évidence que je vis est en fait la découverte de mon histoire comme un élément extérieur à moi. Je réalise seulement en l'écrivant ici que je pars du réel insatisfaisant (ma grand-tante en maison de retraite), je l'amène dans l'imaginaire, je le vis dans l'imaginaire autrement, je le transforme puis, c'est lorsque je ramène cette nouvelle histoire, ce nouveau possible dans le réel, en l'admettant comme un souvenir vécu, que je l'intègre au réel. C'est cette intégration au réel que j'appelle « l'évidence ».

On voit bien ici l'aspect itératif de ce processus, la boucle infinie où le réel vient nourrir l'imaginaire pour mieux nourrir le réel. Je pourrais continuer ainsi en disant que ce nouveau réel vient renourrir l'imaginaire, et cetera, car, en effet, ce nouveau souvenir reste malléable et sera, à chaque nouvelle boucle, transformé, réécrit, revécu.

J'ai précédemment décrit les différentes étapes de mon processus de création d'une comédie musicale. À chacune de ces étapes, une nouvelle boucle se vit, un nouveau souvenir se crée et prend de la consistance. À chaque nouvelle boucle, l'imaginaire prend un peu plus de place dans le réel et ce dernier est réécrit.

Si j'osais, je dirais que ces boucles se poursuivent jusqu'à la représentation devant un public, jusqu'à l'incarnation du nouveau possible dans le réel. Mais ce serait mentir, car, selon moi, ces boucles continuent à tourner bien après la représentation. Ainsi, les participants de *Le Cabaret des Âmes Tristes* ont continué pendant une année, deux années à utiliser cette expérience comme référence dans leur processus de réflexion personnelle engagée dans le baccalauréat en psychosociologie à l'UQAR. Aujourd'hui encore, six ans

après, certains m'en parlent comme un moment charnière de leur vie et ils en voient encore les répercussions, les nouvelles boucles... Je le vois moi aussi. Ces boucles réflexives de prise de conscience sur des éléments signifiants de sa propre vie sont précisément des caractéristiques de l'autoformation existentielle. « L'autoformation est la prise de conscience émancipatrice de ce qui nous forme. » (Galvani, 2008, p. 2).

Ici on peut dire que l'acte de création collective à partir des éléments de l'expérience vécue des participants sert de support à ces différentes boucles réflexives qui produisent des prises de conscience sur les différentes dimensions symboliques de la vie de chacun.

2.2.4 L'écriture de cette pièce en solo – un processus d'autoformation par mise en dialogue de l'expérience et de l'imagination

Le soir suivant la visite à la maison de retraite de ma grand-tante, j'ai donc traversé, non intentionnellement, le miroir de mon imaginaire pour transformer la réalité. Comme je l'ai décrit plus haut, j'en suis revenu avec une nouvelle théorie : ma grand-tante avait accepté d'entrer dans ce foyer pour mieux pouvoir s'en enfuir et enfin vivre libre.

Si on reprend les étapes que j'ai décrites plus haut, on comprend que ce soir-là j'ai fait l'équivalent de la création d'un univers collectif, mais, en l'occurrence, il s'agit surtout de la création d'un univers parallèle, d'un lieu imaginaire dans lequel me déposer.

Mais la deuxième étape s'est faite dans la foulée. Comme hypnotisé par ce nouveau possible, j'ai poursuivi mon exploration. Un autre entretien d'exploration m'a aidé à comprendre comment j'ai créé les personnages. (Afin de réduire au maximum les extraits suivants, je n'ai gardé que les éléments significatifs.)

Je visite mentalement la maison de retraite. Je vois les gens qui s'occupent d'eux. Je les vois méchants, rudes, en train de maltraiter, d'insulter les petits vieux et ça me fait rire un peu. Ça me fait rire et en même temps ça me terrifie parce que je me dis "qu'est-ce que c'est que cet endroit?"

Je continue et je me dis " Il n'y a pas juste des infirmières dans cette maison. Il y a des gens aussi qui vivent. Alors est-ce qu'ils sont comme ma grand-tante, complètement détruits?" J'ai envie d'aller à la rencontre des gens qui vivent là. En

même temps que j'y pense, j'ai un monsieur qui apparaît devant moi. En fait, c'est comme si je visitais à la fois la maison de retraite de ma grand-tante et celle de mon grand-père et je repense un peu à ce qu'on me disait qu'il se passait dans cette maison de retraite. On dirait que je prends les personnes de la maison de retraite de mon grand-père et je les place dans la maison de retraite maléfique de ma grand-tante.

Dans toutes les maisons de retraite souvent il y a plus de femmes que d'hommes. Et je revois mon grand-père qui était en quelque sorte un des rares hommes et donc il faisait un peu le coq au milieu de la bassecour. Il y avait toutes les femmes qui tournaient autour. Donc j'imagine un homme comme ça qui serait dans cette maison de retraite, un peu maléfique et que lui il arriverait... ce serait son moyen de survie. Il arriverait à s'en sortir en séduisant les femmes autant les pensionnaires que les infirmières. (Extrait du verbatim de l'entretien d'explicitation du 27 septembre 2014)

La première découverte ici est que, comme pour la création de l'univers parallèle, je vis ce que je vois. Il s'agit clairement d'actes mentaux puisque je dis que je me « promène » dans la maison et que je « rencontre » des personnes. Ensuite, je comprends que je me base sur des expériences vécues. J'utilise mes connaissances sur la maison de retraite de mon grand-père, quitte à mélanger les expériences (avec celle de la maison de ma grand-tante). Enfin, je vois que j'utilise un trait de caractère et que j'en fais un personnage, ici le séducteur. La séduction est sa force (qui se révélera également sa faiblesse). Ce dernier point est important et a été la plus grande découverte de cet entretien d'explicitation. En fait, je poursuis en disant ceci :

Je pense que je prends des petites références mentales de-ci, de-là. Je ne sais pas d'où je les sors, mais je pense que j'ai comme un petit catalogue de personnages de films, de romans, de petits stéréotypes. Je fais du découpage-collage. J'ai construit sa personnalité d'abord puis l'image est venue avec. (Extrait du verbatim de l'entretien d'explicitation du 27 septembre 2014)

On retrouve le concept de pile d'idées que j'ai nommé plus haut. Dans cet entretien, j'utilise le terme « catalogue ». J'ai un catalogue d'éléments physiques (moustache, grandeur, posture, vêtements, etc.) et je construis les personnages à partir de ce catalogue, mais ce qui est la base de tout personnage est sa personnalité. De sa personnalité va dépendre son physique. Et la personnalité de chacun de mes personnages est construite autour d'une caractéristique précise, comme la séduction pour ce monsieur. Mais d'où sortent ces

caractéristiques et comment je les choisis? Je l'explique également dans cet entretien. J'explicité le fait que je me base sur des personnes que je connais : ma grand-tante et mon grand-père. Des personnes en lien avec cet univers d'une manière ou d'une autre. Puis je « découpe » leurs caractères en plusieurs caractéristiques que je distribue aux personnages.

Je prends ma grand-tante et je la découpe aussi en caractères et à partir de chacun des caractères je crée un nouveau personnage. En fait, je me rends compte qu'à chaque fois, je pars d'une facette de ma grand-tante et j'en fais à la fois sa force et sa faiblesse parce que la femme d'affaires c'était une femme déterminée, mais en même temps elle a sacrifié sa vie à sa carrière, donc tu vois il y a le positif et le négatif. Il y a la femme qui est super impliquée, qui connaît tout le monde, c'est le positif, mais en même temps elle s'épuise à tout faire. (Extrait du verbatim de l'entretien d'explicitation du 27 septembre 2014)

Et voilà le dernier point important que j'ai découvert avec cet entretien d'explicitation. Sans le savoir, à chaque histoire que j'écris ou que je guide (*Le Cabaret des Âmes Tristes*, *Les Vieux Intrigants* et tout ce que j'ai écrit ou guidé depuis), les personnages représentent une caractéristique qui sera à la fois une faiblesse et une force. Si elle n'est pas leur force, alors elle sera celle d'un autre. C'est aussi cela qui rend les personnages complémentaires. Ils apprennent les uns des autres.

Dans *Le Cabaret des Âmes Tristes*, la Prostituée a vécu en subissant sa beauté et veut revenir en l'utilisant pour séduire; le Prêtre s'est sacrifié pour sa foi et se place maintenant au premier plan en se prenant pour Dieu; la Duchesse Déchue n'était qu'une femme douce et soumise et a découvert la noirceur et l'indépendance de l'Ivrogne et veut maintenant s'assumer et prendre le pouvoir sur sa vie.

Dans *Les Vieux Intrigants*, le Séducteur a perdu l'amour à cause de son infidélité, mais la séduction sera son arme pour s'enfuir de la maison de retraite; la Femme d'affaires s'est oubliée dans le travail, mais son expertise en gestion sera sa grande force; etc.

C'est ainsi que les personnages se construisent une première fois. On le verra lors de l'écriture de *Théothropos et la Ballade du Temps*, le principe un personnage = une

caractéristique est un outil percutant pour le changement de paradigme du participant autant que du public.

Lorsque j'ai eu tous les personnages et leur caractéristique respective, j'ai utilisé la technique de l'écriture automatique semi-guidée décrite précédemment pour enrichir leur description. Je le faisais seul, c'était donc moins développé qu'en groupe, mais le résultat a été somme toute intéressant. En fin de compte, chaque personnage avait ses raisons de vouloir (ou non) quitter la maison de retraite et avait son utilité dans le groupe, son arme pour le faire.

Pour ce qui est de la mise en relation des personnages (étape suivante), étonnamment, j'ai fait comme pour *Le Cabaret des Âmes Tristes*, j'ai placé tous les personnages dans la même pièce et je les ai laissés se rencontrer. Concrètement, après avoir bien décrit les personnages, je les comprenais bien et étais capable d'« incarner » leur raisonnement. Là encore, l'histoire se prêtait bien au processus puisque la nouvelle arrivée (représentant ma grand-tante) devait découvrir la maison et ses résidents. Je l'ai donc imaginée déambulant dans la maison et rencontrant successivement chaque personnage. Eux-mêmes se connaissaient déjà tous un peu puisque vivant sous le même toit. Mais comme dans tous ces lieux où on ne se sent pas vraiment en sécurité, aucun d'eux n'était ami. En fait, la nouvelle arrivée allait être là pour ça, les mettre en relation.

C'est deux caractères qui se rencontrent et, en fait, en général j'assiste à ces rencontres. Je les vois se rencontrer et je découvre ce que ça donne quand deux caractères différents se rencontrent. Donc des moments, ils se chicanent, des moments ils s'impressionnent, des moments ils s'entendent bien et des moments ils se complètent. Et il y a des moments où je peux découvrir des choses en les voyant en interaction. Par exemple, ce n'est que plus tard que j'ai découvert que la Femme d'affaires et le Séducteur avaient eu une histoire d'amour dans leur jeunesse. (Extrait du verbatim de l'entretien d'explicitation du 27 septembre 2014)

La découverte! Cela peut paraître étrange, un auteur qui dit ne pas avoir décidé que deux personnages s'aimaient, mais l'avoir découvert. Et pourtant c'est de cela qu'il s'agit. Comme pour l'univers parallèle, c'est en explorant, en rencontrant dans l'imaginaire que je crée. Je vis, je fais l'expérience de rencontrer les personnages. Parfois, je suis un de ces

personnages et je me découvre, je parle avec les autres et je les teste pour savoir qui ils sont. Nous vivons des situations plus ou moins intéressantes et lorsqu'elles font sens, je les « stocke » en souvenir pour, peut-être, les inclure dans l'histoire plus tard.

C'est donc ainsi que j'ai relié les différents personnages.

En parallèle, je les ai décrits précisément en veillant à leur trouver (comme pour *Le Cabaret des Âmes Tristes*) une raison de vouloir partir (ou non), et une force, un outil, une utilité de faire partie de l'équipe.

Écrire l'histoire a ensuite été facile : je me suis mis à la place de la nouvelle résidente. À son arrivée, elle rencontre petit à petit chacun des personnages. Ceux-ci se présentent. La nouvelle expérimente la maison de retraite diabolique et décide de partir au plus tôt. Elle réunit tout le monde et leur trouve une utilité. Ils mettent leur plan à exécution. Histoire simple et efficace.

Ensuite l'écriture des chansons. Là encore, viser la simplicité :

- une chanson de présentation du lieu
- une chanson de présentation pour chaque personnage
- un duo exprimant la résistance à partir de la part de deux personnages
- une chanson pour les convaincre
- une chanson finale ouverte, comme la conclusion d'une dissertation de Français.

Comme je l'ai décrit plus haut, chaque chanson est une histoire en soi, avec un fil conducteur. Et chaque chanson exprime un désir de changement voire illustre une transformation en direct.

Enfin, l'écriture des dialogues qui vient ficeler le tout, relier les points et, comme je le dis souvent, « coudre le tissu de l'histoire entre les chansons ».

Puisque c'était une comédie musicale romancée, il n'y a pas eu de spectacle, mais ça ne veut pas dire pour autant que la mise en scène n'a pas été pensée. Je l'expliquais plus tôt, dans ce que j'appelle « comédie musicale romancée », les indications d'éclairage, de

musique et de mise en scène sont incluses et décrites de manière narrative. Ainsi, la mise en scène est présente dans le texte de cette pièce. Elle est notamment jouée comme un huis clos, tout comme *Le Cabaret des Âmes Tristes*.

On le verra plus tard, mais le huis clos ou plutôt l'opposition entre deux mondes, dont un en huis clos, me semble important. Dans la première pièce, c'est l'opposition entre le monde des vivants (vaste) et le monde des morts (restreint au cabaret) et cette histoire oppose le monde extérieur (libre) à la maison de retraite (verrouillée). Cette opposition parle bien sûr plus de mon paradigme d'opposition que de ma méthodologie.

2.3 LA TRIBU DU SAGE

2.3.1 Nouvelle expérience groupale

En 2013-2014, j'ai proposé un nouveau projet de création collective d'une comédie musicale à des étudiants et anciens étudiants au baccalauréat en communication (relations humaines) à l'UQAR. Je venais de travailler pendant quelque temps sur la structure du projet, détailler les étapes, les planifier dans le temps, etc., et je voulais vérifier la faisabilité.

Comme la première fois, dû à une participation volontaire, le groupe a mis du temps à se former. Nous avons débuté avec plus d'une douzaine de participants puis, après un mois, il n'y en avait plus que huit, décidés à rester.

Le projet s'est déroulé entre septembre 2013 et avril 2014. Cependant, nous n'avons pas réussi à présenter le spectacle devant un public. En effet, nous avons rencontré de nombreux obstacles parmi lesquels des défections de certains participants à des étapes avancées du projet nous forçant à annuler les représentations trois semaines avant la date.

Ce relatif échec m'a beaucoup appris, notamment quant au rôle de l'accompagnateur et je souhaite utiliser les prochaines pages pour présenter ces apprentissages.

2.3.2 Résumé de l'histoire

Le vieux sage d'un village raconte une histoire à l'ensemble de sa tribu.

Dans ce conte, toutes sortes de personnages étranges sont en quête du plus grand trésor sur Terre : le Miroir des Vérités. En voyant leur reflet dans ce miroir, chacun apprendra une vérité troublante sur soi, vérité qui l'obligera à changer de point de vue s'il ne veut pas se perdre définitivement et mourir seul. Ils devront s'unir, se comprendre s'aider et s'aimer pour former une tribu libérée de ses démons.

À la fin de l'histoire, comme pour tout conte initiatique, les habitants du village découvriront que tous les membres de cette tribu improvisée sont des facettes de l'énigmatique sage conteur.

2.3.3 L'accompagnateur-participant – l'importance du guide

Le principal apprentissage que j'ai retiré de cette expérience concerne le rôle de l'accompagnateur d'un tel processus collectif. En fait, que ce processus de création soit collectif ou individuel, le créateur principal ou l'accompagnateur du groupe est le porteur de l'imaginaire. Il est le réceptacle des possibles et se doit d'être le gardien du monde parallèle. Hélas, si La Tribu du Sage n'a pas été un processus complet c'est notamment parce que je n'ai pas tenu ce rôle correctement.

Lorsque j'ai débuté ce projet, je voulais essayer de garder ma posture d'accompagnateur/porteur du projet. Je ne comptais pas jouer dans la pièce. Cependant, plus le processus avançait, plus je ressentais le besoin de participer à un plus haut niveau. Ce qui semblait débiter comme un besoin personnel, un désir de jouer la comédie s'est révélé une exigence du processus. En effet, le processus de création de l'histoire comprend une étape où je compile l'ensemble des informations, des souhaits et envies des participants pour créer l'univers collectif. Mais cet univers collectif reste malgré tout à mon image. Oui, il contient tout ce qui a été nommé par les participants, mais c'est dans mon esprit, mon imaginaire qu'il

prend forme. Ainsi, sans le savoir, j'invite les participants au creux de mon imaginaire pour qu'ils puissent y déposer leurs rêves.

Lors du processus de la maîtrise, j'ai utilisé, à propos de mon axe de recherche, la métaphore ressource de Peter Pan. À ce moment-là, je refusais de me voir attribuer le refus de vieillir de Peter, mais voici ce que j'en disais :

Je leur montre leurs propres rêves. Ceux qu'ils n'osent nommer tout haut de peur de les voir s'évanouir. Puis je leur dis qu'il est possible d'en faire une réalité. En fait, je leur dis que c'est déjà une réalité quelque part, dans un autre monde. [...]

Je deviens le tout contenant l'ensemble des parties. Je suis le métissage des imaginaires, des personnalités, des aventures. Je suis tous les personnages de l'histoire, je suis tous les lieux extraordinaires, je suis tous les événements vécus ou qui peuvent se vivre. Je deviens l'ensemble des possibles que représente le Monde Imaginaire. [...]

Le Pays imaginaire est totalement dépendant de Peter Pan. (Extrait de « Travail sur l'Axe » par Geoffrey Molle. Travail effectué dans le cadre du cours Pratiques psychosociales et Recherche, donné par Luis Gomez à l'UQAR à l'hiver 2014.)

Ainsi, tel Peter Pan, j'emmène tous les participants au projet dans mon imaginaire et leur offre la possibilité de s'y déposer, de se rêver. Mais, tout comme lui, je ne peux me retirer de l'histoire, car sans moi le *Pays Imaginaire*, l'univers collectif qui vient d'être créé, s'évanouit ou tout du moins stagne.

C'est ce qui s'est passé avec cette pièce. Mon désir de rester « en-dehors », de maintenir une posture « professionnelle d'accompagnateur », a privé les participants du monde imaginaire que nous étions alors en train de construire. Cela nous a beaucoup retardés, freinés. Si bien que certains participants me l'ont même reproché, disant que cela instaurait une barrière entre moi et les autres et les privait de leur guide.

C'est pourquoi l'histoire finale comprend un sage, un conteur qui s'adresse à sa tribu et dont l'histoire est jouée par les participants. Ce conteur devait être moi. J'ai longtemps hésité à jouer ce rôle et en même temps nous l'avons créé dans ce but inconscient.

Aujourd'hui, je suis convaincu que l'accompagnateur, s'il est celui qui a unifié l'univers commun, doit faire partie intégrante de l'histoire.

CHAPITRE 3

SEUL! – ÉLÉMENTS CONCEPTUELS POUR SITUER MA PRATIQUE

Seul!
Vous m'avez laissé seul.
C'est moi qui vous ai créés
Et voilà comment vous me remerciez

Seul!
Claquée, la porte à la gueule.
Vous êtes partis paresser
Sur l'Olympe et m'avez abandonné.

Seul!
Vous tissiez mon linceul.
Vous pensiez m'avoir tué
Mais de mes cendres je me suis relevé.

Seuls!
Les humains, laissés seuls.
Après les avoir créés,
Bien vite, vous les avez délaissés

Seul!
Moi, sans tirer la gueule,
Les ai écoutés prier

Et j'ai accepté de m'en occuper.

Seuls!
Du berceau au linceul,
Je veux les voir travailler
Dur prix à payer pour évoluer.

Seul!
Je n'veux pas rester seul.
Les humains, je veux transformer,
Par l'effort, en nouvelles divinités.

Seul!
Comme une claque dans la gueule,
Tu t'en viens pour m'affronter.
Par Zeus et les autres, tu es envoyé.

Seul!
Drapé de ton linceul,
Viens voir petit effronté!
Viens voir si tu peux vraiment l'emporter.

Afin de mieux comprendre ma méthode et le rôle que l'accompagnateur doit avoir, il faut que je place certains éléments conceptuels.

Dans ce chapitre, je vais comparer ma méthode à d'autres techniques d'intervention utilisant le théâtre. Je vais également parler de ce qu'est une comédie musicale, ses caractéristiques propres et ce qui en fait un outil d'accompagnement intéressant.

Mais je me dois de commencer par expliquer le but de cette méthode, c'est-à-dire ce qu'est l'autoformation.

3.1 L'AUTOFORMATION SELON GALVANI

3.1.1 Thérapie VS autoformation

Avant de comparer ma méthode avec d'autres utilisant le théâtre comme moyen thérapeutique ou éducatif, je souhaite mettre au clair un élément qui me semble important. Depuis la première fois, dès que j'ai commencé à travailler sur *Le Cabaret des Âmes Tristes* lors de mon stage, dès que j'explique ce que je fais on me répond « ah, tu fais de l'art-thérapie ». Pendant longtemps, je ne savais pas vraiment quoi répondre, car j'estimais que ce n'était pas de la thérapie, mais juste un accompagnement pour le développement personnel des participants. Mais je trouvais que ces termes, trop souvent utilisés à tort et à travers, n'étaient toujours pas satisfaisants pour expliquer ma pratique. Effectuer cette recherche et écrire ce mémoire m'a poussé à définir plus clairement le type d'accompagnement que je propose.

Lorsque l'on parle de l'art et de la formation pour le sujet apprenant artiste, nous arrivons avec le savoir expérientiel qui exige le partage de son expérience personnelle afin de communiquer son savoir à la communauté. Plus encore, le sujet apprenant artiste se trouve dans la création, dans l'innovation, dans le besoin de dépasser les limites du monde pour créer du nouveau (Tymieniecka, 1972). Il se retrouve par nécessité dans l'autoformation puisque, en voulant dépasser les limites du monde, ce sont ses propres limites qu'il rencontre en créant du nouveau. Par contre, lorsque l'on parle de thérapie par l'art, le sujet n'est plus vu comme un

apprenant, mais comme un sujet cherchant un espace cathartique en vue d'une guérison. (Nolin 2007, p 34)

Le psychodrame selon Moreno est utilisé dans un but thérapeutique. Le théâtre forum d'Augusto Boal est, quant à lui, une méthode éducative sociale. Ce que je propose est plus de l'ordre de l'autoformation. En ce sens, je rejoins Danielle Nolin et sa méthode de théâtre d'intervention. En effet, comme je l'ai nommé plus tôt, c'est en m'inspirant de ce que j'ai vécu dans le cours de Nolin, « Animation et créativité », que j'ai créé ma méthode, il n'est donc pas étonnant que cette dernière se base sur la même philosophie.

Dans ce chapitre, je vais expliquer ce qu'est l'autoformation et en quoi ma méthode soutient l'autoformation des participants.

3.1.2 Auto-socio-éco-formation n'est pas solo-formation

Le terme autoformation laisse souvent penser, à tort, que l'on se forme tout seul, par soi-même, autodidacte et en autarcie. Mais ce n'est pas la vraie signification.

Il ne s'agit pas de solo-formation. « Comme l'a bien signalé Galvani (1997), le préfixe auto ne renvoie pas seulement au moi psychologique, mais a 'une pluralité de niveaux' qui peut se décliner selon les différents régimes du trajet anthropologique. » (Nogueira, 2015, p. 2)

Cette pluralité de niveaux est la suivante : Le « Soi », le « Je » et le « Moi ».

La notion d'autos intègre l'interaction entre :

- le « Soi » qui désigne la globalité originale de l'être vivant dans son interaction avec l'environnement,
- le « Je » qui désigne le centre subjectif de perception et d'action,
- et le « Moi » qui désigne l'égo-centrisme exclusif et la permanence des identifications. (Galvani, 2008, p. 30)

On voit donc déjà que, même lorsque l'on parle du « Soi », il n'existe qu'en interaction avec l'environnement donc avec autrui et avec tout ce qui nous entoure. Et même les trois entités, « Soi », « Je » et « Moi », sont elles-mêmes en interaction permanente. Ainsi, lorsque

l'on parle de l'*autos*, on parle nécessairement d'un cosmos, de relations, d'échanges, de métissage.

L'autoformation c'est donc la formation de ce cosmos, de ces relations. Mais c'est plus que cela. En fait, la formation est déjà affaire de relations. « L'autoformation est la prise de conscience émancipatrice de ce qui nous forme. » (Galvani 2008, p. 2)

Ce n'est pas le tout de se former. Prendre conscience de la manière dont on s'est formé, dont on a été formé permet de mieux se comprendre, mais également de se transformer.

Par exemple : Une jeune femme vit des difficultés à s'engager dans une relation amoureuse. Le fait est qu'elle a grandi au sein d'une famille déchirée où la mère tombait amoureuse facilement et finissait toujours blessée et abandonnée. La jeune femme connaît son histoire, mais tant qu'elle ne prend pas conscience que c'est cette histoire qui l'empêche d'avancer, elle ne pourra s'engager dans une relation amoureuse sans crainte.

En ce sens, l'autoformation est une forme de catharsis. Il s'agit d'une prise de conscience capitale de ce qui nous forme et nous a formés. Prise de conscience qui mène généralement à un changement, une transformation.

L'autoformation peut se rencontrer dans plusieurs perspectives, mais celle qui nous intéresse est la perspective existentielle.

Dans une perspective existentielle, la formation désigne le processus vital et permanent de mise en forme par interaction entre soi (auto), les autres (socio, hétéro, co) et le monde (éco). L'autoformation désigne alors la prise de conscience, la compréhension et la transformation par le sujet de cette interaction.

L'autoformation n'est donc pas un processus indépendant, mais un processus de rétroaction sur l'environnement et de récursivité sur soi-même.

L'autoformation est un processus d'émancipation et de déconditionnement par prise de conscience réflexive de ce qui forme le sujet.

Dans cette perspective, l'autoformation se présente comme un double mouvement de prise de conscience (action de soi sur soi, subjectivation) et de rétroaction réflexive sur les éléments de l'environnement social et culturel (socialisation) et/ou naturel (écologisation). (Galvani, 2008, p. 3)

L'individu se forme donc en interaction avec son environnement, son histoire, les autres. Il perçoit le Monde à travers le filtre de sa formation, de sa relation avec lui. En prenant conscience de sa manière d'interagir avec le Monde, il peut alors mieux le comprendre, mieux se comprendre et transformer son rapport. En termes profanes, on pourrait dire que l'autoformation ressemble à ceci : « Je m'observe. J'observe le Monde. Je comprends que mon interaction avec le Monde me crée d'une manière. Je souhaite me transformer. Je modifie ma relation avec le Monde. Cela me transforme et transforme le Monde. »

C'est cette dernière partie qui est particulièrement intéressante. C'est tout l'intérêt d'une interaction. Gandhi disait « *Sois le changement que tu veux voir dans le monde* ». Avec l'autoformation, on pourrait dire : « Change ton rapport avec le monde pour le transformer et te transformer ».

3.1.3 Les étapes de l'autoformation

Pascal Galvani distingue deux étapes dans les démarches d'accompagnement de l'autoformation. Je vais ici faire le parallèle entre ma méthode et ces étapes afin d'illustrer en quoi ce que je propose tient de l'autoformation.

Ces étapes sont les suivantes :

- 1- Réfléchir l'expérience personnelle
- 2- Comprendre les interprétations en groupes de dialogue

Pour voir les ressemblances entre ma pratique et ces étapes, il faut comprendre qu'à aucun moment, je ne nomme explicitement au groupe ce que l'on est vraiment en train de faire. Cela pour la simple raison que jusque-là j'ignorais moi-même ce que l'on faisait vraiment.

1/ Réfléchir l'expérience personnelle

Pour respecter l'auto-éco-organisation du sujet, la première étape consiste à opérer une boucle réflexive sur l'expérience. C'est un travail de prise de conscience et de description du vécu de l'expérience.

Le retour réflexif sur l'expérience peut utiliser différents supports : histoires de vie, récits de pratiques, journal de bord, blasons, entretien d'explicitation, etc. (Galvani, 2008, p. 31)

Dans le processus que je propose, la boucle réflexive sur l'expérience se fait de manière semi-cachée.

Après avoir créé l'univers collectif et offert aux participants un espace imaginaire dans lequel se déposer, je les invite à créer leur personnage. Chaque fois, ce personnage doit réunir des caractéristiques précises liées à l'histoire (l'histoire de leur vie, de leur mort, de leur vie dans la mort et de leurs mauvaises intentions pour *Le Cabaret des Âmes Tristes*; leurs limites et leur rêve pour *La Tribu du Sage*; leur caractéristique faiblesse-force pour *Les Vieux Intrigants*). Finalement, je les invite surtout à se concentrer sur un élément de caractère précis.

Bien entendu, je m'appuie sur le fait que lorsque l'on crée (et particulièrement lorsque l'on écrit), on ne fait que se créer soi-même (ou s'écrire soi-même). Donc, je m'attends à ce que la caractéristique parle du participant plus qu'il ne le souhaite.

Par la suite, la caricature de cette caractéristique et le ridicule qui en découle vont venir soutenir une distanciation et une réflexion sur celle-ci.

Enfin, le travail collectif sur les personnages (à travers les ateliers d'écriture automatique semi-guidée groupale) vient enrichir le processus en intégrant l'environnement, les autres et leurs perceptions, dans la réflexion sur le personnage et donc sur le participant lui-même.

C'est d'ailleurs simultanément que débute la seconde étape.

2/ Comprendre les interprétations en groupes de dialogue

Le second mouvement consiste à développer l'intercompréhension par la mise en dialogue des interprétations de l'expérience. (Galvani, 2008, p. 32)

Lors de la mise en relation des personnages et lors de l'écriture du scénario, le participant, à travers son personnage, est mis en dialogue avec les autres. Ses réactions, ses interprétations, ses vécus sont confrontés aux autres et à leurs propres réactions, interprétations et vécus.

Les participants ressentent souvent de la résistance en leur for intérieur. Mais c'est là que j'appuie toujours en les rassurant sur le fait qu'ils ne sont pas QUE leur personnage, que celui-ci représente une partie d'eux-mêmes qui a été caricaturée. Curieusement, cette distanciation les rassure et leur offre une liberté de mouvement étonnante. Dans le jeu des dialogues et des actions, ils vont se laisser facilement aller à essayer de nouvelles choses.

De plus, l'avantage de la structure de la comédie musicale comme je l'ai présentée plus haut est qu'elle se compose en étapes, en scènes et que l'écriture se fait scène par scène à peu près chronologiquement. Les participants connaissent le point de départ et le point d'arrivée, mais sont totalement libres de se laisser porter par le flot de leurs pensées, de leurs réactions et de leurs intuitions durant la scène. Cette liberté est visiblement appréciée et utilisée. Et quand un participant ne semble pas l'utiliser pleinement, ses compagnons d'écriture hésitent rarement à ouvrir une nouvelle voie de passage.

En effet, lorsque le groupe est bien constitué, que les membres se sont bien rencontrés, notamment lors du travail sur les personnages, les enjeux de chacun sont bien connus de tous. Et il se trouve toujours quelque participant prêt à titiller les enjeux d'un autre, consciemment ou non.

Bref, tout cela pour dire que le collectif, autant à travers l'écriture qu'avec la mise en scène ou le jeu plus tard, mène nécessairement à la mise en dialogue des interprétations et à la recherche d'une nouvelle manière de faire, d'une transformation de la relation au monde, d'une autoformation.

3.1.4 Autoformation, imaginaire, création et jeu dramatique

L'autoformation est donc la capacité de devenir conscient de ce qui nous forme pour mieux transformer son rapport au monde et, par là même, se transformer soi-même. Mais comment la création artistique et le passage par l'imaginaire peuvent-ils être porteurs, voire déclencheurs, de l'autoformation? Je rappelle ici que lorsque je parle d'autoformation je sous-entends l'autoformation existentielle.

Danielle Nolin, citant Pascal Galvani sur le sujet, écrit ceci :

L'orientation existentielle, l'articulation vie-connaissance, passe souvent par des approches dites symboliques. Elle ouvre un espace d'exploration de la dimension mythopoétique de l'expérience, la production personnelle de connaissance et l'exploration socialisée des résonances symboliques (ibid.) (Galvani, 2001, p. 48). (Nolin, 2007, p. 16)

L'humain semble ainsi fait : il a besoin de voies détournées pour arriver à lui-même (c'est la grande thèse de la tradition herméneutique). Les nombreux intérêts de l'art, du théâtre et de l'expression symbolique ont longuement été développés par de brillants auteurs et spécialistes des méthodes projectives, art-thérapies et autres. Je ne vais donc pas trop m'attarder sur ce sujet. Je dirai simplement que le théâtre est une méthode d'exploration où se mêlent aisément mythes, représentations et symboles tant personnels que sociaux. Cela fait donc du théâtre un médium d'expression et d'exploration idéal.

Ce qui unit généralement les artistes et attire les participants à mes comédies musicales, c'est le désir d'expression et le besoin d'aller au-delà du quotidien, au-delà du monde « réel », habituel, environnant. L'intérêt d'une comédie musicale par rapport au théâtre est que, si le théâtre peut parfois chercher à ressembler le plus possible à la vie « normale », la comédie musicale ne peut avoir cet objectif en raison de l'inclusion des chansons. En effet, malgré mes rêves d'enfants, personne ne se met à chanter vos émotions lorsque vous déambulez dans les rues. Ainsi, la comédie musicale est donc nécessairement un espace à part, un monde parallèle. Et c'est souvent ce qui attire les gens vers la comédie musicale (outre le dépassement et la performance) : le monde au-delà des habitudes.

Si l'homme cherche à dépasser le monde dans lequel il vit, c'est d'abord dans son intériorité qu'il cherche à repousser ces limites. C'est par une poussée intérieure qu'il cherche à transformer le monde extérieur. En cherchant à le dépasser c'est le monde que l'acte créateur vise, mais en visant le monde, c'est par ricochet, au moi qu'il ramène, à cette intériorité d'où l'on était précisément parti (Tymieniecka, 1972, p, 6). En voulant transformer le monde, l'homme se transforme lui-même par cette expérience créatrice. (Nolin, 2007, p. 168)

Ainsi, selon Tymieniecka et Nolin, l'homme cherchant à dépasser le monde, son environnement pour mieux le transformer, finit par se transformer soi-même par ricochet. Appliqué à ma méthode, on peut dire que les participants cheminant à travers la comédie musicale pour transformer le monde (en le chantant et le jouant), vivent une transformation de leur Moi par le biais de l'autoformation.

Mais comment l'autoformation se fait-elle exactement dans un processus de création puis dans le jeu théâtral ? Cela tient notamment à deux points liés à l'écriture de la pièce :

- Créer c'est toujours parler de soi. Je l'ai nommé plus tôt et toute personne qui a déjà créé la moindre chose sera d'accord avec ce fait, lorsque l'on crée, on ne fait que parler de soi. C'est ainsi que l'univers qui est créé par la troupe, même s'il est un univers collectif, sera empreint de chacun des participants à sa création. Au-delà de ce fait, chacun trouvera également dans cet univers sa propre représentation, je veux dire que chacun peut projeter dans cet univers parallèle tout ce qu'il souhaite consciemment ou non, tout ce qui l'habite, le préoccupe, le construit. Je dis souvent aux participants : « Peu importe si cela est explicite ou non dans la pièce, l'important c'est que toi, tu saches que c'est présent ». Ainsi, un personnage n'a pas besoin d'expliquer pourquoi il agit de telle manière, il suffit souvent que le comédien sache pourquoi pour que cela ait une influence sur lui.
- Le fait de créer son propre personnage soutient le premier fait (créer c'est parler de soi). Chaque participant raconte, à travers son personnage, sa propre histoire, ses propres ressentis et enjeux. Donc créer le personnage c'est déjà se faire apparaître soi-même (souvent de manière dissimulée). Puis, lui donner vie au cœur d'une histoire c'est se baser sur soi-même pour penser ses réactions. Enfin, jouer son propre personnage c'est clore la

boucle de mise en perspective de soi et nécessairement se retrouver face à ses enjeux, ses contradictions, ses difficultés, ses faiblesses, mais aussi ses forces.

Avec cette mise en perspective de soi, les participants se découvrent et ouvrent la voie pour des changements, pour une rupture avec l'habitude.

Dans ce cas, le processus créatif est une entreprise de rupture en produisant de nouveaux liens pour le créateur, à mesure qu'il sera capable de se libérer des entraves et des assujettissements relatifs à sa vie, à son mode familial et à son surmoi émergeant de tel cadre. Il est finalement, pour celui qui est en scène, un moment d'équilibration, où il se revoit dans toutes ses dimensions, en tant que sujet individuel et social (Nogueira, 2015, p. 3).

En guidant les participants, je les invite à explorer cette nouvelle voie et à tester de nouvelles manières d'agir, de raisonner. La troupe aussi, en tant que groupe de coformation, vient soutenir, parfois sans s'en rendre compte, cette exploration, cet équilibrage.

La notion d'équilibre que nous mentionnons ici est présentée par Kridis (2010) à partir des idées développées par Piaget, c'est-à-dire un espace capable de construire de nouvelles structures (cognitives) chez le sujet, où ce dernier en cherchant à s'harmoniser dans ce processus créatif trouverait son équilibre en s'y réinventant. Dans ce cas, nous avons pris l'activité créatrice comme un moment source de perturbations et de déséquilibres pour le sujet, où il trouve des obstacles, assimile et comprend d'autres façons de penser son identité et le monde. Nous la considérons ainsi comme un moment de révélation pour le sujet en action créative où il se confronte avec lui-même et se forme à partir d'un dépassement face aux contradictions qu'il trouve lors de la construction de son œuvre. (Nogueira, 2015, p. 3)

C'est ici la définition même de l'autoformation : en se créant dans la pièce, le scénario, puis en se jouant sur scène, en relation avec les autres, le participant vit de nombreuses boucles de rétroactions entre lui et son environnement. Ces boucles sont constituées des deux étapes de l'autoformation décrites plus haut, réfléchir l'expérience personnelle et comprendre les interprétations en groupe de dialogue.

L'expérience du jeu dramatique est vue ici comme un cadre où les événements de la vie du sujet et les imaginaires de ce dernier se mélangent dans l'expérience créative (Ryngaert, 1991), lui permettant de faire un travail dialogique entre le réel et l'imaginaire, où les processus imaginatifs, sensitifs et intellectuels contribuent au

développement cognitif de celui qui est en scène, lui permettant d'évoluer (Courtney, 2006). (Nogueira, 2015, p. 4)

À chaque instant, le participant fait des va-et-vient entre soi et les autres comédiens-écrivains. La cocréation puis le jeu deviennent des laboratoires où il peut, en direct, essayer de nouvelles façons de faire et voir immédiatement ce que cela crée dans le groupe, dans le dialogue et en lui. À chaque découverte sur soi, le participant se voit déséquilibré (selon Piaget) et doit trouver un nouvel équilibre. Cette recherche d'équilibre le mène à l'autoformation.

3.2 LE PSYCHODRAME SELON MORENO

3.2.1 Catharsis

Le but initial du théâtre, tel qu'il a été créé à l'époque de la Grèce antique, était de produire ce qu'Aristote appelait une catharsis, une « purification » chez les spectateurs. Plus tard, la psychanalyse a repris ce concept pour décrire une décharge émotionnelle libératrice, généralement liée à l'extériorisation de souvenirs d'événements traumatisants refoulés. Le psychodrame, étant une méthode alliant théâtre et psychanalyse, a déplacé la catharsis du public vers le comédien. « Au lieu de nous satisfaire de la catharsis du public, nous avons commencé par la catharsis du rôle principal du protagoniste. » (Moreno, 1987, p. 161)

Ainsi, le but a été de faire vivre au comédien une situation l'aidant à extérioriser ses souvenirs traumatisants refoulés par le biais du théâtre. C'est aussi ce que je propose avec la comédie musicale. L'intention est d'utiliser la création collective d'une histoire et l'écriture de chansons (duo, solo ou en groupe) pour faire vivre une forme de catharsis aux participants.

Le terme « catharsis » reste cependant porteur de beaucoup de choses, beaucoup d'idées souvent mêlées. J'apprécie donc particulièrement la définition qu'a tenté d'en donner Moreno.

Comme à chaque action humaine, il y a, dans une certaine mesure, une catharsis propre, il nous faut définir en quoi elle consiste [...]. Tel a été mon but : définir la

catharsis de telle sorte qu'une influence quelconque, exerçant de façon visible un effet purificateur, puisse être considérée comme un élément d'un principe unique. (Moreno, 1987, p. 161-162)

Selon moi, cette définition met en avant le fait que chaque action peut être considérée comme porteuse d'une catharsis. Je suis tout à fait d'accord avec Moreno sur ce point : chaque acte offre une opportunité de compréhension de soi, pour autant qu'il soit accompagné d'une certaine réflexion et d'un désir de compréhension. C'est ce qui fait que nous pouvons (n'importe qui) vivre une « révélation » en accomplissant un acte quotidien. Un acte que l'on aura fait mille fois, mais qui, ce jour-là, parce qu'il est fait dans une certaine disposition mentale, aura un impact important.

Ainsi, ce qui m'apparaît comme un rôle important de l'accompagnateur d'un tel projet (psychodrame, comédie musicale ou autre) c'est de veiller à encourager, créer, soutenir cette disposition mentale d'ouverture et de réflexion sur soi. En ce sens, je préfère travailler avec des personnes volontaires et désireuses de travailler sur soi.

3.2.2 Ressemblances et différences entre ma méthode et le psychodrame

Pour ce qui est de la méthode, Moreno et moi avons beaucoup de points communs, mais également quelques différences significatives que je vais détailler ci-dessous.

3.2.2.1 Qui dit « théâtre » dit « scène »

Le premier outil est la scène. Elle donne aux patients un espace vital multidimensionnel et de larges possibilités de mouvement. [...] L'espace de la scène est un élargissement de la vie, au-delà de la vie réelle. La réalité et l'imagination ne se heurtent pas, mais elles se situent toutes les deux dans une sphère élargie des fonctions du monde psychodramatique des objets, des personnes et des événements. [...] L'image scénique est construite selon les nécessités thérapeutiques. (Moreno, 1987, p. 159)

Je suis assez d'accord avec l'importance que Moreno donne à la scène. Pour moi aussi, elle constitue un élargissement de la vie où la réalité et l'imagination se rencontrent et ouvrent

sur des possibles jusque-là inatteignables. Même si, en l'occurrence, Moreno évoque l'imagination ici pour définir la réalité telle que vécue par la patiente psychotique alors que je m'intéresse aux mondes parallèles mentaux de personnes saines ou tout du moins non-psychotiques.

Tout comme pour le psychodrame, l'image scénique de mes comédies musicales doit être construite en fonction des besoins des participants. Mais contrairement à la méthode de Moreno pour laquelle on se concentre sur un patient pour faire vivre une catharsis groupale grâce à « *la recherche d'un problème commun* » à partir du protagoniste, je propose que chaque participant soit un protagoniste vivant une catharsis au sein d'un univers permettant la réunion des problèmes individuels.

3.2.2.2 Jouer soi ou sa caricature

Une autre différence capitale avec le psychodrame est l'utilisation du rôle, le rôle écrit et joué par le participant. Moreno demande au patient de rejouer une situation personnelle telle qu'il la vivrait habituellement.

On exige de lui qu'il se représente lui-même sur scène, qu'il y esquisse son propre univers. On lui recommande d'être lui-même et non un comédien, alors que l'on exige du comédien qu'il sacrifie son Moi au rôle assigné par le dramaturge. (Moreno, 1987, p. 159)

En ce qui me concerne, je choisis de passer par l'imaginaire pour que le participant parle de lui. Je l'ai expliqué dans les chapitres précédents, le participant est invité à trouver, par lui-même et grâce aux reflets du groupe, une caractéristique, un aspect qui lui est propre et qu'il souhaite transformer, développer ou atténuer puis il construit un personnage autour de celui-ci. Dès lors, le personnage est une caricature de lui-même, il sait qu'il n'est pas que cette caricature, mais le simple fait de mettre en exergue cette caractéristique va l'aider à la découvrir, à l'apprécier, à en rire et à l'assumer devant les autres. Jouer un personnage lui permet de se distancier par rapport à celui-ci et pourtant ce personnage lui ressemble tellement (il utilise d'ailleurs ses propres mots) qu'il s'identifie à lui malgré tout. C'est dans

cette confusion, ces allers-retours entre distanciation et identification qu'il peut se transformer. La distanciation lui offre la possibilité de se voir dans sa caricature et de se comprendre dans ses réactions face à cet enjeu. Il peut alors choisir de faire autrement et laisse son personnage incarner cet « autrement ». Puis, lorsqu'il joue cet « autrement », il peut, à nouveau, s'identifier à ce personnage peut-être plus acceptable pour lui et les autres. Ainsi, il se joue sur la scène, protégé par le rôle, sachant pertinemment qu'il n'est pas que celui-ci. Mais il l'utilise pour apparaître devant le public, la société et s'assumer.

3.2.2.3 Jeu théâtral et authenticité

Le but de ces méthodes (*de mise en train*) n'est pas de transformer les patients en comédiens, mais de les amener à être sur la scène ce qu'ils sont réellement, de façon encore plus profonde et plus claire que dans la vie réelle. (Moreno, 1987, p. 160)

Cette phrase, concernant les méthodes de mise en train (échauffements inspirés de techniques théâtrales), est également vraie tout au long du processus que je propose. J'appuie d'ailleurs très souvent sur le fait qu'« aucun talent n'est requis » pour participer. Le processus d'écriture du personnage, écriture de soi, est construit de manière à favoriser la plus grande authenticité des participants (leurs propres mots, leurs choix d'actions, leurs réactions, etc.). Leur authenticité est telle qu'ils pourraient souvent passer pour des comédiens professionnels tant leurs réactions proviennent du fond de leurs entrailles. Cachés derrière leur personnage (la « persona », c'est le masque de théâtre grec antique), ils découvrent la liberté d'être soi, sans crainte. Le personnage, l'imaginaire leur permet ainsi, étrangement, d'être « *sur la scène ce qu'ils sont réellement, de façon encore plus profonde et plus claire que dans la vie réelle* ».

En gardant le contrôle sur son personnage; en le créant et en écrivant ses dialogues, le participant a tout le pouvoir sur lui-même et peut donc choisir de quoi il parle et comment il en parle, de la même manière que le patient garde le pouvoir sur lui-même lors d'un psychodrame.

3.2.3 Autorité suprême

Lorsque le patient s'est échauffé pour prendre en charge cette fonction (*d'être lui-même*), il lui devient assez facile de rendre compte de sa vie intérieure, car il est à lui-même son autorité suprême. (Moreno, 1987, p. 159)

Cette « autorité suprême » sur lui-même est la même lors de la création collective de la comédie musicale. À tout moment, il conserve le droit de dire « oui » ou « non » à chaque étape, concernant tant son propre personnage que l'histoire générale. Le moindre dialogue est soumis à chaque participant pour que tous disent ce qu'ils ont besoin d'exprimer et que tous se fassent dire (par les autres personnages) ce qu'ils ont besoin d'entendre.

Ainsi cette autorité suprême, comme le nomme Moreno, facilite la mise à nu de la vie intérieure du participant.

3.2.4 Confrontation avec ses pairs ou avec des moi-auxiliaires

Comme je viens de le nommer, chaque participant a le droit, la responsabilité de se jouer soi-même dans les enjeux qu'il souhaite travailler. Mais il a également la responsabilité de travailler les enjeux de chacun des autres participants. Cette responsabilité est donc groupale. On ne cherche pas seulement à vivre une catharsis à travers son histoire ou celle des autres, mais on participe à la catharsis des autres grâce à notre propre processus.

Il faut aussi mettre l'accent sur le principe de la concrétisation. On met le patient dans une situation telle qu'il rencontre non seulement des éléments de son propre moi, mais aussi de toutes les autres personnes qui jouent un rôle dans ses conflits psychiques. Ces personnes peuvent être réelles ou imaginaires. [...] (Moreno, 1987, p. 160)

Dans le psychodrame, ce sont les Moi-auxiliaires qui interprètent « les autres personnes qui jouent un rôle dans ses conflits psychiques ». « Ces Moi-auxiliaires ou assistants de jeu thérapeutiques [...] représentent des personnes réelles ou symboliques de son milieu » (Moreno, 1987, p. 160-161).

Avec ma méthode, ce sont les autres participants qui le font. Parfois malgré eux d'ailleurs. Ces enjeux peuvent se jouer dans le groupe, en dehors de l'histoire ou bien dans l'histoire. C'est en cela que l'accompagnateur doit être vigilant. En permanence, dans le groupe, des enjeux apparaissent. Parfois, ces enjeux ne sont pas ceux que la personne souhaite étudier, parfois oui. Que ce soit le cas ou non, il est intéressant et important de voir si ces enjeux peuvent être inclus dans la pièce. En effet, peut-être que l'on observe une réaction surprenante de la part du participant A face à une parole ou un geste du participant B. Cette réaction provient d'un enjeu du participant A, mais est souvent une réaction à un enjeu du participant B. Il faut alors arriver à reproduire, amplifier, modifier cette situation dans l'histoire, pour le bénéfice majoritaire de B et, en miroir, de A.

Par exemple, dans *Le Cabaret des Âmes Tristes*, c'est en réponse à la chasteté du Prêtre mégalomane et à ses jugements face à l'espèce humaine que la Prostituée peut s'exprimer sur sa perte de foi en la gent masculine. C'est parce que le comédien-prêtre jugeait les humains indignes de confiance et incapables de se gérer eux-mêmes sainement que la comédienne-prostituée a pu nommer son enjeu de pouvoir et de soumission face aux hommes, eux aussi indignes de confiance et incapables d'aimer sainement.

Parfois, ces enjeux se complètent et se nourrissent. Lorsque les comédiennes interprétant l'Ivrogne et la Duchesse déchue m'ont nommé leur envie de travailler ensemble sur un duo, elles m'ont dit qu'elles étaient tellement différentes et opposées qu'elles savaient qu'elles avaient besoin d'apprendre l'une de l'autre : l'une pour assumer sa noirceur, son ombre et sa puissance et l'autre pour retrouver un peu de douceur dans sa vie, envers elle et envers son père (dont son rôle était inspiré).

3.2.5 Accompagnateur ou thérapeute

La vigilance de l'accompagnateur est proche de celle que doit avoir le thérapeute dans le psychodrame.

Il a trois fonctions, celles de meneur de jeu, de thérapeute et d'analyste. En tant que meneur de jeu, il doit toujours être prêt à tenir compte du moindre indice que lui

donne le sujet et à l'incorporer dans l'action dramatique, [...]. Comme thérapeute, il peut de temps en temps prendre à partie le sujet, plaisanter et rire avec lui. À d'autres moments, il peut paraître si passif que la séance semble menée par les patients. (Moreno, 1987, p. 160)

Je viens déjà de nommer et illustrer l'importance d'être un meneur de jeu, de voir, de capter tout ce qui se passe, tout ce qui se dit et qui peut avoir une importance dans la mise en scène des enjeux de tous les participants. Cette vigilance est nécessaire, mais se fait souvent malgré l'accompagnateur. En effet, quand un groupe a une alchimie suffisante, chaque membre devient vigilant pour les autres et pour soi-même. Je ne suis pas sûr que le terme « vigilant » est adapté ici. Il s'agit plutôt d'une capacité de ressentir l'autre et de saisir, parfois inconsciemment, l'importance d'une scène, d'un dialogue, d'un mot, d'un geste. Le groupe, s'il a été correctement formé et accompagné, devient porteur de l'autoformation de chacun des participants.

C'est d'ailleurs cette responsabilité partagée qui permet à l'accompagnateur de parfois se retirer, devenir passif, n'être plus qu'un animateur qui gère un groupe. Elle permet également une certaine légèreté de la part de chacun. La confiance qui s'établit entre les membres du groupe offre la possibilité de rire et de s'amuser tout en pointant les enjeux des uns et des autres. Je pense qu'à ce moment le fait que les personnages soient des caricatures aide beaucoup à rire de soi-même avec les autres tout en changeant de perspective sur soi, de paradigme existentiel.

Ce rire se retrouve par ailleurs naturellement dans la pièce par la suite et c'est pourquoi, même si les histoires sont sérieuses et parfois sombres, la bonne humeur et la comédie l'emportent toujours lors de la représentation.

3.2.6 Thérapeute-spectateur ou accompagnateur-acteur

On remarquera que j'ai nommé le fait que l'accompagnateur peut devenir passif et non absent. Dans le psychodrame, Moreno explique que lors de la deuxième phase du processus le thérapeute se retire (il devient spectateur).

Le thérapeute, après s'être efforcé de mettre en train le groupe et le protagoniste, se retire de la scène, devient un observateur permissif ou passif et ne participe pas à la représentation. (Moreno, 1987, p. 165)

C'est une différence capitale avec mon processus dans les comédies musicales. Comme je l'ai expliqué dans le chapitre 2 à propos de la posture de l'accompagnateur, il est préférable, voire nécessaire, que l'accompagnateur participe à l'entièreté du processus. Il doit donc créer un personnage, lui écrire des dialogues et le jouer par la suite.

Je dis « préférable », car je ne suis pas encore certain de sa nécessité absolue. En ce qui me concerne, le seul exemple que j'ai eu où je n'ai pas participé pleinement ou plutôt où j'ai attendu d'être très avancé dans le temps avant d'accepter de participer (*La Tribu du Sage*) a été un échec et ce retard a fortement ralenti le processus.

J'explique cela par le fait que, dans ce processus, je suis le porteur de l'imaginaire collectif où se dépose chaque participant et où il crée son personnage. En me retirant, je retirais « le Pays Imaginaire » aux participants et, comme lorsque Peter Pan quitte son île magique, les « enfants perdus » vivent au ralenti et ne font plus rien.

J'imagine que l'accompagnateur pourrait se retirer du processus si l'univers collectif était porté par quelqu'un d'autre. Mais ce serait alors un participant et il se peut que, préoccupé par sa tâche de guide et de terrain imaginaire, il ne puisse pas aussi bien vivre l'expérience autoformatrice que les autres.

L'accompagnateur doit donc, selon moi, toujours être entièrement impliqué dans le processus afin d'accueillir, dans son imaginaire, l'ensemble de la troupe et leur offrir un asile de la réalité suffisamment bienveillant pour se libérer de leurs chaînes mentales quotidiennes.

3.2.7 Un but commun : l'autoformation, l'acceptation de soi

Pour terminer, si ma méthode est différente et utilise plus l'imaginaire que celle de Moreno, l'impact souhaité par celle-ci reste le même que celui du psychodrame.

[...] lorsqu'enfin il incarne les personnages de ses hallucinations, non seulement ils perdent à ses yeux toute puissance et toute magie, mais encore il conquiert leurs forces à son profit. Son propre Moi a la possibilité de se retrouver et de se réorganiser, de restructurer les éléments dispersés par des forces perfides, d'en faire une synthèse et d'y gagner un sentiment de puissance et de soulagement, « une catharsis de l'intégration », une purification par la perfection. (Moreno, 1987, p. 166)

C'est là toute l'importance d'avoir utilisé les personnages des autres participants pour illustrer les « hallucinations », les constructions mentales de chacun et leur avoir toujours donné une issue, une résolution, une déconstruction.

Ce n'est pas pour rien que je construis toujours mes personnages (ou accompagne la création des personnages) de manière à ce que leur plus grande faiblesse ou tare devienne leur plus grande force ou celle d'un autre. En faisant cela, on « guérit » le rapport de la personne à sa faiblesse, à son enjeu. On le transforme pour passer de la confrontation, de la lutte contre sa propre nature à l'acceptation de soi en son entier.

De même, les boucles itératives constituées par les différentes étapes du processus viennent remplacer les multiples psychodrames vécus lors d'une thérapie de groupe et mènent petit à petit le participant à la catharsis, à une expérience autoformatrice, but désiré par les deux méthodes.

Par une transmutation sur scène, par une personnification dans un Moi thérapeutique, ses problèmes sont revécus par le groupe à chaque séance sous la forme du psychodrame. Les épisodes les plus remarquables et les plus dramatiques apparaissent aux participants après une bonne représentation, comme quelque chose de familier et d'intime, comme leur propre Moi. Le psychodrame leur montre leur propre personne, leur Moi comme dans un miroir. (Moreno, 1987, p. 162)

À la fin du processus, après avoir fait une, deux représentations ou plus de la pièce écrite collectivement, chaque participant se sent encore plus proche de son personnage qu'il ne le sentait lors de sa création. Cette proximité, cette « intimité » a d'autant plus d'impact que le personnage représente maintenant le participant dans toute sa force et sa beauté et lui a montré une voie pour s'assumer, lui a donné une voix pour être entendu. À ce moment,

comme avec le psychodrame, le participant se connaît mieux, s'assume plus et se vit de manière plus libérée.

Je conclurai avec cette dernière citation de Moreno qui résume bien le processus tant du psychodrame que de ma méthode. « On peut dire à juste titre que le psychodrame donne au patient une expérience neuve et plus large de la réalité, une 'réalité supplémentaire' et pluridimensionnelle. » (Moreno, 1987, p. 166)

Pour ma part, cette « réalité supplémentaire » provient de l'union de l'univers parallèle créé par le groupe avec le monde réel, représenté par le public.

3.3 LE THEATRE-FORUM SELON BOAL

Lorsque l'on pense au théâtre comme moyen d'intervention, le nom d'Augusto Boal vient rapidement en tête. Il faut dire qu'avec le théâtre de l'opprimé et les multiples techniques qui le composent, Boal a transformé le théâtre et en a fait un outil social extraordinaire.

La méthode que je propose a clairement des points communs avec le théâtre de l'opprimé, mais il a également des différences significatives. Commençons par une définition.

Le théâtre de l'opprimé [...] prétend abolir l'idée d'un « citoyen-spectateur » et la remplacer par celle d'un « citoyen-acteur », dans tous les sens du terme. L'acception même du concept boalien de spect-acteur et le rapport dialectique qui en appelle à la fois à « l'identification » et à la « distanciation », renvoient à un théâtre dont l'ambition majeure est d'instaurer la production la plus libre qui soit, celle de l'homme, du citoyen artiste se produisant lui-même, sans limites et au milieu d'autres hommes, loin de toute différence. (Pereira Bezerra et Boal, 1999, p. 241)

Cette définition contient à elle seule un florilège de points communs, de ressemblances et de différences que je vais détailler dans ce qui suit. Mais afin de simplifier les comparaisons, je me suis intéressé plus particulièrement à la technique du théâtre-forum qui est une des principales du théâtre de l'opprimé. Voici un résumé de la méthode.

L'équipe crée une courte pièce qui doit illustrer un conflit dans lequel une personne est clairement opprimée. Devant un public qui sait qu'il assiste à du théâtre et qu'on aura préparé au théâtre-forum par des exercices d'intégration au groupe, on joue la scène une première fois. Puis, on la reprend jusqu'à ce qu'un spectateur propose une solution en venant la jouer lui-même, remplaçant le personnage opprimé. Si sa proposition n'est pas concrète ou réaliste, on rejoue la pièce jusqu'à ce que quelqu'un d'autre intervienne, et ainsi de suite. Le public peut toujours refuser certaines propositions en criant « magique », s'il les juge utopiques. Finalement, si une solution retient l'accord du public, les comédiens reprennent la pièce une dernière fois en l'insérant comme dénouement. (Rousseau, 1980, p. 79)

Dans le texte qui suit, je prendrai le théâtre-forum comme exemple pour illustrer les différences et les points communs entre la méthode de Boal et la mienne.

3.3.1 Social ou individuel

La première différence entre ma méthode et celle du théâtre-forum de Boal tient du but. Comme le nom l'indique, la méthode de Boal s'adresse avant tout aux opprimés et vise à leur redonner du pouvoir sur leur vie et leur situation sociale.

Le théâtre de l'opprimé cherche à changer la vie de tous les jours, à combattre les oppressions que subissent les individus au sein de la famille, d'un groupe, d'une ville, d'un pays, etc., et tout ça à travers le théâtre. (Pereira Bezerra et Boal 1999, p. 245)

Ma méthode, quant à elle, s'adresse à tous ceux qui sont intéressés à vivre un changement personnel, de l'autoformation. Boal ramène l'individu à sa condition d'être social, de citoyen tandis que je l'invite à se concentrer sur sa vie, son expérience et son raisonnement personnels. Il est certain que ces dimensions s'entrecroisent souvent, qu'on ne peut s'adresser au citoyen sans passer par l'individu et vice-versa. Mais le point de départ reste différent (tout comme le point d'arrivée).

La population visée par Boal est toute une part de la société, voire la société dans son ensemble, tous ceux qui verront le spectacle ou en entendront parler.

Mon intervention concerne avant tout les participants, les acteurs. Il est certain que, parce que les individus reflètent la société dans laquelle ils vivent, les propos tenus par les comédiens touchent également les spectateurs et peut donc avoir un impact sur eux et sur la société dans une certaine mesure. Mais le but premier reste l'autoformation des acteurs.

3.3.2 Spect-acteur et créacteur

Boal développe le concept de « spect-acteur ». Selon sa méthode de théâtre-forum, une pièce de théâtre est écrite puis jouée par des comédiens professionnels devant un public concerné par la problématique abordée. À la fin de la courte pièce, les comédiens recommencent et les spectateurs ont la possibilité d'arrêter l'action pour monter sur scène et transformer la situation. Le pouvoir est donc confié aux spectateurs. Ce que je propose est de créer, écrire l'histoire avec les personnes visées par l'intervention. Ainsi, nul besoin d'acteurs professionnels. Les participants créent l'histoire, leur personnage, les situations puis les jouent directement. J'opposerais donc au concept de « spect-acteur » celui de « créacteur ».

Le « spect-acteur » peut intervenir dans la pièce après l'avoir vue une première fois. Il essaie de la nouveauté qui a été réfléchi dans l'instant. Le « créacteur » a écrit la pièce et la joue après avoir recherché et essayé la nouveauté, après une réflexion qui s'est faite au cours d'un processus de plusieurs mois.

En effet, la création de l'histoire, des personnages, des chansons, de la mise en scène se faisant collectivement de bout en bout, il y a constamment des ajustements qui sont faits jusqu'à la veille de la représentation. Pourquoi? Parce qu'au fur et à mesure les participants évoluent en fonction de ce qu'ils apprennent et découvrent.

3.3.3 Implication à court ou long terme

Une différence qui m'apparaît comme capitale concerne l'implication demandée.

Lorsque l'on intervient auprès d'une population à travers le théâtre-forum, celui-ci est préparé pendant environ deux semaines. « Devant un public qui sait qu'il assiste à du théâtre et qu'on aura préparé au théâtre-forum par des exercices d'intégration au groupe. » (Rousseau, 1980, p. 79)

Des exercices sont faits en groupe pour former les spectateurs à réfléchir à la situation rapidement, à improviser, être à l'aise avec le jeu théâtral, etc. Après deux semaines, la pièce leur est présentée et ils peuvent intervenir.

En fin de compte, le processus est long : enquête, écriture et mise en scène par les professionnels, préparation du public et représentation. Mais on intervient directement avec le public qu'au cours des deux dernières semaines. L'intérêt est la mobilisation sur une courte durée, ce qui permet de former puis intervenir auprès d'un grand public.

Par ailleurs, les deux semaines d'intervention sont continues. Pendant quinze jours, les intervenants travaillent du matin au soir avec les « spect-acteurs ».

Avec ma méthode de comédie musicale, l'implication des « créateurs » est immédiate et de longue durée. En effet, jusqu'à présent, le processus s'est toujours fait entre une trentaine et une quarantaine de semaines. La dizaine de personnes impliquées doit donc rester concentrée et engagée dans le temps. Cela permet beaucoup de choses telles que l'instauration d'une confiance qui facilitera le partage et la réflexion sur soi, une réflexion plus approfondie, un temps d'intégration, etc.

Le groupe se réunit trois heures par semaine pendant tout le temps de la création et de l'écriture puis peut se rencontrer plus souvent lorsque débute la mise en scène.

L'intervention se fait donc de manière plus diffuse qu'avec le théâtre-forum, mais l'intensité reste toute aussi présente, car le temps devient un allié dans l'autoformation de la personne.

3.3.4 Enquête et vécu

La création d'une représentation de théâtre forum doit s'appuyer sur l'histoire d'individus ou de groupes, afin que le public qui y assiste puisse reconnaître dans la mise en scène des éléments de leur vécu. Pour ce faire, les personnes pratiquant ce théâtre [...] peuvent effectuer une enquête auprès de la population opprimée ciblée [...]. Elles peuvent aussi organiser directement des ateliers avec la population opprimée [...] (Poutot, 2012, p. 3)

Avec le théâtre-forum, une enquête est menée auprès de la population visée pour recueillir le matériel nécessaire à l'écriture de la pièce. Avec ma méthode, l'histoire se base directement sur le vécu des participants. Un vécu parfois conscient, mais souvent camouflé, caché, même à leurs propres yeux. L'histoire vient leur révéler leur expérience, leurs habitudes, leurs modes de pensée. En en prenant conscience, ils peuvent prendre du recul et expérimenter de nouvelles façons de faire, c'est l'autoformation.

3.3.5 Identification et distanciation

Si je reviens à la définition du théâtre de l'opprimé citée plus haut, elle fait mention du « *rapport dialectique qui en appelle à la fois à "l'identification" et à la "distanciation"* » (Pereira Bezerra et Boal, 1999).

Dans le théâtre-forum, le public (population visée, l'opprimé) assiste à une pièce représentant son quotidien ou tout du moins une situation qui lui est familière. Il est donc tout à fait logique qu'il s'identifie à l'opprimé de l'histoire.

Cependant, la préparation préalable et le retour sur la scène après coup viennent appuyer et lui rappeler sa position de spectateur et donc d'externe à l'histoire. Renforcée par l'effondrement du quatrième mur (comme on le verra dans le chapitre 6), cette position lui permet d'effectuer une distanciation avec le personnage de l'histoire. Par la suite, en devenant « spect-acteur », il peut s'identifier ou se distancier à nouveau selon qu'il se reconnaît dans ce qui est proposé (ou ce qu'il propose) comme solution à la situation ou s'il reste dans la réflexion et recherche une autre possibilité.

C'est cette dialectique entre identification et distanciation qui permet l'intégration des solutions étudiées par le public. C'est ici que l'on retrouve le lien avec l'autoformation. C'est d'ailleurs pour cela que la définition se poursuit en affirmant que le but du théâtre de l'opprimé est la production « de l'homme, du citoyen artiste se produisant lui-même » (Pereira Bezerra et Boal, 1999).

Je rejoins Boal sur ce point. Ma méthode propose également cette dialectique entre identification et distanciation, tant pour le comédien que pour le spectateur. Celle-ci se fait essentiellement grâce à une autre dialectique, celle du réel et du fictif; du comédien et de son personnage; du spectateur et de son statut de figurant (grâce à l'effondrement du quatrième mur). Je reviendrai plus abondamment sur ce point lors du chapitre 6. « Le théâtre de l'opprimé se trouve à la frontière précise entre la fiction et la réalité : il faut dépasser cette limite. Si le spectacle débute dans la fiction, son objectif est de s'intégrer à la réalité, à la vie. » (Boal, 1980, cité par Poutot, 2012, p. 2)

Boal utilise également la dialectique réalité-fiction pour provoquer le changement, mais, dans son cas, la fiction reste souvent très proche de la réalité. La réalité est moins déguisée, moins poétisée que dans mes comédies musicales. Le théâtre-forum montrera une situation similaire à celles qui auront été décrites lors de l'enquête. Elle sera uniformisée pour qu'un maximum de personnes s'y reconnaisse. La comédie musicale permet de transposer complètement l'histoire dans un univers fantaisiste créé par les « créateurs ». L'important est que ces derniers restent conscients de la signification et de l'origine des symboles qui sont utilisés.

Le théâtre-forum et le théâtre de l'opprimé en général comprennent d'autres différences et ressemblances avec ma méthode, mais je tenais surtout à expliciter celles-ci qui sont, selon moi, les principales.

3.4 LE THEATRE D'INTERVENTION SELON NOLIN

Il serait difficile pour moi de nommer des techniques d'intervention thérapeutique, sociale ou psychologique sans parler de Danielle Nolin.

Comme je l'ai expliqué au chapitre 1, j'ai rencontré Danielle Nolin dans le cadre du cours « Animation et créativité » qu'elle offrait à l'UQAR en 2007. Dans le cadre de ce cours, j'ai pu goûter à sa technique de théâtre d'intervention et ainsi faire, sans le savoir, le premier pas vers l'élaboration de ma propre pratique.

On le verra dans ce paragraphe, ma méthode est beaucoup inspirée de celle de Danielle Nolin. Je vais donc abondamment utiliser ses mots pour parler de ce que je fais.

3.4.1 Autoformation

Le premier point commun entre ma méthode et celle de Nolin tient de leur but. Là où le psychodrame vise la thérapie et le théâtre-forum vise l'éducation sociale, le théâtre d'intervention et ma méthode d'accompagnement par la création collective d'une comédie musicale visent l'autoformation des participants. « Toute la démarche amène donc le participant à faire un retour sur sa capacité de se réaliser, à prendre conscience des forces qu'il a développées pendant le processus et de la possibilité de les appliquer dans sa vie personnelle. » (Nolin, 2008, p. 8)

Ce point est important, car, dès lors, tout devient possible et les règles du jeu s'assouplissent comme on va le voir avec les points suivants.

3.4.2 Expérience et jeu vrai

La méthode de Nolin repose sur un concept simple, le jeu vrai de Stanislavski.

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

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

La scène était donc devenue le propre décor de ma vie. Pendant les années où je pratiquais le théâtre de façon professionnelle, j'ai développé des personnages qui ont été porteurs de sens pour moi. Créer un esprit humain à partir de son propre esprit. Donner au personnage une histoire qui me parle, qui vient de ma propre réalité, me permettait de jouer vrai et de nommer les maux de ces personnages par les mots de l'auteur qui se dit, se raconte dans un texte pour être vu et entendu. (Nolin, 2008, p. 2-3)

Sur scène, j'avais enfin la permission de me raconter dans la peau de quelqu'un d'autre. (Nolin, 2008, p. 2)

C'est donc dans une quête de soi, d'expression que Nolin a développé sa pratique. Puis, en découvrant ses effets sur elle-même, elle l'a offerte aux autres.

Sur ce point, je rejoins Nolin, car moi aussi j'ai d'abord vécu les bienfaits de ma méthode avant même de la comprendre. Et cela m'apparaît pertinent à savoir, car je pense qu'en l'occurrence le théâtre ou la comédie musicale ne peuvent être utilisés comme médium d'intervention que par des personnes qui ont déjà traversé ce processus, qui en ont saisi l'impact et l'essence. Moi-même, ma première expérience a été construite instinctivement, mais avec en arrière-plan l'expérience vécue avec Danielle Nolin. Même si la technique avait changé, l'impact et l'essence restaient les mêmes. Cependant, ce n'est qu'avec *Théothropos et la Ballade du Temps* et la théorisation de ma méthode à travers ce mémoire que je vais vraiment pouvoir intégrer la méthode et la totalité de ses aspects.

Pour ce qui est du jeu vrai de Stanislavski, je l'associe à l'authenticité du jeu des comédiens permise par la création collective. Les comédiens créant leurs personnages à partir d'eux-mêmes, écrivant leurs chansons et leur texte, mettant en scène leurs propres actions, se retrouvent dans une posture où ils se jouent eux-mêmes (dans certaines facettes de leur personnalité). En disant leurs propres mots, en faisant leurs propres gestes, ils accèdent à une authenticité que j'assimile au jeu vrai.

3.4.3 Se transformer par l'expression de sa folie

Le but de ma méthode est le même que celui de Nolin : accompagner les participants dans leur expression et leur transformation. « [...] le sujet sera invité à se jouer lui-même à travers sa créativité pour exprimer, informer, transformer, voire améliorer sa propre vie. » (Nolin, 2008, p. 1).

Et qu'expriment les participants? Qu'est-ce qui a tant besoin de s'extérioriser et qui ne peut le faire dans le quotidien? Ce sont toutes les choses que l'on censure, que l'on renferme, que l'on s'empêche de dire ou de faire pour diverses raisons (peur de ne pas être compris, aimé, d'être délaissé, etc.). De manière générale, c'est la folie de l'être humain que l'on dissimule et qui, dans le théâtre, trouve sa voie d'expression. « La folie ne fait pas le malheur de l'homme puisqu'elle est conforme à sa nature. » (Érasme, 1508, p. 27, cité par Nolin, 2008, p. 2)

Danielle Nolin a longtemps appliqué sa méthode dans des hôpitaux psychiatriques, au profit de patients que la société décrète « fous » et que l'on tente de soigner.

Ce que propose le théâtre d'intervention de Nolin, c'est de laisser s'exprimer la folie humaine plutôt que de la réprimer et d'aliéner, du même coup, les personnes qui en sont porteuses. Nolin ne prétend pas faire de la thérapie à travers sa méthode, mais simplement offrir un espace d'expression qui vient apaiser les tensions intérieures des patients.

De mon côté, je m'applique à travailler avec tout le monde. Jusque-là, je n'ai pas travaillé avec les patients d'un hôpital psychiatrique, mais je pense que cette méthode serait tout aussi valable que celle de Nolin pour les mêmes objectifs (l'expression et non le soin).

Lorsque je démarre un nouveau projet de comédie musicale, les personnes intéressées me disent toujours « je ne sais pas jouer » ou « je chante faux » et surtout « je n'ai pas de talent particulier ». Je leur réplique qu'aucun talent n'est nécessaire pour participer, car les personnages autant que leur performance seront à la hauteur des comédiens qui les ont créés. Le seul talent à avoir est de porter sa propre folie et d'accepter d'apprendre à l'assumer. « On

dit que les artistes sont porteurs d'une douce folie. À cela, je réponds que tout être humain possède le talent d'être fou » (Nolin, 2008, p. 3). J'ajouterais à cette phrase : « à condition qu'il l'accepte et l'assume au grand jour ».

Je parle ici de petites folies, de ce que les psychanalystes nomment névroses. Tout le monde porte des enjeux qui lui sont propres. Le problème est que rares sont les personnes qui les assument et les comprennent. À la place, elles les subissent et s'en sentent coupables et prisonnières.

3.4.4 Le groupe, un espace sacré pour la catharsis

Je rejoins également Nolin sur l'utilité du groupe, de la troupe dans ce processus d'autoformation. « Au lieu de rencontrer la compétition, comme c'est le cas souvent dans les écoles de théâtre, on rencontre l'entraide, l'écoute et la solidarité » (Nolin, 2008, p. 7).

Comme je l'ai déjà expliqué, le groupe vient soutenir les efforts de chaque comédien dans son désir d'autoformation. En formant un vrai groupe, on crée un espace de partage, de confiance d'une grande richesse. Un espace où déposer la folie en toute sécurité, pour l'exprimer, l'appivoiser doucement et finalement l'accepter.

J'ai compris plus tard que « [...] la révélation d'un espace sacré permet d'obtenir un "point fixe", de s'orienter dans l'homogénéité chaotique, de "fonder le monde" et de vivre réellement. » (Eliade, 1957, p. 47, cité par Nolin, 2008, p. 2)

L'espace sacré, dans lequel les participants peuvent déposer leur folie, leur imaginaire, leur être, est porté par l'accompagnateur, mais également par l'ensemble du groupe et par la pièce elle-même. Dans ce lieu de confiance, ils peuvent essayer, s'essayer et tenter de nouvelles voies, nouveaux modèles d'action, de pensée, de relation. C'est un lieu d'apprentissage où chacun est responsable de ce qui y est vécu par tous. La troupe devient un groupe de co-apprenants s'accompagnant les uns, les autres sur le chemin de leur autoformation.

C'est en mettant cet espace sacré au service du processus que l'accompagnateur peut aider les comédiens à faire les plus grandes découvertes. Par ailleurs, à cause de la coresponsabilité des membres du groupe, chacun est en charge de veiller aux enjeux personnels de tous les autres, tout en sachant que tous les autres veillent sur lui.

Enfin, en travaillant continuellement en groupe, on multiplie les interactions, les réactions et les paradigmes existentiels. Dès lors, les dénouements possibles pour chaque enjeu sont exponentiels.

3.4.5 Scénario et catharsis

Danielle Nolin a basé sa méthode sur le principe de catharsis, de purgation, tel que décrit par Aristote.

Le mot purgation ainsi utilisé dans la définition (*de la tragédie*) d'Aristote fait référence à la catharsis. Pour lui, pour qu'il y ait catharsis, il y a trois grandes étapes importantes de la tragédie à respecter. La première étape consiste à ce que le spectateur accompagne emphatiquement le héros jusqu'à sa chute. Dans le langage théâtral, c'est ce qu'on appelle la péripétie. Puis, le personnage reconnaît son erreur et son manquement. C'est ce qu'Aristote appelle l'agnorisis, c'est-à-dire l'explication, à travers un discours lyrique, de son défaut. Le spectateur, puisqu'il est en empathie, reconnaît également son erreur. Puis le personnage subit les conséquences de sa faute, conséquences violentes. On utilise le mot catastrophe pour définir la conséquence. C'est là que la catharsis arrive. Par la représentation de la catastrophe, le spectateur se purifie de son hamartia. Comment ce processus s'effectue-t-il? Par la distance réflexive, ce que moi j'appelle la distanciation. (Nolin, 2008, p. 4)

Tout comme moi, Danielle Nolin a choisi de retourner le principe de catharsis envers les comédiens plutôt que de se focaliser sur les spectateurs. Pour cela, le scénario doit être habilement écrit, de manière à ce que chaque comédien et donc chaque personnage puisse avoir un espace dans lequel vivre une purgation.

Si l'on suit le processus décrit par Aristote, le personnage se dirige d'abord vers sa chute à cause de son mode de pensée et d'agir habituel. Puis, il reconnaît son erreur et enfin subit les conséquences de celle-ci.

Pour faire un parallèle avec ma méthode, on peut comparer ces étapes ainsi :

- Le personnage suit son paradigme habituel qui le mène vers l'échec ou, tout du moins, un blocage.
- Confronté à ce blocage, avec l'aide des autres personnages, il n'a pas le choix de comprendre son erreur et de l'admettre.

Jusque-là, rien d'étonnant. Mais, pour faire vivre la catharsis au comédien et non au spectateur, je trouve important de permettre à ce premier de chercher une ouverture, une possibilité d'éviter la *catastrophe*. Comment? Comme le suggère Nolin, grâce à la distanciation. « Par son attention consciente, l'individu arrive à une distanciation qui lui permet de purger ce qui lui fait encore mal. Il est son propre spectateur. » (Nolin, 2008, p. 5). Cette même distanciation qui fait l'autoformation. Face à l'échec de son modèle habituel vécu par le personnage, le comédien se doit de prendre du recul sur la situation pour réfléchir et trouver une nouvelle manière de faire.

Comme le décrit Galvani lorsqu'il nomme les deux étapes du processus d'autoformation, celle-ci se fait à la fois seul et en relation grâce aux interprétations en groupe de dialogue. Cette deuxième étape est donc soutenue par la troupe et l'accompagnateur.

Parce que les autres comédiens ne vivent pas selon le même paradigme existentiel, ils sont bien placés pour faire des suggestions de nouveau comportement à explorer.

3.4.6 Numéro d'un spectacle ou scénario

Selon sa méthode, Nolin, après avoir fait présenter des numéros individuels aux comédiens, va suggérer quelques interactions, la composition de trio ou duo puis inviter ceux-ci à mettre en lien leurs numéros et leurs textes afin d'arriver à un numéro collectif. Cependant, le spectacle restera une suite de numéros dont on pourra imaginer une trame, un fil rouge, mais qui ne sera pas une histoire cousue au sein d'un même univers. « Puis l'on retourne vers le théâtre. Les comédiens doivent choisir des textes dramatiques afin d'en faire

une présentation théâtrale qu'ils pourront travailler avec le metteur en scène pour raffiner leur jeu. » (Nolin, 2008, p. 7)

C'est la principale différence avec ma méthode. En plaçant les enjeux personnels de tous les comédiens au cœur d'une même histoire, un même contexte, un même univers, il apparaît, selon moi, une cible commune pour la troupe. Dès lors, chacun travaille avec tous les autres et les soutient dans leur processus individuel. Un groupe se crée et sa cohésion vient porter l'ensemble du projet, de la pièce.

À la fin, on ne présente pas une suite de numéros qui pourraient être vus séparément, mais une histoire complexe et riche, portée par une dizaine de personnes interdépendantes. On l'a vu, cette interdépendance a des points positifs (soutien, richesse, partages, etc.) et négatifs (si quelqu'un quitte, tout le monde en pâtit comme pour *La Tribu du Sage*), mais, pour moi, elle est essentielle à mon processus et doit toujours être surveillée afin que la cohésion de la troupe reste forte jusqu'à la fin des représentations (voire après).

3.4.7 Rôle de l'accompagnateur VS metteur en scène

Le rôle de l'accompagnateur comme je l'ai déjà développé un peu au chapitre 2 est très particulier et ne doit pas être confondu avec celui de metteur en scène. « Le rôle de l'accompagnateur est d'établir une relation d'aide avec la personne à travers laquelle il cherche à développer son potentiel pour qu'il puisse résoudre ses problèmes. » (St-Arnaud, 1980, cité par Nolin, 2008, p. 5)

Ainsi, selon ma méthode, l'accompagnateur a pour but de soutenir l'autoformation des participants, des comédiens. Il se doit d'être attentif à la découverte, l'expression puis la résolution des enjeux personnels de chacun. Il se doit d'accompagner les comédiens dans leur quête d'un nouveau paradigme existentiel. Pour cela, une relation d'aide avec chacun d'eux est essentielle à développer.

Mais il ne faut pas oublier que l'on parle ici d'un processus de création d'une pièce de théâtre et que celui-ci s'adresse à des personnes qui n'ont pas nécessairement déjà pratiqué

cet art, qui n'ont pas de compétences en ce domaine. Dès lors, il y a un autre aspect à prendre en compte dans le processus : la performance artistique, esthétique.

[...] d'un côté le théâtre vise la performance d'acteur et que de l'autre côté le psychodrame vise la catharsis du participant. À partir de cette différence, le processus de travail peut se ressembler, mais on n'obtient pas le même résultat. D'abord, le théâtre vise la catharsis du spectateur par sa participation empathique à la performance de l'acteur. C'est ce que le metteur en scène recherche. Le psychodrame, lui, vise plutôt la catharsis de l'acteur par sa participation distanciée à ses expériences traumatiques. J'ai pris conscience que je combinais les deux aspects dans ma pratique d'intervention. Je ne sacrifie jamais le travail sur soi pour la performance théâtrale, mais je ne m'arrête pas à une expression spontanée du psychodrame. (Nolin, 2008, p. 7)

Tout comme Nolin, je dois sans cesse conjuguer les deux rôles, accompagnateur et metteur en scène. Conjuguer, car il n'y a pas une partie du processus qui concerne l'accompagnateur et une autre qui concerne le metteur en scène. Tout au long du processus, les deux rôles sont présents et naviguent côte à côte.

La suite de ce mémoire va démontrer à quel point l'accompagnateur doit rester vigilant et ne pas hésiter à intervenir à chaque étape jusqu'à la représentation (et même après).

Pour ce qui est du metteur en scène, je dirai que son rôle est facilité par le travail de l'accompagnateur. En effet, c'est grâce à ce dernier que le comédien se trouve au contact au plus proche de son personnage par le travail sur ses enjeux. C'est ce qui permet d'accéder au jeu vrai. Les personnages sont tellement calqués sur les comédiens que ces derniers se retrouvent à se jouer sur scène et le jeu se mêle à l'identification. Par ailleurs, comme chacun dit les mots qu'il a écrits, fait les gestes qu'il a décidés, chante les paroles qu'il a composées, le jeu s'en trouve facilité.

Puis, vient pour le comédien le moment des répétitions avec le metteur en scène. Le travail du metteur en scène consiste à faire émerger le jeu vrai, le raffinement du personnage, l'harmonie du corps dans son déplacement et dans son intention d'habiter son personnage. Le metteur en scène et le comédien cherchent ensemble la performance qui donnera un bon spectacle (Nolin, 2008, p. 7).

Le travail du metteur en scène en collaboration avec chaque comédien est d'appriivoiser le jeu de soi, comment se jouer soi-même sans être soi, mais un comédien. C'est un travail en permanence sur le fil séparant identification et distanciation.

Bien entendu, le metteur en scène se doit également de guider les comédiens-auteurs dans la création d'une pièce esthétique qui donnera envie aux spectateurs. Il ne faut cependant pas qu'il sacrifie des parts du scénario aidant l'autoformation des comédiens sous prétexte de rendre cela plus clair, plus intéressant ou plus drôle. L'expérience m'a malgré tout démontré que, lorsque le processus est bien suivi, la pièce qui s'écrit gagne en richesse. Il y a donc peu de chances que l'histoire soit ennuyeuse si on a vraiment creusé les personnages (les comédiens) grâce à l'accompagnateur.

Vient toujours un moment, la date de la représentation approchant et la mise en scène n'allant jamais aussi vite qu'on le souhaiterait, où les comédiens, les uns après les autres, tous sans exception, vont rencontrer un enjeu de performance. Ils se concentreront alors plus sur l'aspect esthétique de la pièce que sur leurs enjeux personnels. Des inquiétudes viendront et, bien entendu, tous se tourneront vers l'accompagnateur-metteur en scène pour exprimer leurs craintes. Il est alors très important de les rassurer en leur rappelant le principe du jeu vrai.

C'est la différence dominante du metteur en scène et de l'intervenant. La quête n'a pas le même objectif. C'est ce qui fait que, pour un intervenant, le piège de la performance est toujours présent puisqu'il occupe tout de même le rôle du metteur en scène, mais en second plan. (Nolin, 2008, p. 8)

L'accompagnateur ne doit pas tomber dans le piège de la performance esthétique avant tout. Il doit continuer à soutenir les comédiens. Le fait est que cet enjeu de performance est un outil supplémentaire dans le processus d'autoformation. En effet, trop préoccupés par le besoin d'esthétique de la pièce, les comédiens oublient un peu leurs enjeux et lèvent leur censure. Ce faisant, ils permettent à l'accompagnateur de briser leurs résistances à la nouveauté et de les inviter à expérimenter le nouveau paradigme que leur personnage a développé (parfois malgré eux) dans la pièce. Le soir de la représentation, l'enjeu de

performance atteint son paroxysme et c'est là, pris dans la peur de l'échec, du trou de mémoire, du mauvais jeu, que la concentration du comédien lui permet de vivre les prises de conscience nécessaires à l'autoformation. Je développerai cet aspect au chapitre 6.

3.5 LA COMEDIE MUSICALE

Les comédies musicales ont toujours eu une forte influence sur moi. Cela a commencé avec les films de Disney (*Le Roi Lion, Aladin, Mary Poppins, La Belle et la Bête*, etc.), puis sont venus les films musicaux (*Grease, Moulin Rouge, West Side Story, Hair, Rocky Horror Picture Show*, etc.) et les comédies musicales théâtrales ou Opéras rocks (*Starmania, Cabaret, Chicago*, etc.). Ces films et ces pièces portaient, pour moi, une intensité émotionnelle supérieure à n'importe quel autre film ou pièce. J'ai toujours rêvé de voir le monde s'animer comme dans une comédie musicale. Voir les gens dans la rue se mettre à chanter et danser au rythme de mes émotions, de leurs émotions et s'exprimer enfin librement. C'est à partir de ce rêve qu'est née ma pratique.

Cependant, ce n'est que lorsque j'ai commencé ma réflexion sur cette pratique que j'ai été questionné sur les raisons de cet engouement pour les comédies musicales. On m'a demandé pourquoi ne pas faire simplement du théâtre en appliquant les mêmes techniques. J'ai alors avancé quelques arguments ou plutôt quelques observations que j'avais pu faire ou que je ressentais instinctivement. Aujourd'hui, en faisant des recherches sur les comédies musicales, je réalise que ces arguments ont également une base théorique que je souhaite exposer ici.

3.5.1 Définition de la comédie musicale

Avant de commencer, je souhaite mettre au clair la définition de ce qu'est une comédie musicale (ou *musical* en anglais).

La définition du musical reste donc vaste : un livret construit de façon dramatique où les interprètes se mettent soudain à danser ou à chanter pour faire progresser

l'histoire, raccourcir le temps, exprimer la personnalité d'un personnage et ses émotions. (Valière, 2016)

Ce n'est pas une suite de chansons ininterrompue où aucun dialogue parlé n'a sa place. Ainsi, selon cette définition, *Starmania* (Berger et Plamondon, 1978), que j'estime comme la plus grande comédie musicale de l'Histoire, ne peut être considérée comme telle. On dit d'ailleurs qu'il s'agit d'un opéra rock. De même, un film (ou une pièce) où il n'y a que peu de chansons (ou de passages dansés) comme *Beetlejuice* (Burton, 1988) n'est pas non plus inclus dans cette définition.

Cette définition est importante, car, depuis le début, c'est avec ce principe que je fonctionne lorsque j'accompagne un groupe dans la cocréation d'une comédie musicale : une pièce de théâtre entrecoupée de chansons aux moments clés.

3.5.2 Les chansons : catalyseurs de sentiments

Certains diront que cette mise en scène récurrente de chorégraphies millimétrées et tours de chant parfaits, sortis d'on ne sait où et souvent interprétés en nombre comme par magie, touche à de la pure invraisemblance. Pourtant c'est bien du réel que s'inspirent ces séquences; elles laissent transparaître à l'écran les émotions des personnages, leurs envies, leurs états d'âme. La comédie musicale a cette particularité de révéler au public, par le biais de cette conjonction artistique aux apparences irréelles, ce qui d'habitude reste caché ou nécessite de longs dialogues/monologues, des explications lourdes de sens, des lettres laissées au coin d'une table, ou une « voix off » parfois maladroite. Danse et chant deviennent alors à la fois des catalyseurs de sentiments destinés à renseigner le spectateur et faire avancer l'intrigue, mais également des outils cathartiques intradiégétiques, défouloirs physiques et spirituels pour des personnages qui ne nient jamais avoir entonné quelques notes ou esquissé des pas de danse. (Anterrieu, 2016)

Les chansons sont importantes, car elles permettent de mettre en lumière certains éléments importants qui se vivent sur le moment. Les sentiments et émotions du personnage chantant, un « flashback », un contexte, une transformation, tout ceci peut être présentés, développés en quelques minutes grâce à une chanson. Cette chanson « raccourcit le temps », permet de dire rapidement, mais clairement ce qu'il se passe de manière poétique. Lorsqu'une chanson démarre, l'arrivée de la musique signale au spectateur « attention, quelque chose

d'important se passe, écoutez bien! ». Un monologue peut parvenir à exprimer autant de choses, mais fera moins ressortir les mots qu'une chanson.

Un autre avantage de la chanson est la structure avec refrain. Une chanson avec un refrain va appuyer plusieurs fois sur une même expression. Le public entend deux-trois fois, parfois plus un ensemble de 3 ou 4 vers qui peuvent s'imprimer dans son esprit au point qu'il se surprendra peut-être à le fredonner en quittant la salle ou quelques jours plus tard.

L'effet cathartique nommé par Anterrieu m'a toujours paru évident. Je trouve qu'avec les chansons d'une comédie musicale, on renoue avec le théâtre de la Grèce antique. Le public assiste en direct à l'expression de sentiments et émotions, de tourments et de joies similaires à ce qu'ils peuvent vivre tous les jours tout en le gardant caché. La mort de Satine dans *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001) me fait pleurer à chaque visionnement et m'offre un espace pour laisser aller ma tristesse intérieure. *Hair* (Forman, 1979) m'a permis de projeter la rébellion qui pouvait m'habiter.

Même mon paradigme de séparation m'a été révélé par la chanson « The Origin of Love » tirée de *Hedwig and the angry inch* (Mitchell, 2001). Dans cette chanson, il est narré comment, à l'origine, les humains étaient collés deux par deux et formaient un être entier. Les dieux jaloux ont décidé de nous séparer et de tous nous mélanger pour qu'on ne soit plus entier. L'amour est alors la douleur que l'on ressent lorsque l'on retrouve et reconnaît sa moitié. Faire l'amour est l'acte qui nous permet de nous ré-unir en un seul et même être l'espace d'un instant. Dans le cadre d'un cours de la Maîtrise en Étude des pratiques psychosociales, j'ai présenté l'extrait du film où est chantée cette chanson pour illustrer ma problématique. C'est là que j'ai compris que je devais trouver un autre moyen d'unir à nouveau mes deux moitiés : le réel et l'imaginaire.

3.5.3 Les chansons : pont entre « réel » et « imaginaire »

Pour revenir à la comédie musicale, selon moi, la plus grande force de la comédie musicale est ce qui peut lui être reproché par les personnes les plus réfractaires à ce genre :

l'apparition spontanée des chansons dans l'histoire. Souvent, on me dit « moi, dans les comédies musicales, ça m'énerve quand ils commencent à chanter parce que les personnages étaient en train de faire quelque chose et soudain ils se mettent à chanter et danser. Personne ne fait ça dans la vraie vie! » C'est justement parce que personne ne le fait que je trouve ça intéressant. En fait, les personnages sont dans le « réel » tant qu'ils dialoguent. Lorsqu'une chanson arrive, ils quittent le « réel » pour un espace plus « magique », plus « imaginaire ». Je mets ces termes entre guillemets, car, de ce que j'ai compris des discussions que j'ai eues avec ces personnes réfractaires, elles considèrent « réel » toute action qui suit le fil de l'histoire. Ainsi, même si l'histoire se déroule dans un monde parallèle, elles disent que les actions sont réelles, mais que les chansons les plongent dans l'irréel, le non-concret. « Une comédie musicale joue sans cesse sur le rapport entre les différentes parcelles qui la composent, développant un réel art de la transition. » (Anterrieu, 2016)

En passant sans cesse des dialogues (réel) aux chansons (imaginaire), la comédie musicale devient un pont entre ces deux univers que la culture nord-occidentale garde habituellement séparés.

La comédie musicale permet cette alternance continue de manière tout à fait logique. C'est dans le principe d'une comédie musicale de mêler ces deux mondes et les spectateurs trouvent cela normal. Dans mon cas, les comédiens de la troupe trouvent également cela normal. L'univers parallèle de la pièce de théâtre leur offrait déjà l'opportunité de se cacher derrière leur rôle pour s'exprimer en sécurité, les chansons leur apportent la chance d'une plus grande sincérité avec eux-mêmes et le public à travers le voile de l'imaginaire poétique.

3.5.4 Les chansons : colonnes vertébrales de l'histoire

Je le nommais plus tôt, d'un point de vue pratique, écrire une comédie musicale m'apparaît plus facile que d'écrire un roman ou une pièce de théâtre. En effet, une fois que l'on connaît l'intrigue générale de l'histoire, on se concentre sur les moments clés qui méritent d'être chantés puis on écrit ces chansons. Elles deviennent alors la colonne vertébrale du scénario et les dialogues ne servent plus qu'à relier les points.

Les scènes musicales qui résultent de cette alternance et laissent régulièrement à la musique le soin de diriger les mouvements, deviennent éléments moteurs indispensables, pivots autour desquels se nouent les intrigues, vertèbres s'emboîtant pour construire la colonne du film. Si la première séquence musicale du film est généralement celle qui en fixe l'enjeu [...], les suivantes servent à en coudre la trame. (Anterrieu, 2016)

Les chansons donnent le rythme à l'histoire. J'essaie généralement de les répartir de manière égale tout au long du scénario afin de ne pas avoir de longs passages chantés ou parlés, mais de veiller à l'alternance régulière.

La première chanson est toujours une invitation. C'est elle qui place le contexte et l'intrigue de l'histoire. Elle annonce ce qui va arriver dans les grandes lignes tout en gardant le suspens.

Les chansons suivantes ponctuent le scénario et appuient les transitions et transformations des personnages. Elles permettent une plus grande liberté poétique dans la mise en scène des transformations tout en conservant le rythme, car elles permettent autant aux comédiens qu'aux spectateurs de vivre ces transformations en direct, en trois à quatre minutes seulement tout en restant logiques pour l'esprit de ceux-ci.

Enfin, la dernière chanson vient conclure l'histoire. Parfois moralisatrice et parfois non, dans les quatre histoires nommées dans ce mémoire, elle ouvre toujours sur un autre possible qu'il reste à inventer (par les héros et par les spectateurs).

3.5.5 Les chansons : invitation à la confusion

Finalement, au-delà de l'alternance réel-imaginaire, la comédie musicale porte la confusion de ces deux pôles.

Sur le site de LEMA-Cinéma, un article à propos du film *Dancer in the Dark* (Lars von Trier, 2000), explique cette confusion.

Les transitions et les chevauchements sonores entre le monde réel et les séquences musicales sont effectués grâce à des fondus sonores progressifs. Cela crée

l'impression pour le spectateur que le monde de Selma¹ peut à tout moment basculer de la réalité au monde imaginaire et musical à partir d'un simple bruit. (sprechac, 2015)

Cette remarque, si elle s'applique particulièrement à ce film, est, je pense, valable pour beaucoup d'autres comédies musicales. Lorsqu'un spectateur assiste à une comédie musicale, il sait qu'à n'importe quel moment l'histoire peut basculer et une chanson peut faire irruption au milieu de l'action. Il devient alors attentif au moindre son qui peut s'apparenter à de la musique, au moindre geste qui ressemble à de la danse ou à la moindre phrase qui pourrait être un vers. De ce fait, il se tient prêt à plonger dans l'imaginaire à chaque instant. Il est, lui, dans le monde qu'il considère comme réel. Il regarde l'histoire qui se joue dans une réalité parallèle et guette chaque élément qui le mènera à l'imaginaire par le biais d'une chanson.

Enfin, plus qu'à une confusion de ces pôles, la comédie musicale mène à l'union de ceux-ci. « Avec la comédie musicale, réalité et monde imaginaire se mêlent et se superposent. » (sprechac, 2015)

Sans le savoir, depuis toujours, je suis attiré par les comédies musicales parce qu'elles sont la forme qui brise le mieux mon paradigme de séparation. Dans les comédies musicales, réel et imaginaire se superposent pour offrir une nouvelle lunette, un nouveau point de vue sur le monde.

C'est ce que je vis en tant que spectateur, c'est ce que je vis en tant que comédien et c'est ce que vivent les autres comédiens et les autres spectateurs des pièces co-crées avec ma méthode. Je pense vraiment que c'est grâce à cette superposition que la comédie musicale est un outil pertinent pour l'accompagnement de l'autoformation des participants co-créateurs.

¹ Héroïne jouée par la chanteuse Björk.

CHAPITRE 4
LA CHAÎNE - MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE

*Le travail est nécessaire à la société.
L'humain n'est pas fait pour l'oisiveté.
Personne n'a jamais vu sa famille nourrie,
En restant toute la journée dans son lit*

*Chaque adulte a des responsabilités.
Il est de son devoir de se sacrifier
Et de mettre de côté ses rêves et ses envies
Pour donner un sens, une raison, à sa vie.*

*On ne peut laisser ses émotions
s'enflammer.
Il nous faut en tout temps savoir nous
contrôler.
Deux choses font de nous des adultes
accomplis :
Être responsables et une maîtrise réfléchie.*

*La chaîne
Nous sommes tous les maillons
D'une chaîne.
Attention aux réactions
En chaîne.
Tous ensemble travaillons
À la chaîne.
Mais avant tout, respectons
La chaîne alimentaire.*

*Le travail est nécessaire pour s'intégrer.
L'humain n'est pas fait pour vivre isolé.
Personne ne s'est jamais fait de bons amis
En restant seul toute la journée dans son lit.*

*Chaque adulte a des normes à respecter,
Même si pour cela il doit se sacrifier
Et mettre de côté ses opinions et avis
Pour être entouré, en bonne compagnie.*

*On ne peut laisser ses émotions s'emballer.
Il faut en tout temps savoir se conformer.
Deux choses font de nous des adultes
investis :
Être effacé et une faible répartie.*

*La vie est une chaîne de contrariétés
Où tout est illusions et vanités.
La seule certitude c'est qu'il vous faut
travailler!*

*Nous sommes tous les maillons.
Attention aux réactions.
Tous ensemble travaillons.
Mais avant tout, respectons
La chaîne alimentaire.*

*La chaîne
Nous sommes tous les maillons
D'une chaîne.
Attention aux réactions
En chaîne.
Tous ensemble travaillons
À la chaîne.
Mais avant tout, respectons
La chaîne alimentaire.*

Cette recherche a pour but de répondre à la question : « *est-il possible de transformer mon paradigme existentiel de séparation en paradigme de superposition par la création et la représentation d'une comédie musicale?* »

Dans le but de répondre à cette question, et afin de mieux comprendre ce qui est vécu par les participants lors de la création collective de comédies musicales selon ma méthode, j'ai décidé de m'appliquer celle-ci à moi-même.

Le processus de la Maitrise en Étude des pratiques psychosociales m'a amené à identifier mon paradigme existentiel de séparation composé des trois oppositions : réel VS imaginaire; adulte VS enfant; travail VS jeu. Je me suis donc basé sur ce paradigme pour créer un univers, y développer une histoire autour de plusieurs personnages représentant les différents éléments de ce paradigme. Puis, j'ai assemblé une troupe de comédiens amateurs pour mettre en scène cette histoire et pouvoir la représenter devant un public. Je décrirai la comédie musicale qui en a résulté dans le chapitre 5.

Ma recherche reposant donc sur la création d'une œuvre théâtrale à partir d'une méthode faisant partie de ma pratique, j'ai mené celle-ci dans l'esprit de la recherche-crédation et de l'étude des pratiques. Par ailleurs, j'ai choisi de la faire selon les principes de la recherche à la première personne.

Avant d'aller plus loin, il est donc important de poser quelques jalons méthodologiques afin de bien comprendre l'esprit général de cette recherche.

4.1 ÉTUDES DES PRATIQUES

Jean-Marc Pilon, fondateur de la Maitrise en Étude des pratiques psychosociales à l'UQAR, cite Van der Maren pour justifier la validité scientifique de ce programme.

Le savoir pratique est un savoir singulier, localisé, contextualisé et la réalité dont il parle inclut l'homme avec son système de valeurs ; ce savoir est qualitatif, il s'appuie sur des repères observés dans l'environnement et constitue une vision synchrétique à

propos d'un système de relations entre des actions et des signes perçus et non expliqués. (Van der Maren, 1990, p. 125, cité par Pilon, 2009, p. 10)

On peut comprendre, en lisant ceci, l'intérêt d'étudier une pratique et particulièrement sa propre pratique. En effet, celle-ci est faite de connaissances qui ne se perçoivent que dans l'action et qui, si l'on ne cherche pas à les expliciter, passent inaperçues. Une recherche en étude des pratiques psychosociales tente donc d'expliquer, de théoriser les connaissances.

L'approche choisie dans la Maitrise en Étude des pratiques psychosociales répond notamment aux trois principes de l'épistémologie de la complexité selon Morin (2005).

- le principe de réintroduction du sujet connaissant dans la connaissance [...]
- le principe d'auto-éco-socio-organisation systémique [...]
- le principe dialogique qui consiste à relier les éléments contradictoires et antagonistes dans la perception de leur interdépendance [...] (Galvani, 2014, p. 101)

En effet, le but est de replacer le praticien-chercheur au centre de ses propres connaissances et de l'accompagner dans l'explicitation d'un savoir scientifique inhérent à sa pratique, tout en le maintenant dans le lien avec l'autre, l'extérieur, l'écosystème auquel il appartient et en maintenant le lien entre les antagonistes tels que théorie/pratique, objet/sujet, etc.

4.2 RECHERCHE-ACTION

Dans mon projet de mieux me comprendre et de mieux comprendre ma pratique, j'ai décidé de créer une comédie musicale (et la représenter devant public) afin d'étudier l'impact de ce processus sur moi-même. On peut donc considérer ma recherche comme étant de l'ordre de la recherche-crédation. Elle fait ainsi partie du domaine de la recherche-action dans le sens qu'elle implique dans son processus de construction aussi bien le chercheur que l'acteur participant, étant donné que je suis les deux.

Pour décrire la recherche, Galvani utilise une image qui vient de Blondel qui était lui-même une des inspirations de Desroche.

Une des sources inspiratrices de Desroche se trouve chez Blondel (1893) qui, dans l'action, présente les rapports théorie/pratique par la métaphore d'un marcheur perdu la nuit dans une forêt avec une lanterne. La lanterne de la pensée n'éclaire qu'un cercle restreint du réel qui ne suffit pas pour sortir de la forêt..., mais elle permet tout de même de faire un pas qui éclaire à son tour un nouvel aspect du réel. (Galvani, 2014, p. 100)

C'est un peu comme cela que je me suis senti dans mon processus de recherche : un pas à la fois, chaque pas me permettant d'envisager le suivant dans ce petit halo de lumière qui vient de se créer.

Perdu dans la forêt, j'ai souvent et longtemps eu la sensation de m'être lancé dans une aventure plus grosse que moi et dans laquelle je risquais de me noyer. La recherche étant censée mener à une théorisation, à des concepts, à une validité, mais Draperi a un autre avis sur ce point.

On pourrait faire l'hypothèse que la caractéristique essentielle de la recherche-action comme logique théorique de la pratique sociale n'est pas tant de viser à la construction de théories scientifiques, visée qu'elle partage avec toute autre démarche de recherche, mais surtout de prendre en compte la création de sens qui s'y rattache et sa faculté de stimuler l'imagination et la conception d'un projet. Dès lors, on peut comprendre que cette prise en compte est susceptible de modifier par retour l'écriture elle-même, invitant à une écriture poétique qui par excellence ouvre sur un monde nouveau. (Draperi, 1993, p. 83-84)

Passer de « recherche de théorie » à « recherche de sens » a transformé mon rapport à ma recherche et m'a offert plus de liberté. C'est pourquoi je dis que ma recherche est faite dans l'esprit de la recherche-action. Elle n'en suit pas la méthodologie à la lettre, mais s'en inspire et vise avant tout une recherche de sens.

4.3 RECHERCHE A LA PREMIERE PERSONNE

Il reste encore un élément capital concernant la Maitrise en Étude des pratiques psychosociales offerte à l'UQAR, il s'agit d'une recherche à la première personne.

Sur ce sujet, Vermersch démarre avec un principe tout simple. « Prendre en compte la subjectivité, signifie ici intégrer dans la recherche ce que vit le sujet selon lui et dont il pourra verbaliser la description. » (Vermersch, 2012, p. 77)

Ma recherche porte sur un processus quasi exclusivement mental, procédant par des actions mentales qui ont des conséquences sur ma vision de la vie. Ainsi, les émotions que je vis par rapport à la réalité sont bien subjectives, mais les processus mentaux que je peux décrire et analyser sont des réalités qui peuvent être objectivées par leur description phénoménologique (on verra plus loin la méthode d'entretien phénoménologique). En effet, la rigueur de l'entretien qui décrit le plus précisément possible les actions vécues est bien une rigueur d'objectivité. La précision de la description avec ses critères de validité de posture incarnée est en fait une objectivation d'un vécu subjectif.

Mais que signifie parler à la première personne? « D'un point de vue général, parler d'un point de vue en première personne qualifie simplement le fait que l'on veuille développer une science du sujet, ou du subjectif, de la vie subjective selon le point de vue de celui qui le vit. » (Vermersch, 2012, p. 77)

On comprend ici que la première personne intervient lors de la production de données. Encore une fois, qui d'autre que moi peut parler de ce qui se passe en moi? Donc je produis mes propres données sur mon processus tel que je le perçois. Mais ce n'est pas encore une recherche... sinon un journal intime serait une recherche!

La recherche qualitative implique toujours deux rôles.

[...] celui d'informateur et celui de chercheur; le premier produit les données à l'invitation du second, le second les sollicite, les recueille, les enregistre, les transcrit et les traite.

En conséquence, dans tous les cas, n'est en première personne que celui qui produit les données, qui s'exprime sur ce qu'il a vécu selon lui. L'informateur s'exprime en première personne. Mais il se peut que celui qui produit des données, qui décrit son propre vécu soit le chercheur lui-même, dans le temps de la production de données. (Vermersch, 2012, p. 80)

De plus, « on parlera de point de vue ou de posture "radicalement" en première personne, pour signifier que des données sont issues de l'expérience vécue du chercheur lui-même. » (Vermersch, 2012, p. 81)

À partir de ces définitions, on peut comprendre que ma recherche sera dans l'esprit de la posture en première personne radicale. Mes données seront donc produites grâce à des entretiens d'explicitation (par des collègues de maîtrise) et des techniques d'auto-explicitation. C'est pour cela que parmi mes outils on trouve le journal d'itinérance (contenant également des « je-me-souviens »).

4.4 OUTIL DE PRODUCTION DE DONNEES : LE JOURNAL D'ITINERANCE

Au cours de ma recherche, l'outil de production de données que j'ai le plus utilisé est le journal d'itinérance. En effet, celui-ci a recueilli mes pensées, mes réflexions, mais également des récits de vie et de pratique où la composante de l'imaginaire prend une place importante ainsi que des textes d'auto-explicitation et des verbatims d'entretien d'explicitation.

Lorsque je parle de journal d'itinérance, je me repose essentiellement sur Barbier et la manière dont il décrit l'utilisation de cet outil dans la recherche-action.

Le journal d'itinérance peut [...] se comparer au carnet de route de l'ethnologue. Tout se passe comme si l'écrivain transversaliste parcourait sa vie et la vie d'autrui, avec le même esprit d'implication et de curiosité heuristique du chercheur anthropologue qui visite une société primitive en voie de disparition. (Barbier, 1996, p. 97)

Il s'agit donc d'écrire un journal « intime » comme si chaque pensée, chaque réflexion, chaque acte était une parfaite découverte inédite, jamais décrite par quiconque. Avec le journal d'itinérance, on retrouve parfaitement le principe décrit plus haut qui présente le sujet comme l'objet d'étude.

Barbier évoque R. Hess lorsque celui-ci « définit cette méthode comme une technique qui consiste à écrire au jour le jour, comme dans un journal intime, des petits faits organisés autour d'un vécu dans une institution.² » (Barbier, 1996, p. 97)

Il ne s'agit pas d'écrire ses états d'âme, mais bien de décrire des faits. Des faits plus ou moins importants, mais toujours en lien avec l'objet étudié. Ces faits peuvent être simplement annotés ou développés sur plusieurs pages selon le besoin.

Le journal d'itinérance se crée en trois étapes : le journal-brouillon, le journal élaboré et le journal commenté.

Dans le premier, il s'agit vraiment de noter tout ce qui nous apparaît pertinent, le vécu, les données. On peut se laisser aller aux métaphores, à la poésie, à une écriture plus libre, moins académique. Ce journal est écrit pour soi.

Puis vient le journal élaboré. Il s'agit alors de reprendre le journal-brouillon et de le structurer. Ainsi, pour parler d'un sujet bien précis, on rassemble tous les extraits pertinents du journal-brouillon puis on le commente, on est plus théorique, on apporte des concepts présentés par d'autres auteurs. Ce journal est écrit pour autrui, il est structuré pour transmettre des connaissances, illustrées par les extraits du journal-brouillon. « Ainsi, durant toute cette phase du journal élaboré, je suis en contact imaginaire avec un lecteur potentiel. J'écris pour moi et pour autrui. Je suis, par excellence, un être social. » (Barbier, 1996, p. 101)

Enfin, le journal commenté est le résultat de la présentation du journal élaboré à un lecteur ou un groupe de lecteurs qui en a fait la critique, qui a posé des questions, soulevé des points importants.

Le journal commenté place le chercheur dans la relation avec son lecteur. Des commentaires reçus, le chercheur peut alors enrichir sa pensée, il recommence un cycle en

² Rémi Hess, *Pratiques de Formation/Analyses*, op. cit., avril 85, p. 81.

mêlant ces commentaires à son journal-brouillon duquel il fera un nouveau journal élaboré. On trouve donc ici aussi le principe d'itération qui sera abordé plusieurs fois dans ce texte.

En ce qui me concerne, mon journal-brouillon est mêlé à des *je-me-souviens* (textes d'auto-explicitation) et des textes variés accompagnant mon processus de création. Il est ponctué de réflexions, comme si le journal élaboré se faisait parfois simultanément. J'ai par la suite repris l'intégralité de ce journal-brouillon pour l'élaborer de manière plus approfondie, mais je trouve que le fait que, malgré moi, cette réflexion se soit installée au fur et à mesure prouve que le processus de recherche est en permanence en spirale, itératif. Et, comme le nomme la métaphore du marcheur de Blondel, chaque pas m'a éclairé un peu plus, chaque élément du journal-brouillon a fait avancer ma réflexion et a rendu le prochain élément plus pertinent sur mon chemin.

4.4.1 Entretien d'explicitation

Comme je l'ai nommé plus haut, l'étude des pratiques est scientifiquement pertinente, car dans chaque acte il y a une connaissance implicite, incorporée (Galvani, 2014) et souvent inconsciente. L'explicitation a pour but de décrire avec le plus de détails possible les actes de la pratique étudiée.

Dans ce paradigme réflexif (Pineau, 2009), la pratique n'est pas vue comme une simple application de connaissances théoriques comme c'est le cas dans le modèle des sciences appliquées. La pratique est au contraire une source autonome de connaissance, qui porte une théorie implicite et incorporée. L'exploration et la prise de conscience de cette intelligence pratique sont pertinentes sur le plan scientifique, social et personnel. (Galvani, 2016, p. 148)

On oppose souvent la pratique et la théorie, affirmant que les deux ne parlent pas toujours de la même chose. Ainsi on dira « mais ça, c'est dans la théorie, en pratique ça se passe bien autrement! » Et c'est souvent vrai. Pour la simple raison que dire et faire sont deux choses totalement différentes. La théorie généralise les situations pour en tirer une idée claire, simple et structurée. L'action, elle, se vit en direct. Elle fait face aux imprévus, aux aléas et

se doit de s'adapter à chaque instant. Cette capacité d'adaptation fait partie de la théorie incorporée. On peut retrouver ce principe dans toutes les sphères de notre vie.

Exemple : la théorie de la cuisine passe par les recettes. En THÉORIE, il suffit de suivre une recette à la lettre pour réussir son plat. Dans la PRATIQUE, il faut souvent goûter, s'ajuster, vérifier, etc. On va goûter le riz pour voir s'il est cuit et s'il ne l'est pas et qu'il faut le faire cuire pendant 15 minutes, personne ne va le manger cru sous prétexte que la théorie sur la boîte dit « cuit en 10 minutes ».

C'est pourquoi « La pratique est un "art de faire", une technique. » (Galvani, 2016, p. 149)

Pour conscientiser la connaissance pratique, il faut commencer par comprendre son action, découvrir de quoi elle est faite, comment elle est construite et parfois même les raisons de cette construction. Expliciter le savoir-faire c'est le nommer, lui donner des mots pour être dit, discuté, disputé même. « Une connaissance non consciente qui était incluse dans une séquence d'actions, et qui n'était qu'une connaissance-outil, devient objet de connaissance par le simple fait de la dénomination. » (Vermersch, 1989, p. 124)

Enfin, conscientisé, ce savoir-faire devient accessible, à soi et à tous. Il peut être compris, transformé, transmis, remanié, observé en direct, adapté.

Pour le bon déroulement d'un entretien d'explicitation (E.D.E.), la personne explicitée (en position A) doit être dans un état particulier, appelé « évocation » ou « position de parole incarnée » tandis que la personne guidant l'entretien (en position B) veille à ce que A reste en permanence dans la description de l'action.

L'E.d.E. vise à installer l'interviewé dans une position de parole particulière où il sera tourné plus vers son univers intérieur que vers le monde environnant : la position d'évocation ou "position de parole incarnée" a l'ambition de permettre à la personne de re-présentifier le vécu subjectif d'une situation passée. (Faingold, 1998, p. 17)

L'évocation est un état de semi-transe ou semi-hypnose durant lequel la personne A peut re-vivre, re-sentir, re-voir son action. Guidée par l'intervieweur B, elle est invitée à se remémorer le moment qu'elle veut expliciter et à le décrire précisément, seconde par seconde, acte par acte. Il ne s'agit pas seulement de se souvenir, mais de re-vivre la scène au complet, d'en faire un film, de pouvoir mettre sur pause, revenir en arrière, avance rapide ou ralenti. La posture d'évocation est aussi le critère de rigueur phénoménologique, car elle permet de s'assurer que nous avons bien une description du vécu de référence et pas une reconstruction. Autrement dit, que la description est « objective », c'est-à-dire qu'elle décrit bien l'objet qui est l'expérience vécue. C'est pour cela que la description est une alliée importante. Sans elle, on sort de l'évocation pour tomber dans la réflexion.

Au chapitre 2, j'ai inclus des extraits du verbatim d'un entretien d'explicitation guidé par une camarade de maîtrise et dans lequel je décris le moment où l'histoire de *Les Vieux Intrigants* s'est construite dans ma tête. Je nomme alors un état d'esprit semblable à l'évocation pour parler de « l'évidence » que je ressens lorsque l'histoire complète fait sens en moi. Je dis que je viens de vivre l'histoire puis je la re-vis comme lors d'un souvenir ou d'une auto-explicitation. L'outil de l'auto-explicitation était donc parfait pour ma recherche puisque, sans le savoir, je l'utilise déjà lors de mon processus de création.

4.4.2 Auto-explicitation et « je-me-souviens »

L'entretien d'explicitation est donc, comme on vient de le voir, un outil scientifique pertinent pour une étude de pratique lors d'une recherche en première personne radicale.

Cependant, il est également possible de faire de l'auto-explicitation. Certaines techniques permettent en effet de réaliser un exercice semblable à l'entretien d'explicitation, mais seul. Bien entendu, ce qui en résulte est souvent moins poussé que lors d'un entretien guidé par une personne extérieure, mais il n'en demeure pas moins que l'on peut obtenir des données scientifiques très intéressantes.

Dans le cadre de ma production de données, j'utiliserai beaucoup une technique d'auto-explicitation : le « je me souviens ». Cette technique d'écriture a été développée et étudiée par Pascal Galvani.

L'atelier d'écriture "Je me souviens" consiste à solliciter une série de petits récits décrivant, au plus près de leur vécu, des souvenirs d'expérience intenses. (Galvani, 2004, p. 106)

Comme lors d'un entretien d'explicitation, il ne s'agit pas d'écrire simplement un souvenir, mais d'aller au plus profond de celui-ci. Pour cela, on se base sur une seule chose : l'action. Comme avec un entretien, le « je me souviens » repose sur la description des actes et la définition de plus en plus fine de ceux-ci. Galvani en décrit les étapes :

C'est en m'inspirant des techniques d'entretien d'explicitation de Vermersch que j'ai élaboré les consignes de l'atelier d'écriture « Je me souviens ». Il s'agit essentiellement de demander aux participants de rédiger des récits brefs à propos de moments singuliers. Ces instants peuvent être des expériences particulièrement intenses ou des souvenirs en apparence banals, mais ils doivent être librement associés par la personne à son thème de recherche.

Pour centrer l'écriture sur l'exploration phénoménologique de leur expérience plutôt que sur leurs représentations mentales, il est suggéré aux participants :

- de laisser remonter à leur mémoire les souvenirs de quelques moments intenses;
- de s'immerger dans la mémoire concrète d'un souvenir signifiant;
- de revoir, de ressentir et de revivre l'événement dans sa dimension sensorielle;
- de rédiger au fil de la plume la description de ce moment revécu de l'intérieur en commençant par la phrase : « Je me souviens... »;
- de laisser remonter d'autres moments et expériences associés à ce premier souvenir. (Galvani, 2004, p. 107)

On le voit, les étapes du « je me souviens » sont similaires à celles de l'entretien d'explicitation. Il s'agit de revivre le moment décrit et de se visualiser en train de faire les actions. Alors on les décrit dans l'ordre.

Cela faisait longtemps que j'avais l'habitude d'écrire des « je me souviens ». C'est une technique amplement utilisée au Baccalauréat en communication (relations humaines) ainsi qu'à la Maîtrise en Étude des pratiques psychosociales à l'UQAR. Je suis très à l'aise avec

cette technique et sa scientificité ayant été prouvée, elle est devenue un de mes outils principaux de production de données.

On retrouvera beaucoup d'extraits de mon journal d'itinérance dans les chapitres 5, 6 et 7 et nombre d'entre eux sont des « je me souviens ». L'analyse des données produites par cet exercice d'auto-explicitation a été des plus pertinentes pour l'étude de ma pratique.

4.4.3 Parallèles avec ma pratique

Les éléments qui suivent concernent l'entretien d'explicitation, mais j'ai découvert qu'ils touchaient également ma pratique de création. J'ai décidé de développer un minimum ici ces éléments qui permettent une meilleure compréhension de mon processus, notamment de création.

4.4.3.1 Actions mentales

Ce que j'ai découvert et qui m'apparaissait impossible auparavant, c'est que l'E.d.E. permet d'explicitier tous les types d'action et que même les actes mentaux restent des actions explicitables !

À ce stade, on se situe bien sur le plan de la description de l'action, mais le concept d'action s'est élargi à toutes les opérations mentales simultanément mobilisées dans la situation évoquée, telles qu'elles sont restituées pas à pas en position d'explicitation. (Faingold, 1998, p. 18)

En effet, tous les moments que je souhaitais expliciter étaient des moments intenses de création, de purs actes mentaux qui se déroulaient en quelques fractions de seconde. Je pensais cela impossible.

Mais l'E.d.E. m'a permis de ralentir le temps et de passer plus de 45 minutes à détailler 3 secondes d'actes mentaux vécus un an plus tôt. J'ai alors découvert tout un univers qui me semblait inaccessible. C'est la force de l'E.d.E., la description et la position de parole

incarnée place dans une dimension particulière où tout peut être granularisé (Galvani, 2014), détaillé microseconde par microseconde.

4.4.3.2 Attention flottante

Si je reviens sur le concept d'évocation et de position de parole incarnée, je peux comparer l'attention flottante alors vécue par l'interviewé à ce que je vis lors de mon processus de création.

La conscience devient alors comme spectatrice, une présence attentive à l'ensemble des éléments qui supportent le geste. Les praticiens de haut niveau connaissent cette attention flottante qui est une présence à la situation extérieure en même temps qu'une conscience intérieure des gestes, sensations corporelles, émotions et résonances symboliques existentielles. (Galvani, 2014, p. 153-154)

Je l'ai souvent dit, lorsque j'écris je suis avant tout lecteur. Mais les entretiens réalisés pendant cette recherche m'ont démontré que c'est également vrai dans tous mes moments de création. Je deviens spectateur, flottant au-dessus de la scène. Autant au-dessus de la pièce dans laquelle je suis et je me vois, que dans la scène que j'imagine vivre et qui deviendra l'histoire par la suite. Et chaque fois, je suis à la fois dans ma bulle et omniprésent.

J'inclus ici deux extraits de l'article de Galvani qui illustrent ce propos et expriment bien ce que je vis lorsque je dis que je suis avant tout lecteur, spectateur.

Le geste efficace et ajusté aux changements de l'environnement implique une attention globale, non fragmentée. Il émerge d'une présence non intentionnelle (Herrigel, 1998). Le praticien expérimenté décrit souvent ces moments décisifs sous la forme d'une présence à l'acte qui « se fait tout seul », c'est une présence attentive au geste, mais non préoccupée par le résultat, qui libère une attention flottante à la situation. Une attention fusionnelle, sans distance entre le sujet et l'objet. Paradoxalement, les moments où l'action est la plus originale et créatrice sont des moments de silence de la pensée, des moments vides d'intention et d'intérêt propre à l'agent. (Galvani, 2016, p. 168)

Au début de ma maîtrise, je disais que j'englobais la pièce et devenais pleinement celle-ci tout en étant pleinement moi ; que j'accédais ainsi à l'imaginaire collectif dans un espace

interconnecté entre moi et les personnes m'entourant (ou non). Bref, j'utilisais bien des mots pour dire que j'étais à la fois présent « à l'intérieur » et « à l'extérieur ».

Dans l'E.d.E., cette position permet de re-vivre la scène que l'on explicite (à l'intérieur) tout en étant capable de rester avec l'intervieweur et de se voir re-vivre cette scène (à l'extérieur). « Si l'occasion est une grâce, la grâce a besoin, pour être reçue, d'une conscience en état de grâce. » (Jankélévitch, 1980, p. 132, cité dans Galvani, 2016, p. 171)

Pour moi, expliciter mes moments de grâce, de création (et par extension l'ensemble de mon projet de maîtrise) vise à rendre mobilisable cet état qui permet « la réception de la grâce ». Car j'ai bien compris que cela n'arrive pas dans n'importe quelles conditions. C'est pour cela que je crée le plus souvent lorsque je suis fatigué ou sur le point de m'endormir ou lorsque je suis en état de veille. C'est dans tous ces moments où ma conscience intentionnelle est suspendue que je peux librement vivre mes histoires et créer. « Le fait de se rendre présent, attentif et sans jugement est ce que l'on entend par suspension de la conscience intentionnelle. » (Michaud, 2012, p. 2)

4.4.3.3 Acte réfléchissant

L'acte réfléchissant est un élément capital dans l'E.d.E. C'est par l'acte réfléchissant que l'on conscientise le vécu sensorimoteur explicité.

Lorsque l'on vit une situation puis qu'on la raconte (à un autre ou à soi-même), celle-ci se grave dans notre mémoire réfléchie, mais aussi dans notre mémoire sensorimotrice. La plupart du temps, on ne se concentre que sur la mémoire réfléchie. Mais parfois, généralement de manière non contrôlée (mais l'E.d.E. permet de le faire volontairement), la mémoire sensorimotrice prend le dessus et c'est à partir du corps que le souvenir revient. C'est l'exemple de la madeleine de Proust.

Lorsque cela se produit, le corps ramène des sensations qui n'avaient pas été intégrées consciemment et l'on re-vit la scène. Mais à ce moment, la double position d'acteur et de

spectateur, la conscience intentionnelle, permet à cette expérience d'être conscientisée. On dit qu'elle se « réfléchit dans le miroir de la conscience ».

Nous expérimentons tous l'acte réfléchissant lorsqu'un événement revient à notre esprit à partir de notre mémoire sensorimotrice : nous re-voyons des sensations ou des émotions, nous re-vivons des gestes (physiques ou mentaux). Dans l'acte réfléchissant, c'est l'expérience elle-même avec son contenu sensorimoteur qui se réfléchit dans le miroir de la conscience. (Galvani, 2016, p. 152)

L'E.d.E. a pour but de provoquer ce réfléchissement afin d'apporter à la conscience les éléments de mémoire sensorimotrice qui manquaient alors à l'expérience et qui sont porteurs de sens.

La spécificité de l'explicitation est bien d'introduire une étape décisive de réfléchissement (Piaget, 1974; Vermersch, 1994) entre un vécu passé et sa mise en mots, réfléchissement qui va précisément rendre possible, à travers la re-présentification de la situation dans toute sa richesse factuelle, mais aussi corporelle et émotionnelle, une prise de conscience d'éléments préréfléchis de l'expérience. (Faingold, 1998, p. 18)

4.4.4 Mes autres données produites

En plus du journal d'itinérance comprenant des données produites par l'explicitation et l'auto-explicitation, on peut compter parmi mes données :

- L'histoire de la comédie musicale *Théothropos et la Ballade du Temps*, produite au cours de cette recherche.
- Les histoires des comédies musicales *Le Cabaret des Âmes Tristes*, *Les Vieux Intrigants* (que j'ai écrite seul en 2012 de manière romancée) et *La Tribu du Sage*.
- Les travaux produits dans le cadre de la Maîtrise en Étude des pratiques psychosociales qui m'ont mené petit à petit à comprendre mon axe de recherche, ma question de recherche et par la suite à construire l'histoire de *Théothropos et la Ballade du Temps*.

4.5 METHODOLOGIE D'ANALYSE DES DONNEES

Après avoir expliqué le contexte scientifique de ma recherche (recherche qualitative, recherche-action, à la première personne) et nommé mon outil principal de production de données vient le moment de se questionner sur ma méthode d'analyse de ces données.

Décrire, c'est déjà analyser. (Deslaurier, 1991, p. 80)

Avec cette phrase, Deslaurier inclut dans la description la notion de raisonnement. De même que le journal d'itinérance ne reste pas un journal-brouillon, il m'apparaît évident qu'analyser c'est certes décrire, mais surtout décrire la réflexion qui accompagne les données. S'il s'agissait de description pure, alors les « observations » et les « entrevues », bref les données, suffiraient. Mais non, il faut lire et relire et re-relire (Deslaurier, 1991, p. 81) les données produites et petit à petit en extraire les occurrences (comme dit Galvani), c'est-à-dire les phrases récurrentes, les contradictions et les contradictions récurrentes.

En plus de transformer mon journal-brouillon en journal élaboré puis commenté, j'ai choisi de m'inspirer de l'analyse par théorisation ancrée (Paillé 1994) pour analyser mes données.

Paillé définit six étapes dans le processus d'analyse par théorisation ancrée :

- 1- La codification. Premier regard sur les données. Il s'agit simplement de résumer en un mot ou une expression, ce qu'il se passe dans chaque élément des données.
- 2- La catégorisation. Il s'agit d'imaginer des catégories rassemblant les codes créés à la première étape. On mêle des codes, on en distingue d'autres, on les associe, etc. Puis on regarde à nouveau les données à travers le filtre de ces catégories.
- 3- La mise en relation. Une théorie est un ensemble de concepts et notions mis en relation les uns avec les autres. « On peut imaginer des liens de ressemblance, de dépendance, des liens fonctionnels (A est utile à B), des liens hiérarchiques (A est plus élevé que B), etc. » (Paillé, 1994, p. 169)

4- L'intégration. Le chercheur fait une mise à jour de son cheminement. En effet, avec l'analyse par théorisation ancrée, le chercheur se laisse guider par la recherche et cela peut parfois le mener à s'égarer ou à « perdre le fil ».

5- La modélisation. Elle sert à mettre à plat l'ensemble des concepts et de leurs relations sur un schéma.

6- La théorisation. La théorie découle du schéma créé lors de la modélisation.

CHAPITRE 5
QUI ES-TU? – PROCESSUS DE CRÉATION DE LA PIÈCE THEOTHROPOS ET
LA BALLADE DU TEMPS

*Tu dis qu'ici n'est pas ta place
Que tu refuses d'être humain.
Manquons-nous tellement de classe,
Pour nous juger, l'air si hautain?
Nous te suivions, où que tu passes.
On en sortait tant mal que bien.
Voilà, maintenant que tu nous chasses
Et nous traites de moins que rien.*

-----REFRAIN-----

*Mais qui es-tu? Qui es-tu?
Non, tu n'es pas mieux que moi!
Qui es-tu? Qui es-tu ?
Pour nous dire indignes de toi?
Qui es-tu? Qui es-tu?
Tu n'es plus dieu, ne vois-tu pas?
Si sur l'Olympe tu n'es plus,
C'est que sur Terre tu es chez toi!*

*Tu nous insultes, quelle audace!
Pour toi, nous ne sommes que pantins,
Des prisonniers du temps vorace.
Tu ris de nous, que c'est mesquin!
Une pensée pourtant te tracasse
Et te perturbe, je le vois bien :
Si tu n'es pas de notre race
Mais à quel monde tu appartiens?*

-----REFRAIN-----

*Mais qui es-tu? Qui es-tu?
Non, tu n'es pas mieux que moi!
Qui es-tu? Qui es-tu ?
Pour nous dire indignes de toi?
Qui es-tu? Qui es-tu?
Tu n'es plus dieu, ne vois-tu pas?
Si sur l'Olympe tu n'es plus,
C'est que sur Terre tu es chez toi!
Dans tous les mondes, tu as ta place,
Pourtant n'appartiens à aucun,
Parce que tu restes dans l'impasse
Et ne vois pas qu'ils ne font qu'un.
Tu pleures l'Olympe, comme c'est cocasse!
Tu n'en retrouves pas le chemin.
Mais sois un peu plus perspicace
Et vois que je te tends la main.*

-----REFRAIN-----

*Mais qui es-tu? Qui es-tu?
Non, tu n'es pas mieux que moi!
Qui es-tu? Qui es-tu ?
Pour nous dire indignes de toi?
Qui es-tu? Qui es-tu?
Tu n'es plus dieu, ne vois-tu pas?
Si sur l'Olympe tu n'es plus,
C'est que sur Terre tu es chez toi!*

*Cesse de ne rester qu'en surface!
Plonges et là tu verras bien,
Que toutes les barrières s'effacent
Si dans ton cœur tu me rejoins.
Ne vois plus comme une menace
D'être perçu comme un humain.
Car, si cette vie tu embrasses,
Tu trouveras ton propre chemin.*

-----REFRAIN-----

*Mais qui es-tu? Qui es-tu?
Non, tu n'es pas mieux que moi!
Qui es-tu? Qui es-tu ?
Pour nous dire indignes de toi?
Qui es-tu? Qui es-tu?
Tu n'es plus dieu, ne vois-tu pas?
Si sur l'Olympe tu n'es plus,
C'est que sur Terre tu es chez toi!*

Je l'ai décrit plus haut, j'ai grandi en construisant un certain paradigme existentiel qui pourrait se résumer ainsi en quelques points :

- Réel et imaginaire ne sont pas compatibles.
- L'imaginaire est réservé à l'enfant et à l'artiste.
- Je ne suis plus un enfant et je ne suis pas digne d'être artiste.
- Être adulte signifie vivre exclusivement dans le monde réel, concret.
- Je dois être adulte.

Et pourtant, les exemples que j'ai nommés dans le chapitre 2 illustrent parfaitement des moments où ce paradigme était complètement renversé :

- Réel et imaginaire sont mêlés et nourris mutuellement.
- Moi, adulte, j'ai accès à l'imaginaire.
- J'ai une pratique artistique.
- Je suis un adulte qui fait le pont entre le réel et l'imaginaire.
- Je suis un enfant/adulte sans prédominance de l'un sur l'autre.

Alors, comment est-il possible pour moi de vivre dans un tel paradoxe? Et surtout, comment accéder à ce paradigme paradoxal consciemment, volontairement? C'est pour répondre à ces questions que j'ai effectué cette recherche.

Et la piste pour laquelle j'ai opté a consisté à m'appliquer à moi-même ce que je fais vivre aux autres : créer une comédie musicale dans le but de m'autoformer vis-à-vis de mon paradigme de séparation entre le réel et l'imaginaire. C'est ainsi que j'ai écrit *Théothropos et la Ballade du Temps*. Dans ce chapitre, je vais expliquer comment l'histoire de cette pièce a été construite et comment chacun des éléments de celle-ci porte une signification dans mon cheminement autoformateur.

5.1 LA MAGIE DES DIEUX ET LA DIFFICULTE A LA CONTACTER

Dans le premier chapitre, j'ai raconté comment ce paradigme a été créé, comment ma culture familiale et sociétale m'a mené à établir les limites et les contenus de celui-ci. C'est en grandissant dans ces cultures que ma pensée s'est élaborée puis s'est figée autour de ces principes.

Dès lors, ce paradigme existentiel est devenu un fardeau pour moi, régissant tous mes actes. Mais étrangement, je réussis parfois à passer par-dessus celui-ci. C'est ce qui est arrivé lors des trois exemples de création nommés dans le chapitre 2 ou lors de plusieurs autres occasions de création. Mais cela semble toujours arriver de manière inconsciente, dans des conditions particulières où mon cerveau perd le contrôle de mon esprit et celui-ci vagabonde malgré moi. C'est ce que je décris dans le chapitre 2 lorsque j'explique que j'écrivais la nuit, sans m'arrêter, sans me relire.

Je me suis alors posé beaucoup de questions à ce propos. Dans le même travail sur mon axe de recherche nommé plus tôt, lorsque j'utilise la métaphore-ressource de Peter Pan et dans lequel j'explique emmener les autres au Pays Imaginaire, j'ajoute ceci :

J'ai beau connaître la direction, j'ignore le chemin emprunté.

Le problème avec le Pays Imaginaire c'est que, pour garder ses mystères, il reste inaccessible aux ignorants et ne se présente que par hasard à ceux qui s'y attendent le moins. Le Monde de Narnia est un autre exemple de monde imaginaire capricieux et sélectif. On ne va pas à Narnia, c'est Narnia qui vient à nous à travers une armoire magique ou une station de métro.

Mais comment est-ce possible puisque je suis à la fois Peter ET le Pays Imaginaire? Comment cette part de moi peut rester ainsi inaccessible? (Extrait de « Travail sur l'Axe » par Geoffrey Molle. Travail effectué dans le cadre du cours Pratiques psychosociales et Recherche, donné par Luis Gomez à l'UQAR à l'hiver 2014)

C'est ici que j'ai trouvé le point de départ de mon histoire, l'élément fondateur de ma comédie musicale *Théothropos et la Ballade du Temps*. Cette histoire devait être celle d'un exil forcé, d'une errance, d'une odyssée et d'un chemin à retrouver. Un chemin que je

pourrais connaître et qui me permettrait de relier imaginaire et réel. Un chemin que je pourrais arpenter volontairement, à souhait.

5.2 LES OPPOSITIONS STRUCTURANTES DE MON PARADIGME DE SEPARATION

Ce chemin devait servir à relier différentes dimensions, comme je l'avais découvert petit à petit au cours de ma maîtrise :

- Réel VS imaginaire
- Adulte VS enfant
- Travail VS jeu

Ces trois dimensions étaient intimement liées dans mon esprit : l'adulte doit vivre dans le réel et travailler; l'enfant peut vivre dans l'imaginaire et jouer.

À ces trois dimensions s'ajoute l'opposition fondamentale qui vous a peut-être sauté aux yeux en lisant ces phrases : devoir VS pouvoir.

De ces quatre oppositions, j'ai donc pu tirer tout un vocabulaire, un champ lexical qui allait nourrir la construction de mon histoire. Je pourrais m'attarder à définir ces huit termes, afin que vous saisissiez ce qu'ils signifient pour moi. La vérité est que la pièce qui a résulté de cette maîtrise est la définition de ces huit termes. Ainsi, en vous contant comment cette histoire est née, je vais nécessairement vous expliquer, petit à petit, ce qu'ils signifient pour moi.

Le fait est qu'avant cette pièce je ne savais pas ce que je pensais réellement de ces mots. Je n'étais pas capable de les définir et je pensais que tout le monde en avait la même idée. C'est donc en comprenant que ce n'était pas le cas, en découvrant la définition que j'en donnais que j'ai pu m'autoformer et transformer ces définitions et par là même mon rapport à ces mots et à la vie.

5.3 CREATION DE L'UNIVERS

J'ai passé l'été 2015 à essayer de trouver l'histoire qui pourrait le mieux contenir ma problématique. J'ai imaginé plusieurs possibilités. J'en ai nourri quelques-unes. J'ai pris beaucoup de notes et c'est probablement l'histoire pour laquelle j'ai dû faire le plus de travail conscient, le plus d'effort pour l'écrire. J'ai découvert que porter les enjeux des autres et les mettre en forme est plus simple que de mettre en forme ses propres enjeux. Paradoxalement, j'ai également compris la facilité qu'apporte une personne extérieure qui porte l'univers dans lequel on peut se reposer, c'est-à-dire mon rôle habituel. Ici, j'ai dû porter mon propre imaginaire tout en étant ma propre base pour m'y déverser.

J'ai cependant compris pourquoi les personnages et l'histoire changeaient autant au fur et à mesure de l'écriture en groupe. Les conceptions changent, les participants changent et leurs besoins aussi. La réflexion s'affine et cela doit trouver le moyen juste pour s'illustrer. À ce titre, je trouve vraiment important de toujours garder de l'ouverture et de la souplesse pour les changements de direction des participants et de leurs personnages. J'ai gagné en compassion pour eux et je comprends mieux le flou qui peut les entourer au début d'un tel projet.

Ceci dit, à la fin de l'été j'avais enfin trouvé la forme générale que je souhaitais donner à mon histoire : un mythe grec opposant dieux et humains.

8 janvier 2016 : La création de l'histoire

Je ne sais pas pourquoi, mais dès le début j'ai voulu que l'histoire ressemble à un mythe grec. En fait, j'ai quelques idées de pourquoi. Mon histoire devait inclure le concept de magie (perdue et à retrouver) et de quête. L'image du héros grec m'est apparue comme une évidence. Mais l'histoire originale était bien différente. J'avais dans l'idée un monde où vieillir serait une maladie et nous ferait perdre notre magie. Je pense qu'à ce moment je n'avais fait qu'un petit maquillage de ma problématique. Il y aurait eu des enfants magiques, et des adultes qui regrettaient l'époque où ils étaient magiques, mais ne pouvaient plus voir le village originel où ils avaient vécu enfants. Ils étaient exilés du village lorsqu'ils perdaient leur magie en vivant un rite de passage. Mais cette histoire avait quelques difficultés techniques non négligeables (comment illustrer la magie; faire jouer des enfants; etc.) et ressemblait beaucoup à Peter Pan également.

J'ai donc essayé de trouver une autre voie.

J'ai gardé des éléments-clés :

- quitter un monde de magie pour un monde sans.
- vouloir y retourner
- le temps qui fait vieillir est un obstacle

J'ai donc voulu personnifier le temps et qui de mieux que Cronos pour cela. Dès lors, les deux camps étaient faciles à voir : l'Olympe avec ses dieux immortels et magiques et les humains prisonniers du temps, de Cronos. (Extrait du journal de Geoffrey Molle, 2016)

En y réfléchissant après coup, je comprends mieux pourquoi je me sentais autant appelé par la forme du mythe. Pour moi, le mythe est l'union parfaite de l'imaginaire et du réel. Les mythes (notamment les mythes grecs) étaient racontés comme des histoires réelles, ayant vraiment eu lieu et où pourtant se mêlaient dieux et humains, magie et normalité, mortalité et immortalité. De plus, les mythes avaient toujours une vocation éducative, un but moralisateur, un guide de vie, de pensée. Comment trouver meilleure forme ?

Dans ce mythe, je pouvais donc opposer les dieux de l'Olympe pour qui tout est possible et qui vivent loin des soucis de la Terre aux humains condamnés au dur labeur.

J'ai associé les dieux à la magie (imaginaire) et les ai créés très enfantins, toujours en train de jouer, insouciant, faisant tout ce qu'ils veulent. L'avantage était qu'il s'agissait d'adultes vivant comme des enfants. Un idéal donc beaucoup plus proche de ma réalité que si j'avais opposé des enfants à des adultes.

À l'inverse, j'ai associé les humains à ce que je m'imaginai de l'adulte travailleur et responsable, forcé de vivre dans le monde concret, réel.

Et voilà comment mes quatre oppositions ont facilement été illustrées par les deux camps. Deux camps séparés et pourtant reliés par un chemin introuvable.

Dès lors, il me fallait créer le héros qui, comme moi à dix ans, allait devoir quitter l'Olympe pour la Terre, avec la conscience qu'il ne pourrait jamais revenir. Ce serait donc

un dieu partant pour la Terre des humains. Mais ce personnage voulant revenir errerait, comme moi, longtemps sur le chemin perdu de la divinité.

Je devais également trouver la relation entre ces deux camps, ce qui les rendait interdépendants. Cela n'a pas été difficile : je me suis appliqué le principe que j'applique partout dans mes comédies musicales : la plus grande faiblesse doit devenir la plus grande force. Ce qui sépare les dieux des humains, les enfants des adultes, c'est le Temps et l'immortalité.

Le Temps, principal obstacle en la personne de Cronos allait devoir devenir ce qui les reliait.

Ainsi, je suis parti du postulat que c'était le Temps qui rendait les dieux mortels et les transformait en humains. Les dieux devaient donc avoir peur du Temps. Le héros devant toujours combattre le « mal », mon héros devait donc partir pour combattre le Temps en tuant Cronos. Telle était sa quête.

Comme j'ai toujours été intéressé par la mythologie grecque, je m'en suis inspiré pour élaborer mon histoire. Tout mythe commence avec une base de vérité, ma vérité à moi a été tirée de la mythologie grecque originelle :

Au tout début, Cronos et Rhéa régnaient sur le monde. Mais une prophétie annonçait que Cronos serait renversé par un de ses enfants alors il les dévorait à la naissance. Rhéa cacha Zeus à la naissance pour l'épargner et, quand il devint adulte, il éventra son père pour en sortir ses frères et sœurs. Dès lors, une guerre éclata entre, d'un côté, Zeus et sa famille et, de l'autre, Cronos et les Titans. Zeus l'emporta. Cronos fut banni.

À cette base, j'ai ajouté quelques éléments : Cronos continuait d'avoir de l'influence sur les dieux par l'entremise du Temps. Ceux-ci ont eu peur que le Temps les tue alors ils se sont isolés sur l'Olympe et ont érigé un voile les séparant du reste du monde (donc des humains). Ils ont gardé toute la magie de leur côté du voile et ont laissé les humains sans

magie. Cronos s'est libéré et, se voyant seule divinité sur Terre, s'est mis à régner sur les humains et les a mis au travail, les a réduits en esclavage.

Cette histoire, contée dans la première chanson de la comédie musicale et que l'on retrouve au début de l'introduction de ce mémoire, est donc ma situation de départ, mon univers imaginaire dans lequel l'aventure allait se vivre.

5.4 ÉLABORATION DE L'HISTOIRE

Pour élaborer l'histoire, je me suis basé sur les douze étapes du voyage du héros décrites dans l'article « *A Practical guide to the hero with a thousand faces* » écrit par Joseph Campbell. Ces étapes sont les suivantes :

- 1- Le héros dans son monde ordinaire;
- 2- L'appel à l'aventure (défi à relever);
- 3- Résistance du héros qui ne veut pas partir;
- 4- Le héros est encouragé par un mentor, une personne de confiance;
- 5- Le passage du seuil de l'aventure. Entrée dans un monde extraordinaire;
- 6- Rencontres de premières épreuves et d'alliés
- 7- Le point le plus dangereux;
- 8- L'épreuve suprême;
- 9- Le héros trouve l'objet de sa quête;
- 10- Le chemin du retour semé d'embûches;
- 11- Retour au point de départ, le héros est transformé;
- 12- Utilisation de l'objet de la quête pour améliorer le monde.

Je vais donc détailler succinctement l'histoire en suivant ces douze étapes. Certaines d'entre elles se sont faites simultanément ou presque. Là encore, l'avantage d'une comédie musicale est que l'on peut dire beaucoup en peu de temps par l'intermédiaire d'une chanson.

1- Le héros dans son monde ordinaire

Ce qui est drôle dans cette étape est que le monde ordinaire est ici celui de l'Olympe, c'est donc le monde des dieux, de la magie, de l'immortalité, du jeu, de l'enfance. Alors que le monde extraordinaire est celui que l'on qualifie ou plutôt que JE qualifie de réel, de concret, le monde dans lequel la plupart d'entre nous vivent, le monde adulte.

L'histoire débute donc sur l'Olympe où le héros, Théothropos, un dieu dont le pouvoir était de faire exister les différents mondes en les visitant, vit parmi les autres divinités et se plaint de leur insouciance et indifférence vis-à-vis des humains.

2- L'appel à l'aventure (défi à relever)

Un des dieux possédant le pouvoir de prémonition a une vision lui montrant les humains prisonniers de Cronos. Ceux-ci ne vont donc plus prier les dieux aux temples, ils croient de moins en moins en ceux-ci. La magie de Zeus et les autres dépendant de la foi des humains, ils risquent de la perdre. S'ils perdent leur magie, le voile les protégeant de Cronos tombera et ils seront de nouveau à la merci du Temps et de la mortalité.

Zeus alors confie à Théothropos la mission de tuer Cronos, libérer les humains et, du même coup, sauver la magie et les dieux.

3- Résistance du héros qui ne veut pas partir

Théothropos ne veut pas partir, car il sait que s'il passe le voile il perdra sa magie. Or, son pouvoir est de voyager entre les mondes. S'il quitte l'Olympe, il oubliera comment y revenir. Il ne veut pas être condamné à vivre sur Terre parmi les humains qu'il juge inférieurs à lui.

4- Le héros est encouragé par un mentor, une personne de confiance

Les autres dieux et particulièrement Zeus le rassurent en lui disant qu'une fois Cronos mort, ils n'auront plus de raison de maintenir le voile. Ils l'abaisseront alors et Théothropos pourra retrouver le chemin de l'Olympe.

5- Le passage du seuil de l'aventure. Entrée dans un monde extraordinaire

Résigné et peu rassuré, Théothropos passe le voile et perd sa magie en entrant dans le monde des humains.

6- Rencontres de premières épreuves et d'alliés

Très vite, Théothropos rencontre les humains et les juge durement (ils sont laids, sales, puents, stupides, etc.) et est confronté à Cronos. Ils se battent, mais Théothropos perd et est réduit en esclavage, enchaîné à des humains.

Ces humains s'avèrent de meilleure compagnie qu'il l'aurait cru et il s'en fait des amis. Ensemble, ils arrivent à se libérer et à fuir.

7- Le point le plus dangereux

Le point le plus dangereux n'est pas, comme on aurait pu le penser, son combat contre Cronos, mais son errance. Accompagné de ses amis humains, il essaie de retrouver l'Olympe, mais n'y parvient pas. Le plus grand danger est le doute qui l'envahit et sa nostalgie d'un monde qui lui est désormais inaccessible.

8- L'épreuve suprême

C'est lorsque les humains, particulièrement le vieux sage qui les accompagne, confrontent Théothropos quant à sa nouvelle identité d'humain (puisqu'il a perdu sa divinité en passant le voile) que celui-ci vit sa plus grande épreuve. Il doit accepter qui il est désormais s'il veut vivre.

9- Le héros trouve l'objet de sa quête

En acceptant sa part humaine, le héros nourrit la moitié humaine de son âme et celle-ci vient ranimer sa moitié divine. À nouveau entier, mi-dieu, mi-humain, Théothropos retrouve le chemin de l'Olympe et guide ses nouveaux amis jusqu'à sa famille.

10- Le chemin du retour semé d'embûches

Retrouvant les autres dieux, Théothropos doit admettre sa défaite, il n'a sauvé que trois humains, les autres travaillent toujours pour Cronos et oublient les dieux voués à disparaître. Sur les conseils du sage humain, il doit maintenant les convaincre que lever le voile est la seule solution. Ce faisant, ils libéreront la magie qui sera partagée par tous. Cronos n'ayant du pouvoir que parce qu'il est le seul à avoir de la magie, une fois tout le monde à égalité, celui-ci perdra son influence et les dieux et les humains seront libres.

Au moment où il réussit à les convaincre, Cronos fait son apparition et menace les dieux.

11- Retour au point de départ, le héros est transformé

Le héros a compris que les véritables intentions de Cronos n'étaient pas mauvaises, mais juste incomprises. Celui-ci souhaite voir les humains évoluer pour en faire des dieux. Cronos ne veut plus être seul, rejeté. Ayant lui-même accepté qui il était vraiment, mi-humain mi-dieu, Théothropos arrive finalement à convaincre dieux et humains de lever le voile.

12- Utilisation de l'objet de la quête pour améliorer le monde

Le voile est levé et chacun est invité à vivre autant sur l'Olympe que sur Terre. Les dieux et les humains se mélangent, vivant de magie et de réel. Le chemin n'est plus invisible. Le Temps (Cronos) est accepté et intégré dans ce nouveau monde uni.

Si vous avez bien suivi jusque-là, vous voyez comment l'histoire de la pièce vient soutenir mon processus de changement de paradigme, processus d'autoformation. Je pars de deux mondes séparés. Je les visite tous les deux, les redécouvre, les redéfinis (j'avais des a priori dessus) et finalement change mon rapport pour passer de la séparation à l'union complémentaire.

Maintenant, nous allons voir que tout n'était pas aussi clair au début de l'aventure. Par exemple, je ne connaissais pas les vraies intentions de Cronos, j'ignorais qu'il serait inclus

dans le nouveau monde, je ne savais pas comment humains et dieux allaient être convaincus, etc. Je n'avais que des intuitions. Rencontrer les personnages, les mettre en relation et toutes les autres étapes ont continué à nourrir l'histoire et accompagner mon autoformation existentielle autour de ce paradigme.

5.5 CREATION DES PERSONNAGES

Lorsque je me suis mis à imaginer les personnages, mon raisonnement était simple : Un conteur, un héros, des dieux, des humains et Cronos. Mais cela ne suffisait pas. Qui étaient ces dieux? Qui étaient ces humains?

Comme cette pièce avait l'avantage de ne servir que mon propre processus, je ne pouvais que me tourner vers moi pour trouver ces personnages.

Lors d'un travail de maîtrise définissant notre problématique, j'avais choisi de passer par la poétique pour m'exprimer et me comprendre en écrivant une histoire. Dans celle-ci, venait un moment où je devais affronter un obstacle majeur pour avancer et j'avais choisi d'illustrer cet obstacle avec un cerbère chevauché par une ombre qui s'avérait plus loin être la mienne. Mon professeur, Luis Gomez, m'avait alors demandé de détailler ce que représentaient les trois têtes du cerbère. Voici ce que j'avais répondu :

- la société et ses normes;
- l'adulte et ses responsabilités;
- les idées reçues.

Mon ombre chevauchant ce cerbère était là pour illustrer le fait que ces trois obstacles n'en étaient que par la conception que j'en avais moi-même et que c'était moi qui retournais ces trois éléments contre moi. Il était donc évident pour moi que je devais rencontrer ces « obstacles qui n'en étaient pas » au cours de la quête de mon héros.

Comme je qualifiais ces obstacles de fondamentalement humains, je les ai attribués à mes personnages humains. J'ai donc suivi mon concept habituel, en créant 3 personnages qui

ne portaient chacun qu'une de ces caractéristiques. Afin de renforcer cela, je les ai nommés à partir de cette caractéristique en grec.

- Efthyni (les responsabilités);
- Protypo (la norme);
- Pseudis (le faux; les idées reçues).

En ce qui concerne Pseudis, je voulais en faire un personnage particulier. L'année précédente, j'avais eu l'idée d'un personnage que je nommais « le ventriloque » et qui avait la capacité de mettre des mots dans la bouche des autres. Lorsque j'ai décidé de créer Pseudis, j'ai repris cette idée en la développant. Mon idée de base était que Pseudis serait une véritable marionnette, manipulée par un humain, lui-même prisonnier de celle-ci. Les rôles inversés, la marionnette devenait celle qui mettait des mots dans la bouche du marionnettiste et le privait par là-même de sa propre existence et de son libre arbitre. Le marionnettiste était quelqu'un de très sage et c'est Cronos qui, pour mieux le contrôler, l'avait assujéti à Pseudis la marionnette. Finalement, comme je l'expliquerai plus loin, Pseudis a été joué par un comédien, mais la relation entre Pseudis et le sage nommé Sophos (sagesse en Grec) est restée la même.

Mon paradigme étant un paradigme d'opposition, je me devais d'opposer ces trois humains (Efthyni, Protypo et Pseudis-Sophos) à trois dieux afin de maintenir l'équilibre, le parallélisme. Bien évidemment, puisque l'histoire en parlait, je me devais d'avoir Zeus, mais je me suis longtemps questionné quant aux autres dieux à impliquer. J'ai fini par comprendre que je ne pouvais pas me reposer sur la mythologie grecque pour définir ces dieux, car les dieux grecs sont tout sauf enfantins; ils font la guerre, l'amour, se vengent, etc. La seule caractéristique intéressante pour moi chez eux est qu'ils sont capricieux. J'ai donc gardé cet aspect et ai pris le problème par l'autre bout. Au lieu de trouver les dieux qui ont les bonnes caractéristiques, je devais trouver les caractéristiques puis les associer à des dieux.

De la même manière que j'avais attribué aux humains les caractéristiques que j'associe au monde « réel, concret, adulte », je devais donner aux dieux celles que j'associe au monde

« imaginaire de l'enfant ». En réfléchissant à ma vision des enfants, j'ai trouvé les caractéristiques suivantes :

- l'insouciance;
- le rêve;
- la toute-puissance capricieuse.

Pour moi, la toute-puissance devait nécessairement revenir à Zeus. De plus, il est souvent décrit comme capricieux et colérique dans la mythologie, ce qui convenait parfaitement.

Pour ce qui est du rêve, je l'ai attribué à Morphée. J'ai alors dû me résigner à ne pas me restreindre à la première génération des dieux, mais à étendre mon panthéon.

Enfin, étonnamment, j'ai associé l'insouciance à Artémis. Cela ne m'est pas venu tout de suite et j'ai longuement hésité, mais, comme nous le verrons plus tard, cela m'est venu en associant le rôle à une comédienne.

J'avais donc le conteur du mythe (que j'ai nommé Aèdes, « conteur » en grec), les dieux (Zeus, Morphée et Artémis), les humains (Efthyni, Protypo et Pseudis-Sophos), Cronos et le héros.

Mais mon héros devait avoir une identité, un nom. Aucun dieu décrit dans la mythologie grecque ne correspondait à ce que je percevais de ce héros, ni son pouvoir, ni sa double identité de dieu et humain. J'ai donc décidé de le créer de toute pièce, de créer un dieu, mon dieu, celui que j'allais être.

Lors d'une nuit d'insomnie, je réfléchissais au nom que j'allais lui donner et je cherchais comment illustrer cette double parenté divine et humaine. Comme je n'avais que des noms grecs jusque-là, je réfléchissais à l'étymologie grecque et arrivait à deux termes : théo (dieu) et anthropos (humain). Mon nom de héros se devait donc d'unir ces deux termes. Après être passé par « Théanthropos » et « Anthéopos », je me décidais pour Théothropos.

Un nom peut-être aussi difficile à prononcer que la posture souhaitée me semblait difficile à trouver. Et c'est ainsi que je pris le nom de Théothropos.

Je dis « prendre le nom », car, dès que nous avons commencé la mise en scène, nous nous appelions bien plus souvent par nos noms de personnages que par nos prénoms réels. Je reviendrai plus loin sur la pertinence à faire cela.

5.6 PREMIERES CHANSONS ECRITES

Cela m'a pris environ un mois et demi pour élaborer l'histoire à peu près telle que vous l'avez lue dans le quatrième paragraphe de ce chapitre. La plus grosse différence alors était que l'histoire s'arrêtait avant l'inclusion de Cronos dans le nouveau monde. Différence qui s'avèrera capitale dans mon processus. Je reviendrai plus tard sur la manière dont cela m'est venu.

À partir de ce premier jet qui détaille parfaitement toutes les scènes, j'ai déterminé à quels moments une chanson était pertinente. Cela commençait par définir les mouvements majeurs de l'histoire et la présentation des divers personnages (ou groupes de personnages). Je savais ainsi qu'il fallait une chanson de présentation interprétée par un(e) conteur/euse, car un mythe se doit d'être conté; une présentation de la situation initiale et des dieux; une chanson illustrant le déchirement du héros au moment de quitter; la rencontre avec Cronos; présentation des humains et de leur monde; la chanson que j'appelle « de renversement », celle où le héros est bousculé dans son paradigme et n'a pas le choix de changer pour avancer; une chanson pour convaincre les dieux et les humains de vivre ensemble et la chanson finale qui vient clôturer.

5.6.1 La ballade du Temps – texte au début de l'introduction

La première chanson (dont vous pouvez trouver le texte au début de l'introduction de ce mémoire) a été évidente à écrire. Comme à mon habitude, une chanson doit raconter une histoire. Cette histoire je vous l'ai déjà présentée un peu plus haut : c'est celle de la

mythologie grecque, mêlée aux éléments que j’y ai ajoutés (la peur du Temps des dieux, l’instauration du voile, le règne de Cronos sur les humains esclaves).

Lorsque j’écris une chanson, je commence par noter certains termes que je veux voir apparaître dedans, puis je structure l’histoire grossièrement afin de savoir ce qui doit être dit à quel moment.

Ici, j’ai noté les termes : mythe, héros, temps, magie, courage, voile, Olympe, dieux, guerre, Cronos, humains, esclaves.

La structure était la suivante : la mythologie réelle – refrain – mythologie ajoutée – refrain – présentation de ce qu’il va se passer – refrain final. Chaque refrain était un approfondissement sur le héros :

1. Celui qui, entre les Mondes, voyageait. Celui qui se plaisait d’être un dieu.
2. Celui qui, Cronos, devait tuer. Celui qui voulait rester un dieu.
3. Qui, de Cronos, sera prisonnier. Avant de redevenir un dieu.

Cette chanson servait à placer le spectateur dans le contexte. Je me suis vraiment inspiré des mythes grecs qui commencent presque toujours par la présentation de l’histoire, comme une manière de signaler au spectateur (ou auditeur) où il doit placer son attention.

5.6.2 L’Olympe Terre-à-terre – texte en introduction du chapitre 2

La seconde chanson que j’ai écrite me concernait tant que je n’ai même pas eu besoin de décrire mon personnage avant de l’écrire. C’est celle du départ de l’Olympe. Cette déchirure m’appartenait tellement que les mots ont glissé sur le papier sans difficulté.

Les termes que j’avais pris en note étaient : départ, inquiétudes, peur, quitter, magie, morne, triste, abandonné, vieillir, mourir, oublier.

Et la structure de l’histoire était la suivante : Je vais quitter l’Olympe – refrain – je quitte l’Olympe – refrain – j’ai quitté l’Olympe – refrain. Vous pouvez en retrouver le texte au début du chapitre 2.

Les couplets étaient composés de la même manière, en quatre strophes.

Chaque début de strophe était le même dans chaque couplet, ce qui permettait de voir l'évolution de la pensée et de la vie intérieure du héros.

Ainsi, les couplets débutent tous en évoquant une trahison :

- Quelle est cette trahison que ce destin Qui m'oblige à partir ainsi; À quitter ce monde auquel j'appartiens Et abandonner toute magie?
- Quelle est cette trahison de ma famille Qui me fait naître papillon Et veut me voir redevenir chenille En m'exilant hors de ce doux cocon?
- Quelle est cette trahison qui serait mienne Si je reniais mon destin Et si j'abandonnais la race humaine À Cronos et ses terribles desseins?

Puis ils se poursuivent en invectivant Zeus; avec la localisation temporelle (« en quittant », « je quitte », « j'ai quitté » l'Olympe); et termine avec une promesse (de Zeus à Théothropos et de Théothropos à lui-même).

En ce qui concerne les refrains, ils sont d'abord chantés par les dieux. Telle une sentence, ils nomment mes croyances liées au départ du monde magique de l'enfance : « Ainsi va la vie, Vieillir n'est pas un choix »; abandon de la magie, exil, devoir. Le dernier refrain est chanté par Théothropos dans un dernier élan de courage teinté de résignation, tel un condamné fier qui accepte son sort. On peut dire que c'est ainsi que j'appréhendais la vie alors. « Puisqu'il le faut... ».

Ainsi, cette chanson illustre très bien le déchirement que je ressens face à cette dualité, à mon paradigme de séparation. Je suis triste de devoir partir, révolté, je me sens trahi par la vie et je me résigne à devoir subir cela.

5.7 CREATION DES PERSONNAGES

Si j'ai réussi à écrire deux chansons sur les huit avant d'avoir mieux défini les personnages, c'est parce qu'il s'agissait de deux chansons qui n'apportaient rien de neuf à mon processus.

Mais j'ai rencontré une véritable barrière lorsque j'ai voulu écrire les autres chansons. En fait, je pensais commencer par celle de Cronos, persuadé que j'étais de bien le connaître, lui et ses intentions. Mais je me trompais. Et j'ai passé deux semaines en panne d'inspiration.

5.7.1 Recherche des comédiens

Cependant, j'ai mis ce temps à profit en commençant à chercher dans mon entourage les personnes qui pourraient interpréter ces personnages. J'avais alors deux choses en tête, aux priorités suivantes :

- 1- les comédiens doivent représenter pour moi la caractéristique portée par leur personnage.
- 2- les comédiens peuvent apprendre de leur personnage même si je les ai créés à leur place.

J'ai rapidement eu des intuitions concernant Efthyni, Protypo, Morphée, Artémis, Aèdes et Zeus. Mais je cherchais encore Pseudis-Sophos et Cronos.

Pour ce qui est de Cronos, je cherchais quelqu'un qui aurait une présence puissante, qui serait capable de réellement m'intimider physiquement. J'avais une petite idée, mais je n'osais pas encore trop lui en parler.

Est alors venu le jour du colloque *Je recherche donc j'essaie*³ 2015 donnant chaque année la parole aux étudiants de première et deuxième années au baccalauréat en communication (relations humaines) à l'UQAR. Lors de ce colloque, les étudiants présentent

³ Colloque de deux jours, organisé à la fin de la session d'automne où les étudiants de première année et de deuxième année au baccalauréat en communication (relations humaines) à l'UQAR peuvent présenter un essai et les résultats d'une recherche qu'ils ont menée au cours de la session universitaire.

un essai de trois pages ou une recherche qu'ils ont effectuée au cours de la session d'automne. Plusieurs des comédiens (qui s'ignorent) que je souhaitais engager participaient à ce colloque et y faisaient une présentation, notamment celui dont je rêvais comme Cronos. Lorsqu'il a pris la parole, mon processus a fait un bond en avant.

8 janvier 2016 : D. le tyran

Je me souviens du 11 décembre 2015. Je suis dans l'amphithéâtre de l'UQAR et j'assiste au colloque de psychosociologie. J'en ai profité pour approcher quelques étudiants qui, selon moi, correspondent aux rôles que j'ai imaginés. Seul problème, il me manque toujours Cronos. Je trouve cela difficile, car il n'est que méchant et c'est la première fois que j'ai un tel personnage alors je trouve cela dur de l'attribuer à quelqu'un que je connais. Par ailleurs, je souhaite que l'acteur soit imposant. Tout du moins pour moi. Je ne veux pas quelqu'un qui me paraisse facilement renversable ou avec qui j'ai une amitié et une confiance trop forte pour me sentir impressionné par lui. La première personne à qui j'ai pensé semblait peu intéressée. J'ai pensé à quelqu'un d'autre, D., mais je ne suis pas certain que cela me plaise.

Je suis donc là dans l'amphithéâtre à réfléchir s'il conviendrait ou non quand vient son tour de présenter sa recherche. Sa recherche vient me bousculer dans mes idéaux, car il arrive comme une sorte de prédicateur qui fait la leçon aux personnes qui ne s'engagent pas pour la vie, pour la Terre, pour l'humain. Il est assez dur dans ses paroles et je me dis qu'il ressemble bien plus à un tyran qu'à un sauveur. Pourtant son intention est de sauver l'humanité. Il veut être dans les livres d'histoire comme Martin Luther King. Son intention est donc bonne et pourtant on dirait qu'il s'apprête à réduire le monde en esclavage pour son propre bien. Et là, je comprends! Je comprends que c'est exactement ça que fait Cronos. Cronos est un tyran du changement. Il veut tant que les humains changent, s'améliorent qu'il les force à le faire et les prive de leur liberté du même coup.

Je comprends surtout que D. est exactement celui qu'il me faut. Il portera ça à merveille puisqu'il l'a déjà en lui et je pense aussi qu'il pourra apprendre de ce rôle autant qu'il m'apprendra.

Finalement, je suis heureux. J'ai été secoué, mais maintenant je comprends qui est Cronos et qui est D. Je comprends qu'il n'est pas méchant, mais juste incompris, qu'il ne veut pas de mal, mais souhaite trop le bien. Bref, Cronos a pris une toute nouvelle image à mes yeux. Je sens d'ailleurs que cela n'est pas juste en rapport avec la pièce, mais que cela concerne mon point de vue, mon paradigme. C'est déjà mon paradigme qui change... (Extrait de journal de Geoffrey Molle, 2016)

Je reviendrai plus tard sur le choc de la révélation que je vis dans cet extrait de journal et quant à son effet sur mon processus. Ce qui est à retenir ici c'est que je comprenais enfin qui était Cronos et que j'allais enfin pouvoir écrire sur lui.

5.7.2 Rencontre avec les personnages

L'étape qui a suivi a donc été la rencontre avec les personnages. Tel que je le décris dans le chapitre 2, j'utilise l'écriture automatique semi-guidée pour rencontrer les personnages au fond de mon inconscient. Même si je ne pouvais pas le faire de manière aussi riche que lorsque cette étape se fait en groupe, les textes qui en ont résulté ont malgré tout été très riches et pertinents pour moi. J'ai également essayé de terminer chaque texte en nommant ce que le personnage a besoin d'apprendre.

Voici, pour chaque personnage, les mots présélectionnés comme guides et les textes qui ont défini les personnages. Ils seront présentés dans l'ordre dans lequel je les ai écrits.

5.7.2.1 Cronos

Tyran, changement, temps, colère, emprisonné, seul, pouvoir, invincible, vengeance

Cronos est le tyran du changement. Il veut régner sur les humains comme il n'a pu le faire sur les dieux. Il est sadique et heureux de voir les hommes mourir à cause de lui. Pour bien leur faire sentir son pouvoir, il a emprisonné les humains et les force à travailler pour lui. Travailler sans raison, sans but, juste pour leur faire vivre son oppression et qu'ils ne l'oublient jamais. Il est invincible, car on ne peut tuer le temps. On ne peut que lui donner moins d'importance ou le vivre différemment. Cronos est en perpétuelle colère. Il veut se venger de ses enfants dieux qui l'ont laissé seul. Seul à devoir gérer les humains, en supporter toute la responsabilité que ça implique et qu'il ne voulait pas. Lui aussi aurait bien aimé se retirer sur l'Olympe et savourer la vie. Le temps passe aussi pour lui et ça l'use. Il impose le travail aux humains pour les forcer à changer et à devenir comme lui, mais on ne devient pas dieu ainsi. Il fait payer aux humains son exclusion de l'Olympe. En fait, sans son

oppression, les humains vivraient comme des dieux eux aussi et il serait alors définitivement seul. En l'excluant, les dieux ont figé le temps et bloqué le changement positif, l'évolution. Les gens vieillissent et meurent, mais n'évoluent plus.

5.7.2.2 Efthyni

Responsabilité, adulte, maîtrise, retenue, contrôle, anticiper, porter la société, porter les autres.

Efthyni incarne les responsabilités. Elle est l'adulte par excellence. Elle a rejeté tout ce qu'elle qualifie d'enfantin : le jeu, la magie, le plaisir. Pour elle, il faut savoir se maîtriser. Notre première responsabilité c'est nous-mêmes, mais elle trouve qu'il faut aussi porter la société en nous. On ne peut être irresponsable! Il faut toujours qu'elle contrôle tout. C'est le meilleur moyen pour elle de s'assurer que tout fonctionne et qu'elle ne faillit pas à ses responsabilités et devoirs. Elle a peur et anticipe le moindre problème avant qu'il n'apparaisse. Si c'est parfois ennuyeux, car elle empêche les autres et elle-même de vivre, c'est aussi une force, car elle est toujours parée face à n'importe quelle situation. Elle veille sur tous et s'oublie souvent. Pour le bien-être de tous, elle se sacrifie continuellement, même si son allure contrôlante empêche les autres de la voir autrement que comme un tyran. Elle a besoin d'apprendre le lâcher-prise et la confiance en l'autre et ses capacités, mais ses compétences font d'elle un excellent leader.

5.7.2.3 Protypo

Norme, adulte, masque, sérieux, identique, se fondre, moule, rang, intégration, se cacher, timide, maîtrise de soi

Protypo est l'incarnation de la norme. Elle est timide et se cache continuellement. Elle ne veut pas être vue, car cela signifierait qu'elle n'est pas conforme. Si elle n'est pas conforme, pas identique aux autres, cela veut dire qu'elle est « défectueuse » et peut être rejetée. C'est pourquoi elle est toujours sérieuse et cherche à se fondre dans le moule, à ne

pas sortir du rang. Elle accepte de sacrifier son être, sa personnalité pour être intégrée dans la société. Elle ne donne jamais son avis, mais se rallie à la majorité pour ne froisser personne. Elle a une complète maîtrise d'elle-même en apparence, car si elle se laisse aller, ses émotions et opinions pourraient la trahir. Elle est l'adulte idéalisé : pantin sans opinion qui suit le troupeau. Elle aura besoin de s'imposer et de faire valoir son avis quand ses valeurs seront bafouées. Prenant conscience de sa situation d'esclave, elle va se rebeller la première et souhaitera changer de norme. Elle ne voudra plus du moule humain, mais du moule divin. À la fin, elle apprendra à trouver sa propre voie.

5.7.2.4 Morphée

Rêverie, capable de voir loin, ambitieuse, elle imagine toujours des futurs différents, refuse le présent, car veut un autre futur, mais ne sait comment l'atteindre. Intense, volatile, passe d'une idée à une autre, nostalgique d'un monde meilleur.

Morphée est rêveuse. Elle ne touche que rarement le sol. Toujours absorbée par ses pensées, elle ne semble pas appartenir au même monde que nous. Elle imagine tout. Elle voit des mondes étranges et des futurs différents. Elle veut ce futur et oublie le présent. Elle voit toujours l'herbe plus verte ailleurs. C'est ce qui la pousse à accepter la levée du voile. Elle pense que ce sera mieux ainsi. Elle est volatile, elle passe d'une idée à une autre et semble difficile à suivre, surtout quand elle part dans ses pensées avant de finir sa phrase et revient avec un sujet différent. Elle porte la nostalgie d'un ailleurs qui est en fait l'époque où les dieux étaient sur Terre. Elle va devoir apprendre à faire face au présent et l'accepter, revenir sur Terre avec tout le monde et ne plus s'isoler dans sa tête. Elle a besoin de se relier aux autres.

5.7.2.5 Zeus

Enfant, capricieux, tout puissant, fait ce qu'il veut, pense avoir du pouvoir sur tout, veut de l'attention, en fait des tonnes, centre de l'univers.

Zeus représente la toute-puissance, la capacité de tout créer, tout détruire, tout transformer selon son souhait. Il se pense tout puissant et est arrogant. Il joue le chef des dieux, mais n'a aucune sagesse. En fait, c'est un enfant capricieux qui a besoin d'attention. C'est pour l'attention de son père qu'il l'a éventré il y a longtemps. Il veut être comme papa et est parfois déçu de devoir partager le pouvoir comme un enfant qui doit partager ses jouets. Il ne veut pas abaisser le voile, car cela voudrait dire partager avec les humains. Il en fait des tonnes et se veut le centre de l'univers. Il n'en fait qu'à sa tête. Têtu! Il réfute les idées des autres ou se les approprie en disant qu'elles sont de lui. Il va devoir apprendre à être un peu plus mature et partager la magie et l'attention.

5.7.2.6 Artémis

Insouciance, que dans le moment présent, jeu permanent, incapable de se projeter, gentille, généreuse, joyeuse, maladroite, naïve, spontanée, puérite, fragile.

Artémis est une enfant joueuse et insouciance. Pour elle, tout n'est qu'un jeu. Elle ne prend rien au sérieux, mais rit de tout et danse. Elle est spontanée, dit tout ce qui lui vient à l'esprit, fait tout ce qu'elle pense quand elle y pense, sans réfléchir plus, ce qui est à la fois rafraîchissant, déstabilisant et souvent maladroit. Elle est toujours dans l'instant présent. Incapable de se projeter. Elle ne planifie rien, n'a peur de rien, puisque la mort n'est qu'une possibilité parmi tant d'autres. Très optimiste, elle voit la vie en rose. Naïve, elle voit tout ce qu'on lui dit et ce que son raisonnement simple et fou-fou lui fait croire. Elle semble puérite, mais porte la sagesse de l'enfant qui sait vivre. Elle est de nature gentille et généreuse. Elle reste fragile même si elle refuse d'être protégée ou maternée. Elle devra apprendre à être un peu plus terre-à-terre, à accepter le futur, les deuils, en particulier le départ de l'Olympe.

5.7.2.7 Théothropos

Partagé, déchiré, appartient à deux mondes, exilé des deux, aime l'Olympe, veut faire partie du monde, voyageur entre les mondes, unit, insatisfait, nostalgique, a perdu son unité

Théothropos est le voyageur entre les mondes. Pas seulement l'Olympe et la Terre, mais tous les mondes inconnus. Cela a toujours été sa fonction, son pouvoir. Il porte un médaillon lui permettant de voyager, mais qui ne fonctionne que sur lui. En voyageant entre les mondes il les unissait en un tout. Mais avec le voile, il a perdu son utilité. Les mondes sont désormais séparés et il a laissé une partie de lui dans chacun d'eux pour qu'ils puissent continuer à exister. C'est pour cela que c'est un éternel insatisfait. Nostalgique de cette époque, il se sent désormais partagé, déchiré. Il appartient à tous les mondes et à aucun en même temps. Sur l'Olympe, il s'ennuie de ses racines terrestres qui l'ancre et lui donne son identité et sur Terre, il s'ennuie de ses pouvoirs, sa magie, son innocence et insouciance et est écrasé par tout ce qui vient avec la vie humaine (travail, responsabilités ...). Zeus lui donne une arme qui est censée tuer Cronos, mais qui sera inefficace. Dans sa bataille contre Cronos, ce dernier va lui voler son médaillon, non pour l'utiliser, mais pour l'empêcher de repartir et le forcer à rester avec lui (sadisme et contrôle). Il devra désormais assumer sa nouvelle vie mortelle d'humain. Mais il refuse, dénigre cette existence. Il se le fait reprocher par Sophos qui lui dit qu'il doit l'accepter s'il veut faire partie d'un des deux mondes (vu que l'Olympe n'est plus accessible). Ce n'est que lorsqu'il l'accepte qu'il comprend que c'est ce refus qui l'empêchait de retrouver le chemin de l'Olympe. Il apprendra plus tard que son identité n'est pas dans un de ces mondes, mais dans l'union de ceux-ci. À la fin de la pièce, il partira à la rencontre des autres mondes et de ses parts de lui qui y sont cachées.

5.7.2.8 Pseudis-Sophos

Rumeur, idées reçues, ventriloque, pantin, sage, maudit, libéré, projette, peur des autres, masque, se cache, rabaisse

Pseudis se cache des autres. Il masque son vrai visage et utilise un pantin pour s'exprimer ou plutôt pour faire parler les autres. Il incarne les idées reçues et les a priori. Il aime décourager tout le monde et les faire douter d'eux-mêmes. En fait, c'est un humain maudit qui projette ses peurs sur les autres. Il a peur de son propre échec, de ne pas être accepté, de ne pas plaire, d'être différent, d'être jugé. Alors il manipule les autres pour leur

faire vivre ce qu'il ressent. Une fois sa malédiction levée, il est libéré de l'emprise de Cronos et se révèle être un grand sage : Sophos. C'est lui qui va délivrer tout le monde et qui va remettre Théothropos dans le droit chemin en lui faisant prendre conscience de son refus d'être humain. Il est libéré lorsque Théothropos questionne la marionnette sur le ventriloque puis finalement le ventriloque lui-même. En lui redonnant son identité, il le pousse à jeter la marionnette au loin et ôter son masque. Sous son masque, on découvre Sophos le sage. Pseudis et Sophos parlent en utilisant des proverbes, porteurs d'idées reçues.

Au contact des comédiens, ces personnages ont par la suite évolué. On ne peut cependant pas dire qu'ils ont beaucoup changé, ils se sont surtout affinés, car les comédiens m'apprenaient sur les personnages et les personnages m'apprenaient sur les comédiens.

5.7.2.9 Ergasias, le travail

Il y a également un autre personnage que j'avais imaginé au départ et qui finalement n'a pas été interprété par un comédien. Ce personnage se nommait Ergasias, le travail. J'éprouvais quelques difficultés à trouver un comédien qui pourrait correspondre à ce personnage. Mais j'ai finalement découvert que ses enjeux étaient portés par les trois humains et qu'il n'était donc pas nécessaire de l'incarner par un comédien.

La vérité, et je le réalise seulement maintenant, est que, dans cette histoire, le travail est un personnage à lui seul. Il n'est pas incarné par un comédien, mais est présent et a son influence sur l'histoire. Par opposition, on pourrait dire que la magie est elle aussi un personnage à part, incarné, dilué dans les personnages divins.

Les descriptions des personnages ci-dessus servent à définir les termes de ma problématique. Aussi je me dois d'inclure le texte que j'avais écrit sur Ergasias afin que vous compreniez ma vision du travail alors.

Ergasias : Travail, adulte, contribution à la société, indépendance, souffrance acceptée, masochisme, résigné, obligation, doit être occupé, anti-oisiveté.

Ergasias est l'incarnation du travail. Pour lui, sa valeur n'est qu'à la hauteur de sa contribution à la société. S'il ne travaille pas, il n'existe pas. Son travail est son identité. Il accepte la souffrance qui accompagne le travail et l'apprécie même. Un peu maso, il recherche cette souffrance qui équivaut pour lui au travail et la satisfaction de faire partie d'un tout. Pourtant enjoué à l'idée du travail, il porte une certaine résignation, car il s'est fait à l'idée que pour être intégré il doit toujours être actif et travailler. Aucun loisir ou plaisir n'est toléré, car ce sont des diversions au bon travail. Il veut être l'indépendance-même, mais ne voit pas à quel point il est dépendant du travail et de l'image que celui-ci donne de lui. Il devra apprendre à accepter autre chose que le travail : l'aventure, arrêter un instant de se suroccuper pour penser à lui et aux autres.

5.8 ÉCRITURE DES AUTRES CHANSONS

5.8.1 Seul! – texte en introduction du chapitre 5

La troisième chanson que j'ai écrite est celle de Cronos. Je voulais tout de suite me confronter à mon ennemi. En même temps, j'avais l'intuition qu'écrire cette chanson allait m'aider à mieux comprendre mon paradigme de départ ainsi que l'ensemble de l'histoire. J'ai donc procédé comme à mon habitude, en commençant par nommer des termes ou idées que je souhaitais voir apparaître.

Je les aide à changer; ça passe par le travail; il faut souffrir pour grandir; devenir des dieux; ils ne doivent pas m'oublier; seul, il veut de la compagnie et force les humains à devenir des dieux, par le travail.

En fouillant dans mes notes, je viens de retrouver la première version de cette chanson que j'aie écrite. Je découvre alors à quel point Théothropos (donc moi) était accusateur et Cronos était sur la défensive, vulgaire et agressif.

Dès le départ, je voulais que cette chanson soit l'occasion du combat entre ces deux personnages et je trouvais donc logique que les paroles soient crues et violentes. Mais après

avoir écrit quatre couplets, je n'étais définitivement pas satisfait du résultat et je laissais tomber.

Quelques jours plus tard, j'ai décidé de recommencer depuis le début. En utilisant les mêmes termes de départ, j'ai décidé de me placer du côté de Cronos pour mieux le comprendre. Et le premier mot qui m'est venu à l'esprit est « seul ».

Seul, c'était la sentence que les autres dieux lui avaient imposée ainsi qu'aux humains. Et tout ce qu'il désirait, je l'avais découvert grâce à D., c'était ne plus être seul, oublié, mais être admiré, aimé.

J'ai également choisi de retirer Théothropos de la chanson, de ne garder le conflit que sous-jacent, physique, en guise de refrain. Ainsi, entre les couplets de Cronos, les deux dieux se battent. Théothropos désespéré et faible et Cronos du haut de sa tristesse, de son abandon, digne dans son isolement.

Ainsi, Cronos chantant seul, il peut un peu mieux conter son histoire, comment il a été abandonné, comment il a décidé de prendre les humains sous son aile après qu'ils aient, eux aussi, été délaissés et ses intentions d'en faire des dieux par l'intervention du travail, selon lui, formateur.

Cette chanson, sombre et tragique, est un des éléments déclencheurs de la transformation de Théothropos. Cette rencontre avec le dieu du temps vient bousculer ses a priori sur les dieux qu'il croyait bienveillants et qu'il découvre ségrégationnistes, des humains qu'il jugeait inférieurs et qu'il découvre victimes et surtout de Cronos qu'il pensait sadique et qu'il découvre blessé.

Dans mon processus, cette chanson illustre la révélation que j'ai vécue lors de la présentation de la recherche de D. (que j'ai nommée au paragraphe précédent).

5.8.2 Quand on est dieu – texte en introduction du chapitre 1

Après avoir plongé dans les profondeurs sombres de mon rapport au temps, avec la chanson de Cronos, j'ai choisi de travailler sur une chanson plus légère, celle des dieux. Pour cette chanson, je me suis inspiré des films de Disney, *La Belle et la Bête* et *La Petite Sirène*. En effet, les chansons tirées respectivement de ces films, *C'est la fête* et *Sous l'océan*, sont d'excellents exemples de chanson festive où la joie et l'insouciance du monde extérieur sont particulièrement mises en avant. C'est avec ces chansons en tête que j'ai écrit les paroles de *Quand on est dieu* et ce sont ces exemples que j'ai donnés à mes compositeurs pour la musique. Je voulais quelque chose de simple, d'entêtant et de léger.

La structure de la chanson est, elle aussi, simple : chaque dieu chante, dans l'ordre, une strophe de chaque couplet (Zeus, Artémis et Morphée) puis entonne un refrain en chœur. Ces strophes sont l'occasion de présenter leur vision de la vie et, du même coup, la vision que j'ai du monde magique, imaginaire de l'enfant, de l'artiste. Zeus est tout puissant et s'émerveille de tout, Artémis n'est que jeu, imagination et insouciance et Morphée se perd dans sa faculté de voir l'avenir, le passé et le présent de tous les mondes existants.

Les termes de départ que j'avais choisis étaient : *bénir; croire; foi; âme; prier; magie; glorieux; curieux; mieux; merveilleux; joyeux; paresseux; orageux; prétentieux; vaniteux*.

Tous ces termes sont soit tirés du champ lexical religieux, soit des rimes en « eux » pour répondre à « quand on est dieux », formule introduisant chaque strophe.

Après deux couplets et deux refrains, la parole est à Théothropos, témoin de la vanité des dieux et insatisfait de sa condition (comme toujours); il juge durement sa famille en reprenant chacune de leurs caractéristiques.

Pour finir, malgré l'intervention accusatrice de Théothropos, les dieux reprennent leur refrain entêtant pour balayer les soucis et oublier les remontrances, comme le feraient des enfants.

Cette chanson sert, bien entendu, à appuyer la présentation que la conteuse a faite des dieux, mais aussi, et surtout à illustrer le fait que Théothropos (moi) n'est déjà pas content d'être un dieu, bien que plus tard il ne sera pas content d'être un humain et qu'il cherchera désespérément à retrouver la route vers sa divinité.

Dès le départ, on sait que cette quête, cette errance ne peut se terminer par un simple retour à la normale où Théothropos sera de nouveau un dieu parmi les autres. Ainsi, dès le départ, j'annonce « ceci doit changer ».

5.8.3 La chaîne – texte en introduction du chapitre 4

Comme je fonctionne toujours par opposition et complémentarité, le jour suivant l'écriture de *Quand on est dieu*, j'ai écrit la chanson des humains.

Là encore, chaque portion de la chanson doit représenter son interprète. Ainsi, les termes concernant Efthyni étaient : *il faut; maîtriser; contrôle; responsable; devoirs; sacrifices*. Ceux de Protypo étaient : *dans le rang; identique; conforme; intégré*. Et quant à Pseudis, je voulais qu'il chante le refrain et donne le rythme de la chanson et je voulais qu'il fasse cela sur un ton enjoué qui donne envie de travailler.

Exceptionnellement, pour cette chanson, c'est le refrain qui m'est venu en premier. C'est parti de la réflexion que les humains étaient enchaînés et travaillaient à la chaîne. Dès lors est née une déclinaison de phrases avec le mot « chaîne » menant au refrain suivant :

*Nous sommes tous les maillons d'une chaîne
Attention aux réactions en chaîne
Tous ensemble travaillons à la chaîne
Mais avant tous respectons la chaîne alimentaire*

Chaque phrase devait être entonnée par Efthyni et Protypo et terminée par Pseudis qui met en perspective « la chaîne » tout en les « fouettant joyeusement » (termes que j'avais alors notés en marge).

Les couplets d'Efthyni et Protypo viennent particulièrement illustrer ma vision du travail, des responsabilités et de la norme que j'associe dans mon paradigme de séparation à l'adulte, au monde réel, concret.

Efthyni chante la première, car c'est sa responsabilité de donner l'exemple. Elle fait le premier éloge du travail comme nécessaire à la société et l'importance de se sacrifier ainsi que ses rêves et envies pour le bien commun. Protypo prend sa suite et, fidèle à la norme, reprend les mêmes formulations de phrases, les mêmes structures de strophes pour un deuxième éloge du travail comme moyen d'intégration et le sacrifice de sa personnalité pour mieux faire partie d'un tout.

Pour conclure le tout, Pseudis revient à la charge avec la croyance qui maintient, selon moi, tous les humains de notre société nord-occidentale en esclavage :

*La vie est une chaîne de contrariétés
Où tout est illusions et vanités.
La seule certitude c'est qu'il vous faut travailler!*

La sentence que je souhaite voir disparaître de mon paradigme existentiel.

Dans cette chanson, peut-être encore plus que dans toutes les autres, la caricature est poussée à son extrême afin de ridiculiser ce mode de pensée. Efthyni et Protypo ont l'air aussi heureuses que résignées et Pseudis apparaît dans toute sa folie et son sadisme.

Avec cette chanson, c'est Théothropos, et surtout moi, que je voulais interpeller pour démontrer à quel point ce raisonnement est stupide et qu'il ne correspond pas à la réalité. Cependant, ce faisant, je ne m'attendais pas à avoir, après les représentations en public, des commentaires soulignant à quel point cette chanson avait ouvert les yeux des spectateurs quant à leur condition et au fait qu'ils vivaient effectivement comme Efthyni et Protypo. C'est à ce moment que j'ai compris que si moi j'étais prisonnier de cette vision du travail, certains étaient prisonniers d'une réalité semblable à cette vision. Mon paradigme est donc à la fois enfermant et à la fois empreint d'une réalité dont il faut se méfier.

5.8.4 Qui es-tu? – texte en introduction du chapitre 5

Cette chanson est celle que j'appelle « de retournement ». Retournement, mise à l'envers du personnage principal. C'est la chanson dans laquelle Théothropos se fait dire ses quatre vérités et est confronté à sa nouvelle situation d'humain. Chanson qui le confronte dans ses contradictions, ses dénégations et qui vient remettre en cause toute son identité. C'est la chanson qui bouscule mon paradigme existentiel.

Habituellement, dans les pièces écrites collectivement, chacun des participants a une chanson « de retournement » qu'il chante lui-même ou que quelqu'un d'autre lui impose. Souvent, si elle est chantée par le participant lui-même, elle est composée en trois parties chronologiques : paradigme actuel; point de revirement; transformation assumée vers un nouveau paradigme libérateur.

Dans cette pièce, je souhaitais que le héros ne soit pas le sauveur. Le sage Sophos est celui qui libère réellement les humains après s'être lui-même libéré. Il est celui qui a la solution pour sauver les dieux et les humains de Cronos, mais pour cela il doit avant tout sauver Théothropos de lui-même et il le fait à travers cette chanson.

Comme cette histoire est créée en solo, tous les personnages me représentent selon un certain point de vue. Ainsi, Sophos représente ici celui qui, en moi, voit à quel point mon paradigme n'a pas de sens et doit être transformé. Comme je l'ai expliqué plus tôt, Sophos est la sagesse populaire, celle qui me ramène au réel et me tire de l'imaginaire, mais sans m'enfermer comme le faisait Pseudis.

Lorsque j'ai écrit cette chanson, mes termes de bases étaient : *tu refuses d'être humain, de faire partie du monde que tu habites; Qui es-tu? Ta place?*

J'avais donc peu d'orientation et c'était pourtant la chanson qui était probablement la plus importante de toute la pièce. J'ai donc commencé avec ce que j'avais en écrivant :

*Tu dis qu'ici n'est pas ta place
Que tu n'es pas humain.*

Mais immédiatement, j'ai senti que ce n'était pas juste et je l'ai transformé en :

*Tu dis qu'ici n'est pas ta place
Que tu REFUSES D'ÊTRE humain*

Face à cette vérité troublante, je me suis dit que c'était là le message principal et que je devais le mettre en avant. C'est pourquoi toute la chanson est ensuite basée sur ces rimes. Les rimes en « -asse » ne sont pas évidentes à trouver. J'ai donc utilisé un dictionnaire des rimes et me suis laissé porter par ce qui m'était proposé. Le résultat a dépassé mes attentes et donne une chanson où les couplets m'accusent, sans m'agresser, de juger les humains tout en refusant d'être associé à eux et pourtant tellement dépendant de ceux-ci. Cette chanson me remet vraiment « à ma place » en ce sens qu'elle m'oblige à ouvrir les yeux et à accepter qui je suis fondamentalement plutôt que de me fuir dans la nostalgie d'un monde rêvé tout aussi insatisfaisant.

Le refrain martelant « qui es-tu? » et qui est chanté par les trois humains en chœur, vient appuyer cette accusation et me force à l'admettre :

*Tu n'es plus dieu ne vois-tu pas?
Si sur l'Olympe tu n'es plus
C'est que sur Terre tu es chez toi!*

Après avoir terminé l'écriture de cette chanson, je n'étais pas entièrement satisfait. Je l'ai cependant laissée telle quelle en me disant que je corrigerais cela plus tard. Je ne l'ai jamais fait et lorsque j'ai entendu la version chantée, composée par AG (compositrice pour cette pièce), j'ai compris pourquoi j'étais si incommodé par cette chanson. Ceci sera développé un peu plus loin.

5.8.5 Défier notre Destin – texte en introduction du chapitre 6

Après l'errance, Théothropos retrouve le chemin de l'Olympe d'une manière inattendue, en acceptant son statut d'humain. En effet, la chanson *Qui es-tu?* l'a forcé à accepter sa nouvelle condition, mais, du même coup, son âme d'humain enfin nourrie est venue rallumer la flamme de sa part divine et l'aide à retrouver la voie. Accompagné de ses

nouveaux frères et sœurs humains, il se rend sur l'Olympe et doit désormais persuader les dieux de lever le voile. Pour cela, il lui faut d'abord convaincre les deux camps (dieux et humains) qu'ils ont à apprendre les uns des autres et qu'ils ne doivent plus se juger.

Cette chanson est le moment critique où je dois moi-même me démontrer que mon paradigme de séparation actuel m'emprisonne et passer de la critique à l'amour des deux camps pour mieux les unir. Mais comment faire cela?

8 janvier 2016 Les personnages sont positifs et négatifs

J'ai déjà mis en évidence dans mon entretien d'explicitation que je donne toujours à mes personnages une faiblesse qui se révélera leur plus grande force plus tard. Et là était tout un défi : j'avais d'un côté les humains qui n'apparaissent que négativement et de l'autre les dieux, tout positifs. Il fallait donc les montrer sous un nouveau jour. J'ai donc décidé de reprocher aux dieux de ne pas avoir ce qu'ils reprochaient aux humains (responsabilités, sérieux) et de faire l'inverse pour les humains (savoir jouer, profiter du moment, rêver). Dès lors, les deux mondes avaient du positif et du négatif et se complétaient. Je pense que ça aussi a été une étape dans mon changement de paradigme : renverser ma vision des mondes : idéalisée pour l'Olympe et dépréciée pour la Terre. (Extrait de journal de Geoffrey Molle, 2016)

Comme je le nomme déjà dans cet extrait, j'ai trouvé une manière de réconcilier les opposés en les rendant complémentaires. Dans cette pièce, chaque personnage (ou presque) peut être mis en miroir avec un autre :

- Artémis, l'insouciance et Efthyni, les responsabilités
- Zeus, déconnecté des autres, et Protypo, dépendante de ceux-ci
- Morphée, dans le rêve perpétuel, et Sophos, la sagesse pragmatique
- Théothropos doit accepter son identité multiple et Cronos doit accepter les autres tels qu'ils sont.

En réalité, je n'ai pris conscience de ces complémentarités particulières qu'en écrivant les deux dernières chansons. Jusque-là, je ne fonctionnais qu'avec l'idée suivante :

Les dieux ont besoin d'être un peu plus terre-à-terre et les humains doivent apprendre à lâcher prise.

L'idée nouvelle avec cette pièce est que, cette fois, la faiblesse (ou le défaut) de l'un n'est pas seulement sa force, mais est aussi ce que doit apprendre un autre. Ainsi, lorsque vient le moment d'unifier les deux mondes, les deux opposés se complètent, se nourrissent et peuvent former un tout plus grand. Chacun gagne à s'ouvrir à l'autre.

Dans cette chanson, je reproche aux deux camps leur manque d'ouverture d'esprit et leurs préjugés critiques envers les autres. Je les critique également pour mieux souligner à quel point ils ont à apprendre les uns des autres.

Les deux premiers couplets, adressés aux dieux puis aux humains, ne provoquent que des refrains empreints de mépris jusqu'à ce que Théothropos, chantant le pont, vienne conter sa propre expérience et nommer pour la première fois à voix haute à quel point il était malheureux à cause de cette séparation et comment retrouver son lien avec les humains puis avec les dieux l'a nourri et lui a rendu son intégralité. Le refrain final, partagé par les humains et les dieux, ouvre une porte, un espace où chacun reconnaît que lever le voile pourrait être la solution émancipatrice pour tous.

Pour ma part, découvrir cette complémentarité a énormément participé à la réconciliation des mondes et à mon changement de paradigme. J'ai pu voir que les mondes séparés étaient dysfonctionnels et que c'était pour cela que je ne me sentais bien dans aucun des deux et que j'étais toujours nostalgique de celui que je n'habitais pas. Dès lors, face à cette séparation incohérente, je ne pouvais plus que désirer la réunification, le métissage de ces mondes.

5.8.6 Un Seul Monde, Mille Devenirs – texte en introduction du chapitre 7

La réunification des mondes se fait dans la dernière scène et est concrétisée lors de la dernière chanson *Un Seul Monde, Mille Devenirs*.

Après que Théothropos a invité dieux et humains à se rejoindre dans un seul monde dans le premier couplet, Morphée et Zeus lèvent le voile et les humains passent le seuil de l'Olympe l'un après l'autre en chantant.

Les paragraphes des couplets sont alors partagés entre un dieu et un humain qui se complètent. Par exemple :

Artémis :
*Il faut que les pieds touchent terre
 Pour pouvoir courir, jouer, danser.*

Efthyni :
*L'aigle doit relâcher ses serres
 S'il veut, dans les nuages, s'envoler.*

Protypo :
*Je peux rester intense et sincère
 Sans avoir peur d'être rejetée*

Zeus :
*Malgré le tonnerre et les éclairs
 Le ciel sait garder toute sa beauté*

Artémis, l'insouciant, admet qu'elle devrait être un peu plus ancrée dans le réel alors qu'Efthyni avoue qu'elle devrait lâcher prise. Protypo ne voit plus la nécessité de se perdre dans l'autre pour s'intégrer; Zeus comprend que se noyer dans l'émerveillement permanent et nier les choses qui vont mal l'éloigne des autres.

C'est donc encore la complémentarité des personnages qui vient les lier et les unir dans un nouveau monde, un nouveau paradigme.

Même Cronos est invité dans ce monde. Dans la dernière scène, il refait surface et menace à nouveau les dieux. Mais Théothropos, grâce à Sophos, réussit à comprendre le dieu du Temps et à lui faire abaisser ses barrières. Tout ce que veut Cronos, c'est ne plus être seul et être accepté. Mais pour cela, il doit lui-même accepter les autres tels qu'ils sont, dans leur puissance de dieu ou leur imperfection d'humain, dans leur force et leur faiblesse. Ainsi, chacun peut faire du temps un allié.

Mais Cronos n'a pas toujours fait partie du plan. Malgré les notes affichées sur mon tableau réunissant toutes mes idées pour l'histoire, notes affirmant « le temps ne doit pas être tué, mais accepté, voire épousé », je refusais toujours à Cronos de faire partie de mon nouveau monde.

8 janvier 2016 : l'union avant tout

Mon histoire a pour but l'union du réel et de l'imaginaire, de la Terre et de l'Olympe. Et cependant, même après 4 mois à réfléchir à cette histoire, je continue d'exclure Cronos de la vision finale. Eh bien aujourd'hui j'ai réalisé que non, il devait être

inclus! C'est parti d'une idée toute bête : je trouvais qu'on ne le voyait pas assez (le temps d'une scène et voilà). J'ai donc décidé de le faire sortir de sa grotte pour nous poursuivre. Puis je me suis dit qu'il nous suivrait jusqu'à l'Olympe et alors que se passerait-il? Une nouvelle guerre? Non. Après tout, que reproche Cronos aux dieux de l'Olympe : de l'avoir laissé seul. C'est pour ne plus être seul qu'il a fait pression sur les humains pour qu'ils deviennent, eux aussi, des dieux et restent avec lui, c'est aussi pour ça qu'il a voulu garder Théothropos vivant, auprès de lui. Alors je ne peux pas lui refuser ça une nouvelle fois. Je ne peux pas lui claquer la porte au nez. Je dois l'accepter et le laisser faire partie du nouveau monde uni que les humains et les dieux créent ensemble.

Depuis le début, je dis qu'on ne peut tuer le temps, on ne peut que l'accepter, ou l'embrasser et pourtant je le laissais encore à l'écart.

C'est en relisant ce que j'ai écrit sur Cronos après avoir vu D. présenter sa recherche que j'ai compris. J'avais noté : « Cronos est le tyran du changement. Le changement peut avoir du bon. Nous avons besoin de Cronos pour changer, car changer prend du temps et nous voulons changer pour passer de la séparation à l'union. » Effectivement, le temps est capital, donc Cronos aussi. Je ne peux que l'accepter sinon je reste figé dans le temps comme les dieux sur l'Olympe, certes je ne vieillis pas, mais je n'évolue plus non plus.

« Alors bienvenue à toi, Cronos, bienvenue, temps qui passe! » (Extrait de journal de Geoffrey Molle, 2016)

C'est seulement à ce moment que j'ai compris à quel point Cronos était l'opposé complémentaire de Théothropos et une terrible part de moi refoulée. Cronos se sent seul et incompris. Dans son désir de ne plus être seul, il juge les autres indignes de lui (les humains n'ont aucune magie et les dieux sont des irresponsables qui ont abandonné les humains). C'est son jugement qui le maintient dans la solitude, qui le garde à la fois hors de l'Olympe et de la Terre, coincée au fond de sa sombre grotte.

Théothropos, de son côté, juge également les autres indignes de lui pour les mêmes raisons. Et se sent seul et incompris pour les mêmes raisons également. Autant Cronos que Théothropos doivent apprendre à cesser de juger et de se tenir à l'écart du monde. Dans la chanson finale, ils empruntent alors chacun une voie de guérison : Cronos en acceptant les autres tels qu'ils sont et Théothropos en s'acceptant tel qu'il est, c'est-à-dire comme les autres, un peu dieu, un peu humain.

J'écris cela comme si je l'avais compris en écrivant les dernières scènes. La vérité est que je viens de le comprendre en écrivant ces quelques lignes.

Lorsque j'ai écrit le scénario, je comprenais, pressentais qu'ils étaient complémentaires et qu'ils devaient tous deux apprendre à accepter l'autre et soi-même, mais j'étais complètement passé à côté de leurs ressemblances (est seul, car juge les autres indignes) et surtout, je viens de vivre une révélation en écrivant « Théothropos en s'acceptant tel qu'il est, c'est-à-dire comme les autres ». J'ai hésité un moment d'ailleurs avant d'écrire cette phrase qui me dérange et qui, pourtant, est vraie.

Voici encore un exemple de ce qui peut être induit à travers un personnage, une histoire, sans s'en rendre compte. C'est pourquoi le principe de ma méthode est de placer des éléments de l'histoire consciemment puis de devenir conscient de ce qui a été placé inconsciemment. C'est là l'intérêt de travailler en groupe, car les autres membres du groupe réussissent toujours, parfois sans s'en rendre compte, à nous refléter ce qu'on ne voyait pas par nous-mêmes.

CHAPITRE 6

DÉFIER NOTRE DESTIN – L'IMPORTANCE DU COLLECTIF

THÉOTHROPOS

*Vous vous croyez mieux qu'eux
Avec tous vos pouvoirs
Mais vous vous sentez déconnectés!*

*Oubliez donc le jeu!
Assumez vos devoirs!
Venez sauver l'humanité!*

DIEUX

*Ils sont austères
Sur cette Terre
Ne font que travailler.
Laissons-les faire!
C'est leurs affaires,
Pourquoi partager ?*

THÉOTHROPOS

*Dieux et humains
Ne feront qu'un.
Ensemble enfin,
On peut défier notre destin!*

*Vous restez si sérieux,
Sans jamais entrevoir,
Que vous vous gardez emprisonnés.*

*Voyez-les être heureux
Du matin jusqu'au soir.
Ne niez pas, je le sais, vous les enviez!*

HUMAINS

*Ils sont vulgaires
Et si primaires,
On ne peut pas si fier!
Ils exagèrent,
Sont pas sincères
Pourquoi accepter ?*

THÉOTHROPOS

*Dieux et humains
Ne feront qu'un.
Ensemble enfin,
On peut défier notre destin!*

*Je trouvais douloureux,
Hurlais au désespoir
De sentir mon cœur si divisé.*

*Mais mon âme de dieu
A trouvé son miroir
En acceptant l'humain que je dev'nais.*

*Alors, ouvrez les yeux
Ce voile n'est qu'illusoire
Vous vous ressemblez plus que vous
croyez.*

*L'humain peut être un dieu
Il suffit de vouloir
Que la magie de l'Olympe soit libérée.*

HUMAINS

*Ils sont peut-être
Pas aussi bêtes
Qu'on peut le penser.*

DIEUX

*On se complète
Il faut l'admettre
On peut essayer.*

THÉOTHROPOS

*Dieux et humains
Ne font plus qu'un.
Ensemble enfin,
Allons défier notre destin!*

S'il y a bien quelque chose que j'ai compris au cours du processus que j'ai vécu à travers la création de la pièce *Théothropos et la Ballade du Temps*, c'est que le changement de paradigme ne se fait pas en un claquement de doigts. Il n'y a pas UN moment précis où le basculement se fait. En fait, tout comme le processus de recherche dans la Maitrise en Étude des pratiques psychosociales, la transformation que mon projet de comédie musicale m'a fait vivre se fait par itérativité. C'est-à-dire qu'il se fait dans le temps et dans un mouvement spiralé. « Plutôt qu'une évolution linéaire, il s'agit en fait d'un développement spiralé et itératif où chaque action réalisée dans l'un des axes fait immédiatement évoluer les autres dimensions. » (Galvani, 2014, p. 102)

Ainsi, le changement de paradigme existentiel que je souhaitais vivre s'est fait un peu plus à chaque étape de la création. Dans le chapitre précédent, j'ai déjà présenté et analysé les moments où la création individuelle de l'univers, des personnages et des chansons est venue transformer mon paradigme existentiel. Cependant, une des grandes forces de ma méthode est l'aspect collectif. Aussi, si cette pièce ne s'est pas écrite collectivement, je l'ai créée en relation avec les personnes m'entourant et particulièrement avec celles participant au projet. Je vais donc reprendre les moments formateurs où le collectif est venu nourrir ma réflexion et accompagner ma transformation. À l'aide d'extraits de mon journal, je vais illustrer comment chaque pas m'a mené un peu plus proche de mon but. Vous remarquerez peut-être qu'à chaque étape je m'exclame *Eureka*, mais ces révélations ne sont que les pas du marcheur de Blondel. Ils ne font qu'éclairer un peu plus loin sur le chemin.

6.1 APPRENDRE DES COMEDIENS

Je pourrais commencer par l'influence qu'a eue chaque conversation, chaque travail réalisé au cours du programme de Maitrise en Étude des pratiques psychosociales sur la création de l'univers et de l'histoire de cette pièce. Cependant, je n'ai pas eu l'intuition nécessaire pour les prendre en note. Comme je l'ai expliqué dans les chapitres précédents, je n'ai fait qu'accumuler des idées, des concepts, des images dans mon cerveau puis, en faisant le tri dans « ma pile mentale », l'histoire a émergé. Ce mémoire ne concerne pas tant ce qu'il

se passe dans mon esprit pour créer que ce qu'il s'y passe lorsque je crée. En l'occurrence, ce chapitre est consacré à ce qu'il s'y passe lorsque je crée en relation. Je choisis donc de nommer uniquement des moments précis, de manière non exhaustive et je commencerai par la recherche des comédiens.

Comme je l'expliquais plus tôt, les personnages ont été créés en plusieurs temps :

- Tout d'abord, je les ai imaginés dans les grandes lignes. Que représentent-ils? Quel est leur mode de raisonnement? Quel est leur apport à l'histoire?
- Puis j'ai cherché des comédiens qui pouvaient, selon moi, correspondre à ces personnages.
- Enfin, j'ai écrit les textes de « rencontre avec les personnages » déjà décrits au chapitre 5.

6.1.1 Cronos le tyran du changement

Je souhaite revenir sur l'étape de recherche des comédiens et tout ce que cela m'a appris.

Début décembre 2015, je connaissais les grandes lignes de mes personnages et j'approchais les personnes en lesquelles je pouvais percevoir un lien. Par exemple, je confiais le rôle d'Efthyni à une jeune femme qui avait participé au projet de création de *La Tribu du Sage* et qui devait y jouer un rôle similaire, empreint de responsabilité, elle devait jouer l'« Adulte par excellence ».

J'ai approché une étudiante au baccalauréat en communication (relations humaines) à qui j'avais enseigné six mois plus tôt et qui avait des enjeux concernant le « moule social » dans lequel elle ne souhaitait pas entrer, mais qui continuait de l'absorber malgré elle et je lui ai confié le rôle de Protypo. De même, deux autres étudiantes, une qui dégageait une aura naturellement enfantine et insouciante (Artémis) et une autre qui paraissait rêveuse et que je connaissais comme ayant des difficultés à s'engager dans la durée dans le monde réel (Morphée).

Puis vint la recherche de Cronos. Je l'ai déjà nommé, je souhaitais trouver quelqu'un qui m'apparaissait imposant de physique autant que de caractère. Quelqu'un en qui je ne pouvais pas avoir pleinement confiance ou avec qui le lien était encore trop faible pour que je me sente à l'aise avec. J'avais alors en tête un autre étudiant : D.

À ce moment, Cronos m'était encore très étranger. Je savais qu'il était le méchant de l'histoire et que je devrais le combattre. Mais à la fin de l'histoire telle qu'ébauchée à cette époque, Cronos restait dans sa grotte et n'était pas vraiment intégré au nouveau monde. Cela ne me satisfaisait pas du tout et j'étais surtout frustré de ne pas connaître les véritables intentions de Cronos. Je ne supportais pas de le voir comme simple « méchant par méchanceté. »

Et puis est venu l'Eureka lors du colloque *Je recherche donc j'essaie* 2015 du baccalauréat en communication de l'UQAR.

8 janvier 2016 : D. le tyran

Je me souviens du 11 décembre 2015. Je suis dans l'amphithéâtre de l'UQAR et j'assiste au colloque de psychosociologie. J'en ai profité pour approcher quelques étudiants qui, selon moi, correspondent aux rôles que j'ai imaginés. Seul problème, il me manque toujours Cronos. Je trouve cela difficile, car il n'est que méchant et c'est la première fois que j'ai un tel personnage alors je trouve cela dur de l'attribuer à quelqu'un que je connais. Par ailleurs, je souhaite que l'acteur soit imposant. Tout du moins pour moi. Je ne veux pas quelqu'un qui me paraisse facilement renversable ou avec qui j'ai une amitié et une confiance trop forte pour ne pas me sentir impressionné par lui. La première personne à qui j'ai pensé semblait peu intéressée. J'ai pensé à quelqu'un d'autre, D., un étudiant, mais je ne suis pas certain que cela me plaise.

Je suis donc là dans l'amphithéâtre à réfléchir s'il conviendrait ou non quand vient son tour de présenter sa recherche. Sa recherche vient me bousculer dans mes idéaux, car il arrive comme une sorte de prédicateur qui fait la leçon aux personnes qui ne s'engagent pas pour la vie, pour la Terre, pour l'humain. Il est assez dur dans ses paroles et je me dis qu'il ressemble bien plus à un tyran qu'à un sauveur. Pourtant son intention est de sauver l'humanité. Il veut être dans les livres d'histoire comme Martin Luther King. Son intention est donc bonne et pourtant on dirait qu'il s'apprête à réduire le monde en esclavage pour son propre bien. Et là, je comprends ! Je comprends que c'est exactement ça que fait Cronos. Cronos est un tyran du

changement. Il veut tant que les humains changent, s'améliorent qu'il les force à le faire et les prive de leur liberté du même coup.

Je comprends surtout que D. est exactement celui qu'il me faut. Il portera ça à merveille puisqu'il l'a déjà en lui et je pense aussi qu'il pourra apprendre de ce rôle autant qu'il m'apprendra.

Finalement, je suis heureux. J'ai été secoué, mais maintenant je comprends qui est Cronos et qui est D. Je comprends qu'il n'est pas méchant, mais juste incompris, qu'il ne veut pas de mal, mais souhaite trop le bien. Bref, Cronos a pris une toute nouvelle image à mes yeux. Je sens d'ailleurs que cela n'est pas juste en rapport avec la pièce, mais que cela concerne mon point de vue, mon paradigme. C'est déjà mon paradigme qui change... (Extrait de journal de Geoffrey Molle, 2016)

Dans cet extrait de mon journal, on voit bien le choc de la révélation que je vis. En fait, on y lit tout le processus. Aujourd'hui, je vois à quel point mon paradigme de départ était enfermant et comment cela se reflétait dans mon scénario d'origine. En plaçant Cronos comme adversaire absolu, imbattable, impossible à renverser, je lui accordais trop de pouvoir, je le subissais. En fait, je ne le comprenais pas et lui attribuais des intentions mauvaises, voire sadiques. Et cela me dérangeait. C'est peut-être moi qui suis un peu trop fleur bleue, mais mes histoires reposent toujours sur le même principe : la plus grande faiblesse, le plus grand défaut de chaque personnage deviendra sa plus grande force au cours du récit. C'est aussi la consigne que je donne à mes participants lorsque ce processus se fait en groupe. Ainsi, aucun personnage n'est foncièrement mauvais. C'est un peu le principe de l'intention positive mis en avant par la PNL. « Ce principe stipule qu'à un certain niveau tout comportement détient ou a détenu une intention positive. En d'autres termes, tout comportement sert ou a déjà servi un but positif. » (Dilts, 2014)

C'est pourquoi j'étais aussi perturbé par Cronos. Je l'avais créé en lui donnant de mauvaises intentions, mais sans essayer de le comprendre. En cherchant qui pourrait l'interpréter, je voulais aussi mieux le comprendre. En écoutant D., j'ai réalisé que je me trompais sur Cronos. Le choc que je décris était réel et intense. J'ai été secoué au plus profond de moi. Tout d'abord révolté par les propos de cet étudiant qui me paraissaient violents. Puis, comme j'étais déjà en train de projeter le rôle de Cronos sur lui, le parallèle a été facile à faire.

En fait, je réalise en écrivant que, pour arriver à changer mon paradigme, j'ai dû me placer du point de vue de mon paradigme souhaité. Celui-ci pourrait être résumé par le principe de la pensée complexe selon Morin : « Distinguer sans isoler, mêler sans confondre » (Morin, 1969, p. 63).

Dans mon langage poétique, je décris le paradigme de la pensée complexe (Morin, 1969) que je désire appliquer à ma vie ainsi « superposer le filtre de l'imaginaire par-dessus le filtre du réel pour mieux ouvrir l'objectif de ma vision ». Or, dans la situation présentée plus haut, je regarde D. (réel) depuis l'image que j'ai de Cronos (imaginaire) et, ce faisant, je comprends Cronos (imaginaire) grâce à ce que D. (réel) me renvoie.

Il s'effectue ici une boucle de rétroaction entre le réel et l'imaginaire dans laquelle, l'imaginaire a du pouvoir sur le réel et vice-versa. C'est ce que je souhaite instaurer dans ma vie comme nouveau paradigme existentiel, mais c'est déjà quelque chose que j'utilise malgré moi dans cet exemple.

C'est là toute la difficulté de décrire un processus itératif : on ne sait plus qui de la poule ou de l'œuf est venu en premier. Et, bien entendu, vous comprendrez que je vis encore ici, une nouvelle boucle itérative de compréhension.

6.1.2 Les comédiens forment les personnages qui forment les comédiens qui forment...

L'exemple de D. Cronos est le plus flagrant, le plus percutant, mais j'ai compris plus tard qu'il s'agit de quelque chose que j'ai fait avec tous les personnages, y compris le mien.

8 janvier 2016 : Personnages et acteurs en miroir.

Je me souviens, je suis dans mon lit, un soir, ne trouvant pas le sommeil, préoccupé par la pièce. Je repense à la rencontre avec les personnages et à la manière dont D. m'a permis de changer mon point de vue sur Cronos. C'est étrange, car je cherchais qui correspondait le mieux pour le rôle et finalement au lieu de faire correspondre l'acteur avec le rôle, j'ai fait correspondre le rôle avec l'acteur.

Même si cette pièce est là pour mon évolution personnelle, j'essaie de faire en sorte que chacun des acteurs ait quelque chose à gagner dans le processus et donc je veux que les personnages fonctionnent avec les acteurs.

Je réalise ainsi dans mon lit que je fais ce processus dans les deux sens : j'ai imaginé des personnages et j'essaie de trouver qui y correspond. Mais une fois que j'ai trouvé l'acteur, j'attribue à son personnage des caractéristiques que je perçois de lui. Finalement, ces caractéristiques viennent nourrir ma vision que j'ai de la personne et la boucle se continue.

Je me rappelle quand j'ai été explicité par Marie-Renée sur ma manière de créer des personnages. On est arrivé à la conclusion que je prenais des caractéristiques de personnes que je connais et que j'attribue UNE de celles-ci à un personnage puis je force le trait pour la caricaturer. Mais là, je ne pense pas avoir procédé de cette manière. J'ai créé ces personnages à partir d'une idée que je me faisais de ce que je voulais qu'ils représentent. Par exemple, j'ai créé Efthyni à partir de l'image que j'avais de ce qu'est une personne obsédée par les responsabilités. Mais lorsque j'ai trouvé l'actrice qui y correspondait, j'ai projeté cette image des responsabilités sur elle et, comme dans un miroir, un reflet est apparu, montrant d'autres caractéristiques liées aux responsabilités, que je n'avais pas vues et qui venaient compléter le tableau. Puis avec ce nouveau tableau, j'ai renouvelé l'opération et chaque fois le miroir rendait l'image plus claire et précise. (Extrait de journal de Geoffrey Molle, 2016)

Ici, la pièce, et donc tous les personnages, est au service de mon changement de paradigme existentiel. Ce n'est pas, comme je le fais d'habitude, avec un groupe où chacun doit apprendre de son personnage, mais je pense que ce que je décris dans cet extrait de journal est commun à tous les participants de mes projets de création collective. Il vient un moment où ils se projettent dans leur personnage et aussi un moment où leur personnage se projette en eux. Autrement dit, il se passe une identification du comédien au personnage et du personnage au comédien. Le réel est projeté dans l'imaginaire et l'imaginaire est projeté dans le réel. Plusieurs participants m'ont déjà nommé avoir observé leur personnage agir dans la réalité à travers eux. En fait, il s'agit plutôt d'une capacité à avoir un regard extérieur sur ses propres agissements, un « métaregard » qui permet de se voir agir et de comprendre ce qu'on est en train de faire et pourquoi.

C'est exactement ce qu'est l'autoformation!

Par exemple, lors de la mise en scène de cette pièce, j'ai réalisé à quel point je jugeais « les humains », les adultes tels que je les percevais, prisonniers des normes, du travail et des responsabilités. Même si j'ai écrit moi-même le scénario et les dialogues, je n'ai pas réalisé à quel point mon personnage était détestable en raison de son jugement permanent de tout, avant de dire les mots à voix haute. À ce moment, j'ai apporté un regard extérieur de moi-réel sur moi-imaginaire (Théothropos). Mais par la suite, je me suis vu faire la même chose dans ma vie de tous les jours. Je me suis observé comme terrible juge de « l'humanité asservie par sa stupidité ». À ce moment, c'est moi-imaginaire qui a posé un regard extérieur sur le moi-réel et m'a permis de changer de regard et de comportement.

6.2 APPORT DE LA MUSIQUE

Une des forces majeures de la comédie musicale est ce qui la sépare le plus du théâtre classique : les chansons, la musique.

Les compositeurs et même la musique elle-même représentent des interlocuteurs qui viennent confronter les comédiens à leurs enjeux, soutenir leurs processus. Les chansons et la manière dont elles sont composées deviennent des partenaires du processus, avec lesquelles il faut entrer en relation.

Dans les chapitres précédents et notamment dans le chapitre 3, j'ai expliqué pourquoi les chansons ont plus d'impact qu'un monologue. Je nommais le fait qu'elles permettent d'exprimer de manière poétique un changement majeur dans le raisonnement de la personne et cela en trois à quatre minutes seulement; la musique permet de mettre en valeur les émotions vécues par le personnage et de mieux les faire comprendre et vivre au spectateur; l'arrivée de la musique parmi les dialogues met en évidence qu'il se passe quelque chose d'important et que le spectateur doit être plus attentif.

Il s'agissait ici d'éléments plus théoriques. C'est-à-dire ce que j'attribue aux chansons et ce que les spécialistes de la comédie musicale nomment. Mais je tiens à illustrer ces propos avec les exemples qui vont suivre.

En effet, lors de la création de la pièce *Théothropos et la Ballade du Temps*, j'ai fait appel à deux autres personnes (AG. et MM.) pour la composition des musiques et la mélodie des chansons. Je leur donnais les paroles telles que je les avais écrites en leur laissant la liberté de les modifier légèrement pour les faire correspondre au rythme. Je leur donnais quelques consignes ou exemples de ce que je souhaitais pour telle et telle chanson. Par exemple : la chanson « Trois Dieux Vains Zéro » devait être festive, sur l'exemple de « C'est la fête » de *La Belle et la Bête* (Trousdale et Wise, 1991) et « Sous l'océan » de *La Petite Sirène* (Musker et Clements, 1989). Puis, je les ai laissés travailler seuls. Ainsi, lorsqu'ils m'ont présenté leur travail, j'ai vécu une réelle surprise. Et c'est cette surprise qui a eu le plus d'impact sur moi.

6.2.1 La musique relève le sens

Voici deux extraits de mon journal illustrant mes propos. Le premier montre à quel point la mise en musique des paroles apporte du sens aux mots qui ont été choisis.

27 mars 2016 : Chanson de Sophos

Je me rappelle je suis chez AG. et MM., le 4 mars, dans leur cuisine. Je suis venu pour écouter les premières chansons qu'ils ont composées. Ils m'emmènent dans leur bureau où il y a le piano et AG. joue pendant que MM. chante. Je me rappelle qu'ils me présentent la chanson « Qui es-tu? » que Sophos m'adresse et dans laquelle il vient me remettre à ma place et me faire accepter mon nouveau statut d'humain.

Lorsque je relisais les paroles, je n'étais pas tout à fait sûr d'être satisfait, mais maintenant que je les écoute chantées, les paroles prennent tout leur sens et leur puissance. Je suis troublé. Mon ventre se noue un peu et j'ai chaud. J'aime la chanson, mais je n'aime pas ce que j'entends. Je n'aime pas, car ça vient vraiment me chercher et me questionner dans mon positionnement par rapport à ma vision de l'humain travailleur représentant l'adulte et le monde réel et concret. Je me sens mal à l'aise et je comprends que l'impact souhaité est là. Je n'en ressens juste pas encore le dénouement. Pour l'instant, mon paradigme est ébranlé, mais pas encore révolutionné. (Extrait de journal de Geoffrey Molle, 2016)

Cet exemple est capital. La chanson « Qui es-tu? » est ma chanson « de renversement ». Celle qui vient complètement me retourner l'esprit, déséquilibrer mon paradigme et

me confronter à mes enjeux. C'est celle qui ouvre une nouvelle porte, une nouvelle voie à explorer pour vivre différemment.

Ce n'est pas pour rien si je n'en étais pas satisfait en la lisant. Elle faisait vibrer mes résistances et je refusais inconsciemment d'en entendre le contenu. Lorsque je la relisais, je la trouvais fausse, ridicule, mal adaptée à ce que je cherchais à exprimer. Je la jugeais! Et pourtant, on peut lire ici l'impact que la première écoute de cette chanson a eu sur moi. À ce moment, elle n'est même pas encore mise en scène, elle n'est pas chantée par la comédienne qui joue le personnage, les acteurs ne se sont même pas encore rencontrés. Mais déjà, je me sens ébranlé au plus profond de moi.

Lors des projets précédents, les comédiens participaient de concert avec la compositrice pour la mise en musique de leurs paroles. Ils nommaient tous vivre alors des sensations très confuses : euphorie, joie, colère, maux de ventre, etc. Tout cela mélangé. Ils se retrouvaient à essayer de chanter leurs paroles en même temps que la pianiste composait la musique. Ces essais-erreurs devaient également avoir tout un impact sur ce qu'ils vivaient. Je ne peux parler pour eux à ce propos si ce n'est dire qu'en écoutant « Qui es-tu? » pour la première fois, j'ai compris (et vécu) ce qu'ils m'avaient raconté.

Ce moment du processus de création est un moment clé pour moi. Face à ma réaction physique en écoutant cette chanson, je ne pouvais pas nier que j'étais sur la bonne voie et que c'était bel et bien mes résistances et mon paradigme existentiel qui étaient touchés à cet instant.

6.2.2 La musique révèle les émotions

Le second extrait de journal raconte la suite de l'écoute de « Qui es-tu? » En effet, ce jour-là, AG. et MM. m'ont fait découvrir une autre chanson : la mienne, « L'Olympe terre-à-terre ». Il s'agit de la troisième chanson de la pièce. Elle illustre le moment où je (Théothropos) quitte l'Olympe malgré moi pour aller chez les mortels combattre Cronos. Cette chanson est celle d'exposition de mon paradigme de séparation. Elle exprime ma

déchirure intérieure, le refus d'être humain et la nostalgie d'être dieu. Elle est empreinte de colère, de tristesse et de mélancolie.

27 mars 2016 : Ma chanson

Je me souviens, je suis chez AG. et MM., je viens d'écouter « Qui es-tu? » et suis encore fébrile lorsqu'ils me font alors écouter pour la première fois ma chanson personnelle. Celle que je chante lorsque je quitte l'Olympe. Elle est si mélancolique. Je me reconnais bien là. Je la trouve triste et je sens bien la déchirure qui se crée en moi au moment où je la chante dans l'histoire. Je me sens moi-même déchiré, exilé. Les mots vibrent et deviennent vivants. Je me les prends dans le corps, dans la gueule comme des coups. Ça me fait presque mal. J'ai le souffle court. Je ne veux pas partir de l'Olympe et pourtant je l'ai déjà quitté. Je veux y retourner, mais je ne sais déjà plus comment le faire. Je me sens seul, abandonné, perdu dans un monde inconnu et froid qui ne me plaît pas et que je ne veux pas connaître. Sale sensation. (Extrait de journal de Geoffrey Molle, 2016)

Je tiens à parler de ce moment pour démontrer à quel point la musique me touche. Cette chanson, je l'ai écrite pleinement conscient des émotions qu'elle devait véhiculer et je n'ai jamais eu de doute quant à la manière dont mes mots les véhiculaient. Contrairement à « Qui es-tu? », j'ai immédiatement été satisfait des paroles que j'avais écrites pour « L'Olympe terre-à-terre ». Cette chanson exprime du connu, un vécu que je sais contacter facilement, car c'est un vécu quotidien.

Et pourtant, lorsque je l'écoute pour la première fois, je suis en transe. Je vis les mots, les émotions. Je ressens tout ce qui est dit. Là encore, ce n'est même pas moi qui la chante et la mise en scène n'est pas encore établie, mais déjà, je sens la portée de cette chanson.

J'utilise cet exemple afin de démontrer que, selon moi, l'intensité apportée par une chanson n'est pas la même que celle portée par un monologue. Une intensité pour le spectateur, comme je l'avais nommé plus tôt, mais également pour le comédien.

Ici, je suis vraiment surpris. Je pensais connaître mes émotions, les avoir explorées au plus profond, les maîtriser même. Et pourtant, en entendant cette chanson, je suis bouleversé, touché. Ce ne sont pas que des mots, ce sont des émotions, des souvenirs, des sensations qui transpirent de chacun des pores de ma peau.

Lorsque je me suis retrouvé pour la première fois à chanter cette chanson devant quelqu'un, c'était devant la metteuse en scène. Nous n'étions que deux, en toute intimité et nous faisons des essais de mise en scène. Je ne suis pas du genre gêné. Je suis habitué à la scène, ce n'est pas la première fois que je chante ou joue la comédie devant un public. On pourrait croire que je devrais donc me sentir à l'aise lors du travail de cette scène. Eh bien ce fut la période de travail la plus difficile pour moi!

Exprimer des émotions aussi fortes, à travers des mots aussi importants pour moi, tout en les exprimant corporellement à travers la mise en scène, a été un réel défi pour moi. Tous ceux qui me connaissent savent que je n'ai pas de difficulté à exprimer mes émotions et à les assumer. Ces émotions, ils les connaissent très bien, par ailleurs. Pourtant, devoir chanter ainsi ces ressentis, exprimer le cœur de mon paradigme existentiel à la face du monde, en l'occurrence à une seule personne, a été le moment le plus difficile pour moi dans tout ce processus.

La musique a une importance capitale dans ma méthode. Au-delà d'exprimer des émotions vécues par le personnage, elle les met en exergue tant pour le comédien que pour le spectateur. Chanter devant un public est un défi pour la plupart des gens. Plusieurs comédiens me l'ont nommé. Mais chanter ce qui nous habite au plus profond de nous-mêmes, qui est le cœur de notre paradigme existentiel est l'épreuve ultime qui vient ouvrir de nouvelles portes, qui vient abaisser les barrières et permettre la création de « nouveau ».

6.3 MISE EN SCENE

6.3.1 Céder le pouvoir pour mieux vivre l'expérience

Après avoir écrit la pièce, fait composer les musiques et trouvé les comédiens, il a fallu mettre en scène tout cela.

Comme cette pièce avait pour but mon propre changement de paradigme existentiel, j'ai eu l'intuition que je me devais de trouver quelqu'un d'autre que moi pour faire la mise

en scène. En effet, je pressentais que je n'arriverais pas à vivre pleinement l'expérience si je devais rester en charge, en contrôle de l'ensemble de la troupe et de mon processus (sans parler de ma maîtrise et de mon emploi).

Je me suis tourné vers É. É. a étudié en théâtre, est une femme de scène et avait déjà fait une courte séance de coaching des comédiens de *Le Cabaret des Âmes Tristes*. À mon plus grand bonheur, elle a accepté le défi. Elle me l'avouera plus tard, c'était la première fois qu'elle faisait de la mise en scène.

Nous nous sommes rencontrés après qu'elle ait lu la pièce pour la première fois afin de discuter de ce que j'attendais d'elle (encadrement de la troupe, directives, imagination et leadership). Puis je lui nommais qu'elle était libre d'adapter la mise en scène selon ses intuitions. De mon côté, je m'engageais à suivre ses indications en gardant pleine confiance en ses intentions. La seule obligation était de bien comprendre et respecter les enjeux qu'il y avait pour moi et donc de changer d'orientation si je nommais que l'on s'éloignait trop de mon objectif ou si j'estimais qu'un élément important pour moi n'était pas assez mis en valeur.

Au début, nous avons eu quelques petits accrochages concernant le contrôle et le leadership. C'était difficile pour moi de laisser mon « bébé » et mon sort entre les mains d'une autre. Une mise au point a été nécessaire après trois semaines puis j'ai lâché prise et ai goûté pleinement l'expérience.

6.3.2 Cronos : Le défi du temps

Comme si tout cela ne suffisait pas, j'ai imposé un défi supplémentaire : le temps. En effet, nous avons commencé la mise en scène début février et je voulais que les représentations aient lieu les 29 avril et 1^{er} mai. Soit trois mois pour mettre en scène une comédie musicale d'une heure et demie.

Pour ce qui est de *Le Cabaret des Âmes Tristes*, nous avons fait la mise en scène en deux mois et demi, mais nous étions moins nombreux sur scène et tous les comédiens avaient

créé collectivement l'histoire et les personnages, c'était donc plus facile d'intégrer le texte, les chansons et les personnages.

Ce défi du temps a été présent tout au long du processus. Épée de Damoclès au-dessus de nos têtes, j'ai réalisé qu'il était également nécessaire pour renforcer le processus d'autoformation que vivent les comédiens. En tout cas, je l'ai expérimenté. Pendant trois mois, j'ai participé au minimum à deux répétitions par semaine, parfois (souvent) plus. Et cela m'a obligé à me fondre dans mon personnage et dans l'histoire. L'expérience devenait si présente à ma vie que celle-ci ne faisait plus que tourner autour de cette histoire. Dès lors, chaque situation que je vivais était empreinte de Théothropos. Je vivais, respirais, mangeais Théothropos. Le travail intensif de répétition tapait sans cesse sur le clou. Pris dans ce tourbillon incessant, mes barrières, continuellement attaquées, sont tombées plus facilement et je vivais révélation sur révélation. Des révélations quant à ma méthode et quant à mon paradigme existentiel.

Le défi du temps rappelle étrangement ma lutte contre Cronos, l'enjeu de cette pièce.

6.3.3 Isomorphisme et organisation de la mise en scène

Organiser les répétitions tient souvent du casse-tête. Pour ce qui est de cette pièce, j'ai eu une idée qui s'est révélée la meilleure décision pour mon processus.

26 février 2016 : Opposition des équipes

Un des problèmes fréquents dans ce processus est la difficulté à trouver un moment où tous les comédiens sont disponibles pour faire la mise en scène et les répétitions. La « chance » de cette pièce est qu'il y a d'un côté des scènes avec les dieux, de l'autre des scènes avec les humains, puis des scènes où tout le monde est là. Pour une question pratique, j'ai donc proposé que l'on fasse deux équipes qui se réuniraient une semaine sur deux. Mais je me suis demandé si cela n'allait pas nuire au processus de groupe et n'allait pas empêcher les comédiens de former un groupe uni.

Mais l'autre jour, je pensais à ça et j'ai soudain eu un flash : nous allons faire vivre aux comédiens la même expérience que les dieux et les humains vivent dans la pièce : la séparation puis l'union. Et je me doute que, comme eux, les comédiens

vont avoir des réticences à la réunification. Cela fera partie du processus et je les ai avertis. Il faudra alors veiller à cela afin que le groupe se crée et que l'opposition disparaisse. De même, Cronos travaillera toujours seul, avec moi (et É.), car là est son destin : être seul. Ce n'est que lors de l'unification qu'il retrouvera les autres. C'est extraordinaire! Je me suis surpris moi-même par l'intelligence de ce processus. Il me faut donc maintenant y veiller prudemment, car si l'union des deux équipes (et de Cronos) se fait mal alors il en sera de même sur scène. Le processus des comédiens vient soutenir celui de la pièce et le mien par la même occasion. C'est vraiment l'effet d'isomorphisme. (Extrait de journal de Geoffrey Molle, 2016)

Lorsque m'est venue l'idée de séparer l'équipe des dieux de l'équipe des humains, j'avais en tête l'aspect pratique. Organiser un agenda commun à onze personnes (dix comédiens + la metteuse en scène) n'est vraiment pas évident. C'est d'ailleurs une des plus grosses difficultés que j'ai rencontrées lors du travail sur *Le Cabaret des Âmes Tristes* et *La Tribu du Sage*. Mais je n'avais pas réalisé qu'avec cette proposition je subissais l'effet d'isomorphisme. « La notion d'isomorphisme vient de la constatation qu'un individu tend à reconstruire autour de lui une constellation relationnelle qui reste relativement invariable même quand on le change de milieu.» (Lernout, 2005)

Trop prisonnier de mon paradigme de séparation, j'ai reproduit ce schéma dans l'organisation de la mise en scène. Là encore, je ne pouvais pas être à la fois avec les dieux et avec les humains en même temps. Par ailleurs, j'ai également travaillé la scène 4 (où je quitte l'Olympe) et mon combat contre Cronos seul avec É. puis seul avec É. et Cronos. Tout est resté séparé.

Nous avons travaillé les scènes dans l'ordre et en parallèle : la première scène avec les dieux en même temps que la première scène avec les humains puis la seconde scène avec les dieux en même temps que la deuxième scène avec les humains. Et là encore, je ne réalise que maintenant à quel point j'ai écrit cette pièce en miroir. Scène 1 : Aèdes présente l'histoire	=	Scène 5 : Combat contre Cronos
Scène 2 : Découverte des dieux et de leur insouciance	=	Scène 6 : Découverte des humains et du travail
Scène 3 : Le danger nous guette, Théothropos est envoyé/rejeté	=	Scène 7 : Rébellion et fuite de l'ancre de Cronos
Scène 4 : Désespoir de Théothropos qui quitte l'Olympe	=	Scène 8 : Errance et révélation

Scène 9 : Rencontre des deux mondes

Scène 10 : Réunion

- Les scènes 1 et 5 ne concernent pas le paradigme de séparation, mais présentent deux mondes
- Les scènes 2 et 6 opposent les dieux enfantins joueurs et les humains adultes travailleurs, soit mon paradigme de séparation.
- Les scènes 3 et 7 montrent d'un côté le rejet de l'Olympe face à Théothropos et, de l'autre, le rejet de Théothropos face à la Terre des humains.
- Les scènes 4 et 8 illustrent l'errance identitaire. Dans la scène 4, Théothropos est seul et abandonné et ne sait plus qui il est. Dans la scène 8, il est accompagné des humains qui le guident vers l'acceptation de son identité double et pourtant unie.
- Les scènes 9 et 10 apportent la solution au changement de paradigme existentiel et l'ouverture vers un nouveau modèle.

En travaillant avec les équipes séparées et pourtant en parallèle, j'ai vécu dans l'entre-deux permanent.

Pendant un peu plus de deux mois, je vivais, chaque semaine, trois heures avec les dieux (scènes 2 et 3) et trois heures avec les humains (scènes 6 et 7). Si bien que je finissais par voir les ressemblances entre ces mondes et les liens commençaient à se créer dans mon

esprit. Lorsqu'est venu le travail sur les scènes 4 et 8, mon paradigme de séparation était complètement bouleversé. Je ne savais plus quoi penser, plus qui j'étais. Et, tel Théothropos, il a fallu que l'on me montre la voie vers la guérison et l'union. Et lorsque, dans la scène 8, Sophos me poursuit en me bombardant de « Qui es-tu? », je me posais réellement la question. L'acceptation que fait Théothropos de sa condition humaine puis la révélation de la voie vers l'Olympe a été ma propre acceptation du nouveau paradigme, de la voie à emprunter pour me réunifier.

Cette période d'incertitude a été éprouvante pour moi et je disais souvent à la metteuse en scène que j'avais hâte que l'on travaille les scènes 9 et 10 pour qu'enfin je me réunifie et me retrouve entier.

Ainsi, l'effet d'isomorphisme qui s'est manifesté dans l'organisation de la mise en scène a été capital pour mon autoformation. Ce faisant, j'ai dû vivre mon paradigme existentiel de séparation de manière exagérée et intense, ce qui m'a amené à la conviction viscérale qu'un changement était nécessaire.

En ce qui concerne l'intérêt de l'effet d'isomorphisme dans ce processus, il m'apparaît essentiel à cette méthode. Dans mon cas, il s'est manifesté de manière très visible dans l'organisation des rencontres, mais je sais qu'il a été présent dans les autres pièces. Par exemple, la Duchesse Déchue du *Cabaret des Âmes Tristes* vivait des relations néfastes où elle était brimée et bridée dans ses rêves, désirs et son identité. La comédienne vivait des relations similaires et c'est en les exacerbant dans son rôle qu'elle a pu aller au-delà de ses schèmes habituels et trouver sa nouvelle voie. L'effet d'isomorphisme est permis grâce à la participation de chacun dans la création de l'histoire et surtout de son propre personnage.

6.3.4 Mes mots dans la bouche des autres

Je l'ai déjà évoqué lorsque j'ai parlé de l'apport de la musique et surtout de l'impact qu'a eu sur moi la première écoute de « Qui es-tu? », entendre ses mots dans la bouche des autres a une tout autre influence que de se relire.

27 mars 2016 : Mise en scène

C'est impressionnant d'entendre mes mots prononcés par un autre, surtout quand ces mots me sont adressés. J'ai eu beau écrire toute la pièce, il fallait vraiment l'entendre et la jouer pour que l'impact commence à se faire sentir plus fort. Je me souviens, on est en train de répéter la scène où Sophos me confronte, et je me sens trembler, j'ai mal au ventre, j'ai presque le goût de pleurer. Je me sens acculé et on me dit tout ce que je ne veux pas entendre. Je culpabilise également, tout comme mon personnage. Je culpabilise de juger si durement les humains, les adultes, le concret, le réel. Je culpabilise de ne pas vouloir en faire partie et je comprends que plus je le rejette plus je me sens perdu. La chanson appuie particulièrement sur la phrase « Si sur l'Olympe tu n'es plus c'est que sur Terre tu es chez toi » et la répète plusieurs fois. Cette phrase devient presque un mantra qui me rentre dans le corps. Accepte qui tu es et tu pourras mieux te retrouver. Je comprends qu'en voulant nier une part de moi (humain, réel), je perds le contact avec celle que je souhaite habiter (dieu, imaginaire). (Extrait de journal de Geoffrey Molle, 2016)

Que ce soit dans une chanson ou à travers les dialogues, entendre les autres nous dire ce que l'on a écrit (et que l'on a besoin d'entendre) est un apport majeur de la création en groupe.

Lorsque l'on crée en groupe, on se retrouve à écrire des dialogues qui seront prononcés par d'autres. On ne s'en rend pas toujours compte, mais il est fréquent que les comédiens-créateurs utilisent les autres personnages pour faire vivre à leur propre personnage ce qu'il a besoin de vivre, ce qu'ils ont besoin de vivre. Par exemple, dans *Le Cabaret des Âmes Tristes*, Saphir, la perle du bordel, a besoin de s'affirmer dans sa féminité et d'imposer sa puissance face aux hommes qui la terrifient et l'oppressent. La comédienne qui jouait ce rôle a donc dû écrire (en collaboration avec les autres) les dialogues des hommes qui l'oppressent pour justifier une réaction de la part de son personnage et donc un moment d'affirmation de soi.

Mais écrire est différent d'entendre. On peut écrire la scène dans un certain état d'esprit qui permet de vite oublier ou de ne pas donner d'importance à certains mots. Mais lorsque l'on joue et particulièrement lorsque l'on fait la mise en scène, les autres se trouvent dans une situation où ils doivent dire, redire et répéter parfois des dizaines de fois, les quelques mots qui viennent vous chercher. Alors ils prennent une tout autre importance.

Pour ma part, entendre pour la première fois « Qui es-tu? » m'a profondément perturbé. Mais la scène dont cette chanson est le centre a été pratiquée de nombreuses fois et chaque fois, les mots sonnaient comme des claques dans la figure. La mise en scène en concordance avec ces mots est venue enfoncer le clou. C'était comme si Sophos (qui chante « Qui es-tu? ») me poursuivait et me poignardait avec mes propres mots. Des mots qui s'étaient échappés malgré moi. Des mots qui m'avaient surpris et qui continuaient de m'attaquer jusqu'à ce qu'ils soient parfaitement entendus et compris. Car c'est cela aussi mettre en scène un tel spectacle : les nombreuses répétitions nous font vivre encore et encore les situations qui nous sont difficiles chaque jour. Et quand vient la/les représentation(s), ces mots, ces situations atteignent le paroxysme de leur puissance. Ils sont entendus et vécus une dernière fois et nous transforment à jamais.

Voici un autre extrait de mon journal qui illustre parfaitement l'impact de nos propres mots dans la bouche des autres.

26 février 2016 : première répétition

Je me souviens, nous sommes le 12 février. C'est la première répétition et nous travaillons avec les humains. É. nous guide dans la mise en scène. Efthyni et Protypo sont à gauche de la scène, occupées à « travailler » et Pseudis et Sophos les surveillent depuis le centre de la scène. Les personnages font connaissance et discutent, voire débattent. Mon personnage remet en cause les raisonnements d'Efthyni et Protypo pour qui le travail est nécessaire. Des idées reçues sont lancées et le personnage de Protypo est parfait : il répète les fins de phrases d'Efthyni et, sans s'en rendre compte, dit des vérités troublantes pour le public. Mais troublantes pour moi aussi. C'est étrange d'entendre ces mots prononcés par quelqu'un d'autre. Je suis du genre à écrire sans m'arrêter et à ne pas me relire. Cet après-midi, je me suis relu pour réviser mon texte et déjà j'ai été interpellé par les mots utilisés qui sont assez forts! Mais les entendre prononcés, de manière aussi ingénue que la façon dont les dit Protypo a un effet extraordinaire sur moi. Sans le savoir, Protypo ridiculise mes idées reçues sur le travail. Cela vient m'interpeller, car elle remet en cause la manière de penser que la société nous impose (m'impose) et donc le modèle qui ne me plaît pas. Et pourtant, du même coup, elle semble rendre ce modèle plus compréhensible, plus acceptable, plus doux. Je sens monter en moi de la compassion pour ces humains condamnés à aimer ce qu'ils font sans savoir qu'ils y sont forcés. Lorsqu'Efthyni explique « Nous devons être responsables! Nos familles en dépendent, la société en dépend, l'équilibre en dépend et nous en dépendons! » et que Protypo l'appuie en affirmant « Dépendance! », le mot, à la fois puissant et

ridicule vient me frapper en pleine face. Je comprends ce qui me gêne dans ce raisonnement et je comprends aussi pourquoi il est si facile à imposer. Beaucoup d'amour vient en moi pour ceux qui pensent ainsi. Suffisamment d'amour pour accepter qu'ils pensent ainsi et que je peux moi aussi accepter de penser ainsi, qu'il n'y a aucun mal à ça, que c'est même une réalité. J'imagine l'impact que cela pourra avoir sur le public. (Extrait de journal de Geoffrey Molle, 2016)

6.3.5 Rencontre réelle avec les personnages

La rencontre avec les personnages s'est faite de manière « théorique » lors de la création de l'univers, de l'histoire et, bien entendu, des personnages eux-mêmes. Elle a commencé à se concrétiser lors du choix des comédiens. Mais la véritable rencontre se fait lorsque les comédiens s'identifient pleinement à leur personnage. Lorsqu'ils ne font plus qu'un avec celui-ci. Alors, ce n'est plus simplement une troupe de théâtre qui travaille ensemble, mais un groupe de personnages portant leurs caractéristiques et leurs enjeux propres, qui se rencontrent à chaque instant.

Lors de la mise en scène de *Théothropos et la Ballade du Temps*, les prénoms des comédiens ont rapidement été oubliés et nous ne nous désignons plus que par nos noms de personnages. Dès lors, je ne m'adressais plus à A., J. ou R., mais à Efthyni, Morphée et Zeus. Cette superposition des identités fictives et réelles vient supporter la confusion des « mondes » et l'autoformation de chacun. En effet, en s'appelant par nos noms de personnages, tous nos actes, toutes nos réactions sont alors attribués à ceux-ci. Si J. arrive en retard alors c'est que c'est une caractéristique de Morphée. Caractéristique qui prend sa place dans l'imaginaire du groupe. Tout le monde saura que Morphée est régulièrement en retard. Nul besoin de la nommer dans la pièce pour que cette caractéristique soit présente dans le sous-texte et soit donc partie intégrante de l'histoire. De ce fait, chaque part du comédien pourra être objet d'autoformation, qu'elle soit explicite ou non dans le scénario.

Cette confusion ou plutôt cette fusion personnage-comédien devient, selon moi, ce qui facilite l'ouverture vers une nouvelle voie, un nouveau paradigme, l'autoformation.

Ce principe s'applique autant pour le comédien envers son propre personnage qu'envers les autres personnages. Je l'ai déjà nommé dans le paragraphe sur les mots dans la bouche des autres, il est fréquent que les comédiens-créateurs utilisent les autres personnages pour faire vivre à leur propre personnage ce qu'il a besoin de vivre, ce qu'ils ont besoin de vivre. En identifiant pleinement le comédien à son personnage, chacune des interactions que l'on a avec lui devient une occasion supplémentaire de voir son paradigme existentiel ébranlé et transformé.

Dans l'exemple de *Théothropos et la Ballade du Temps*, tous les personnages ont été créés pour ma propre autoformation. Mais le personnage qui m'a posé le plus de problèmes dans sa création et l'attribution de son rôle, c'est Cronos, mon ennemi, le Temps. Comme je l'expliquais dans le paragraphe sur la recherche des comédiens, je voulais un comédien imposant par sa carrure et sa personnalité. Quelqu'un en qui je n'avais pas encore assez confiance et avec qui la relation ne me permettait pas de me sentir en sécurité. J'avais pensé à D., surtout après sa performance lors du colloque *Je recherche donc j'essaie*, mais celui-ci a décliné la proposition. Après quelques autres refus, ce sont finalement d'autres comédiens qui m'ont suggéré C. pour jouer Cronos. L'urgence de la situation a fait que je n'ai pas eu l'occasion de lui parler ou de le rencontrer avant la première répétition. C'est drôle, mais, finalement, Cronos, le personnage qui a le plus d'impact sur moi, est le seul comédien que je n'ai pas choisi, que je ne connaissais pas avant. Et il semblerait que c'était la meilleure chose qui pouvait m'arriver.

Avant d'aller plus loin dans l'analyse, voici un extrait de mon journal présentant ma première rencontre avec C.-Cronos et les exercices que la metteuse en scène É. nous a fait faire lors de cette séance.

27 mars 2016 : Répétition avec Cronos

Je me rappelle notre première répétition avec Cronos. Après plusieurs rebondissements, nous avons un nouveau Cronos que je ne connais pas. Après avoir lu le texte, la metteuse en scène nous propose un exercice dans lequel Cronos et moi sommes face à face, la main droite sur le cœur de l'autre, un peu en appui et nous devons apprendre à sentir l'impulsion de l'autre pour guider nos mouvements et rester

synchrones. L'exercice dure un moment. Je sens que Cronos a plus de poigne que moi quand il fait ça. Je suis intimidé et je n'ose pas trop appuyer malgré mon intention de rester ferme. Je suis physiquement incapable de prendre le dessus et même lorsque c'est moi qui « guide », c'est plus lui qui anticipe mes mouvements et moi qui cours pour les faire correspondre. Nous reprenons cet exercice avec cette fois deux mètres nous séparant et nous dansons une sorte de tango à distance. Je suis impressionné. Quand je le vois avancer vers moi il marche d'un pas ferme, imposant, posé. Moi, je me sens hésitant, crispé, sur la défensive.

Puis nous cherchons à mettre en scène le combat qui nous oppose. Il faut le chorégrapier pour être sûr que cela paraît réel. Dans cette scène, j'oscille entre attaque et défense, mais c'est toujours la peur qui me guide, une peur que je ressens. Au début, mes attaques sont même très faibles. Je n'ose pas frapper fort, puis petit à petit je me délie et je deviens plus affirmé. Mais Cronos a toujours le dessus. La pièce a été écrite ainsi, mais c'est quelque chose que je sens aussi en moi. Je suis content de ce Cronos, je voulais me sentir intimidé par lui et qu'il s'impose à moi, c'est réussi. Dans cette scène, encore plus que dans les autres, je me sens vraiment comme mon personnage, je vis les mêmes choses que lui : la peur et la résignation. Peur et résignation face au temps, à la vieillesse et la lutte insensée, car il ne peut y avoir de victoire. (Extrait de journal de Geoffrey Molle, 2016)

Je ne sais pas si lors de cette rencontre C. se sentait déjà Cronos, mais l'important est que j'ai reconnu le dieu du Temps en lui dès le premier regard. Immédiatement, j'ai projeté sur lui l'image que j'avais de Cronos et tout ce que je lui attribuais (ma relation au temps, à la mortalité, au destin imposé, etc.). Comme je le nomme dans cet extrait, j'ai peur, je me sens résigné. Mais ce que cet extrait ne dit pas c'est qu'après un moment à pratiquer ces exercices, la metteuse en scène nous a demandé de poursuivre avec un éclairage tamisé. L'ambiance, alors plus sombre, a apporté de nouveaux sentiments en moi. Je ressentais toujours la peur, me sentais écrasé, dominé, menacé, mais une forme d'attrance est née. Petit à petit, cet exercice de se regarder dans les yeux, de marcher l'un vers l'autre en se laissant guider par les mouvements du partenaire, cette danse étrange, ce tango improvisé, a pris des allures érotiques. J'étais troublé, car mon ennemi envers qui je ressentais encore de la crainte et du mépris devenait attirant de puissance et de charisme. La scène était à la fois terrible et torride. Lorsque l'on a rallumé, j'étais soulagé. La véritable épreuve de Cronos n'a donc pas été la lutte contre lui, mais plutôt la lutte contre le pouvoir qu'il représentait.

Par la suite, il a fallu commencer à chorégraphier notre combat. Cronos armé d'une longue canne et moi d'un glaive, il fallait rendre ce combat à la fois épique, ridicule, symbolique et crédible. Au départ, je n'osais pas frapper fort, je retenais mes coups. Cronos, au contraire, frappait sans hésiter. Mon défi a donc été de libérer ma force, ma rage et, du même coup, de vivre pleinement la colère que j'avais envers ce destin imposé. Petit à petit, au court des pratiques, j'ai commencé à prendre le dessus sur Cronos. Bien sûr, les coups et l'issue du combat restaient les mêmes, mais C. avait de la difficulté à mémoriser la chorégraphie tandis que je devenais de plus en plus en contrôle de la scène. Au fur et à mesure, je me suis rendu compte que c'était désormais moi qui menais le bal, qui avait repris le pouvoir sur le Temps. À la fin, lors des représentations, Cronos, comme d'habitude, remporte la bataille, mais seulement parce que je la lui concède, car mon aventure doit se poursuivre. D'ailleurs, à la fin de l'histoire, c'est moi qui ai le pouvoir lorsque je convaincs mes amis dieux et humains d'accepter Cronos dans notre monde. C'est moi qui décide de son sort autant que du mien. C'est moi qui accepte le Temps comme un allié plutôt que comme ennemi.

Cet exemple de rencontre avec Cronos prouve que la mise en scène est capitale dans ce processus. On ne peut se contenter d'écrire l'histoire sans la jouer. À chaque étape, une nouvelle boucle itérative d'autoformation se fait. Chaque étape est nécessaire au changement de paradigme existentiel.

6.3.6 L'importance du ridicule

Cela fait peut-être partie de mon style d'écriture ou cela vient peut-être du fait que, jusque-là, chaque fois, les comédiens-créateurs ont nommé vouloir « s'amuser » dans les critères du projet, mais l'humour est très présent dans les quatre histoires nommées dans ce mémoire.

Le Cabaret des Âmes Tristes, Les Vieux Intrigants, La Tribu du Sage et Théothropos et la Ballade du Temps sont toutes des pièces où les dialogues et les situations prêtent à rire. En fait, au-delà de l'humour et du comique, c'est le ridicule qui prime.

Ridiculiser les enjeux est une pratique courante en thérapie. Il n'est donc pas surprenant qu'il ait sa place dans ma méthode. Je ne l'ai pourtant découvert qu'après avoir écrit cette pièce. En fait, cela va avec mon processus de création des personnages. Comme je l'expliquais dans le chapitre 2, quand j'imagine un personnage, je lui attribue en général une caractéristique très précise et je la pousse à l'extrême au point que le personnage n'est que ça. Cela apporte un peu de ridicule aux personnages et permet une certaine distanciation.

Les comédiens vivent toujours un moment de déni de leur personnage en affirmant « Je ne suis pas que (la caractéristique du personnage). Je suis bien plus que ça ». Et je les reconforte toujours en disant « je le sais très bien que tu es plus que ça. Ce personnage n'est qu'une caricature ». Une fois rassurés, ils s'autorisent beaucoup plus facilement à plonger dans leur personnage et à s'y identifier en toute sécurité (puisque'ils savent que nous ne voyons pas que cela en eux).

Mais le ridicule ne concerne pas juste les personnages. En effet, comme leurs réactions sont extrêmes et caricaturales, leurs enjeux paraissent ridicules également. Ridicules aux yeux des spectateurs, des autres comédiens et de la personne concernée.

Dans le cas de *Théothropos et la Ballade du Temps*, les autres personnages « travaillent » pour mon changement de paradigme existentiel. Ainsi, leur ridicule me transforme. Par exemple : Efthyni, dont le nom veut dire « responsabilités » en grec, est l'image de l'adulte responsable. Elle n'est que ça, tout ce qu'elle dit est réfléchi depuis la sphère des responsabilités. Son raisonnement est donc tellement axé sur ce point qu'elle en devient folle et démesurée. Elle devient la parodie, la caricature de l'adulte responsable. Se faisant, elle se ridiculise et transforme l'image rigide que l'on aurait d'elle sinon; l'image que j'aurais d'elle.

26 février 2016 : effet comique

C'est étonnant, avant de la jouer, je ne réalisais pas à quel point cette pièce est une comédie. Moi je la voyais presque tragique et, pourtant, nous avons tous envie de rire d'un bout à l'autre. Les personnages sont tous assez comiques. Habituellement, je me repose sur un ou deux personnages comiques, mais là on dirait qu'ils sont tous

tellement caricaturaux que l'on est obligé de s'identifier à eux et d'en rire! Je suis très fier. J'ai le sentiment que cette histoire est la meilleure que j'ai écrite!

Et en même temps, cet aspect comique vient dédramatiser mon opposition intérieure. On dirait que la séparation que j'essaie d'éliminer me paraît risible et ridicule. Elle perd de sa substance et de sa pertinence. Je vois bien que les deux mondes sont tant caricaturaux qu'ils ne sont pas viables l'un sans l'autre. L'union apparaît comme une nécessité, comme un destin immuable, une survie. C'est évident, le voile doit être levé pour le bien de tous. (Extrait de journal de Geoffrey Molle, 2016)

Un des enjeux faisant partie de mon paradigme de la séparation était que l'adulte est obligé d'être responsable et ne peut plus se permettre de rêver, ou d'agir spontanément. En ridiculisant l'adulte responsable, je lui donne un aspect sympathique qui m'aide à le comprendre et l'accepter. De plus, comme il est opposé à son parfait contraire, Artémis, l'insouciance parodiée, je vois bien que les deux extrêmes ne sont pas viables. Il me faut trouver le juste milieu entre eux. Lorsqu'à la fin elles s'unissent et se prennent par la main, c'est l'enfant et l'adulte en moi qui se réconcilient et qui trouvent une possibilité d'entente et de partenariat.

Il en va de même pour mon personnage comme le montre l'extrait suivant.

27 mars 2016 : découverte de mon personnage

J'ai beaucoup travaillé sur les personnages, mais moins sur le mien. Je pensais que je le connaissais bien et cela me suffisait. Mais plus la mise en scène de la pièce avance plus je découvre qui il est et il me plaît de moins en moins.

Au départ, parmi les dieux, je suis le rabat-joie, déprimé, jamais content de ce qu'il a, à qui il manque toujours quelque chose et qui critique la légèreté, la volubilité des dieux tout en leur reprochant leur manque d'intérêt pour les humains. J'ai compris cette semaine que lorsque les dieux me désignent pour partir en mission, ils se débarrassent en réalité du trouble-fête, de celui qui est différent, celui qui n'est pas tout à fait là avec eux.

Lorsque j'arrive chez les humains, je suis hautain, je les juge, les critique, les trouve sales, puants, stupides, etc. Je veux immédiatement retourner sur l'Olympe, encore une fois insatisfait de ce que j'ai, même si ça fait des millénaires que je dis vouloir aller voir les humains. Je refuse d'être associé à eux et de devenir l'un d'eux.

Il faut l'intervention de Sophos pour que cela change et que j'accepte d'être humain et c'est seulement à ce moment que je suis à nouveau capable d'être un dieu également.

Le plus fou c'est que j'ai fait cela consciemment, mais je ne m'étais pas rendu compte de son importance.

Nous n'avons pas encore commencé à mettre en scène les deux dernières scènes où je réconcilie les deux camps et je commence à avoir très hâte, car il en va de mon intégrité personnelle. (Extrait de journal de Geoffrey Molle, 2016)

6.4 L'EFFONDREMENT DU QUATRIEME MUR SEPARANT COMEDIENS ET SPECTATEURS

Lors de la création de *Le Cabaret des Âmes Tristes*, nous avons décidé conjointement (toute la troupe) que nous voulions de l'interaction avec le public. Il s'agissait d'un des souhaits qui avaient été faits dès le départ, lors de la première rencontre et qui avait été soutenu par plusieurs membres du groupe. L'histoire du *Cabaret* correspondait particulièrement à ce souhait : la disposition de la salle avec du public assis à des tables avec les comédiens, interpellés par la Serveuse, l'Aubergiste ou encore les autres personnages; notre désir de faire réfléchir le public face à la critique de la société que nous présentions.

Il est rapidement apparu évident que nous devions briser le quatrième mur.

[Le] quatrième mur, [...] doit avoir pour effet de provoquer l'émotion du spectateur en le séparant, paradoxalement, de la scène. En choisissant d'ignorer le spectateur, les comédiens se déplacent sans être contraints de faire face au public. Dès lors que le rideau se lève sur la représentation, un autre se dresse métaphoriquement entre le public et la scène. Ce quatrième mur donne un cadre à la fiction, et permet à l'auteur de codifier un univers qui sera dès lors entièrement accepté par le spectateur, puisqu'il en est exclu. (Beaulieu, 2015)

Briser le quatrième mur c'est donc, avant toutes choses, inclure le spectateur dans l'histoire, dans la fiction. Cela peut se faire de différentes façons et dans divers buts.

Briser le quatrième mur peut être utilisé comme ressort comique, fantastique, ou esthétique. Le spectateur sera, selon la situation, séparé ou rapproché de la fiction. Dans tous les cas, briser le quatrième mur est un acte brutal, souvent surprenant, rarement gratuit. (Beaulieu, 2015)

Dans le cas de *Le Cabaret des Âmes Tristes*, nous l'avons fait en jouant dans le public. En effet, la scène ne servait que de fond, d'arrière-plan où l'on pouvait voir le cimetière sous lequel le cabaret se situe. La scène, un peu surélevée, représentait idéalement la surface, le monde réel, le monde des vivants. Les comédiens jouaient directement sur le parterre, en avant de la scène. Un arc de cercle avait été créé avec des tables et des chaises pour garder un espace libre pour jouer, chanter et danser. Tout autour, cinq places avaient été réservées pour des comédiens, mais toutes les autres étaient ouvertes au public. Quand le public entrait dans la salle, les personnages étaient déjà tous en place (sauf ceux qui arrivent au cours de l'histoire) : la Prostituée dans le public, l'Ivrogne accoudé au bar, l'Aubergiste et la Serveuse, à l'ouvrage, accueillait le public et leur proposaient à boire. Dès le départ, les spectateurs étaient considérés comme des morts venant assister, voire participer au concours. À la fin, ils votaient pour le gagnant puis étaient directement interpellés par la chanson finale de l'Aubergiste.

C'était le Cabaret des Âmes Tristes
 Vous avez vu ces sombres artistes
 Et pour le pire, vous avez voté
 Oui, vous l'avez laissé remonter.

Regardez ce que vous avez permis
 Voyez un peu cette tragédie
 Vous devez désormais porter
 Tout le poids de vos choix regrettés.

Assassins, fous, trahis, amoureux,
 On se trouve tous ici un jour.
 Vous ne valez pas bien mieux qu'eux
 Cherchant le bonheur dans ce concours.

Mais si un regard vous jetiez
 Dans le miroir ou bien dans le noir
 C'est bel et bien vous que vous verriez.
 Des âmes tristes voulant la gloire.

(Chanson finale de la pièce *Le Cabaret des Âmes Tristes*; Geoffrey Molle, 2010)

Notre but était de conscientiser le public sur le fait qu'il est souvent obligé de choisir parmi des options toutes pires que les autres (élections politiques, jeux télévisés, etc.) et que

ces choix leur sont imposés. À l'inverse, ils peuvent, comme les personnages de la pièce, cesser de subir et choisir leur propre destin.

Dans *Théothropos et la Ballade du Temps*, la scène est le lieu où vivent les dieux et le parterre est réservé aux humains travailleurs. L'introduction faite par Aèdes (la conteuse) est destinée à les inviter dans l'univers de la pièce tout en conservant leur position de spectateurs. Mais lorsque Théothropos quitte l'Olympe, les premiers humains qu'il rencontre sont les spectateurs. Le public, assis dans le monde des humains travailleurs, est donc immédiatement inclus dans le reste de l'humanité prisonnière de Cronos. Il les décrit et les juge :

Oh la la qu'ils sont laids! Qu'est-ce que c'est sur leur front? Est-ce que c'est ça qu'on appelle des rides? Quelle horreur! Tous ces visages ravinés qui me regardent! Et des cernes! Des cernes aussi noirs que la nuit. Et ces yeux, sans lumière, sans âme. Ces pauvres êtres sont éteints depuis si longtemps qu'ils n'ont probablement jamais été vraiment là. Ark! Ils sont sales! Mais lavez-vous bon sang! Ça pue le mortel ici. J'arrive même à sentir leurs corps en décomposition permanente. Ils sont en train de mourir à chaque seconde et on dirait qu'ils ne voient rien. Mais réveillez-vous! Vous faites quoi? Rien? Vous travaillez? Vous êtes si blêmes! C'est quand la dernière fois que vous avez vu le soleil? Quel cauchemar! Je veux rentrer chez moi. Je veux retourner sur l'Olympe! Ô, Zeus, laisse-moi revenir! (Extrait de la pièce *Théothropos et la Ballade du Temps*, Geoffrey Molle, 2016)

Il s'adresse directement aux spectateurs, les regarde dans les yeux et les pointe du doigt l'un après l'autre.

À la fin, lors de la réunification de la Terre et de l'Olympe, ils sont à nouveau inclus dans l'histoire et les comédiens, qui se sont tous réunis sur la scène pour la dernière chanson, se répartissent à la fois au parterre et sur la scène et vont chercher le public pour l'inviter à reprendre le refrain avec eux. C'est à nouveau une invitation à faire partie de la pièce, du nouveau monde créé.

Depuis *Le Cabaret des Âmes Tristes*, je suis convaincu que briser le quatrième mur est un élément nécessaire au processus vécu dans cette méthode. Ceci pour plusieurs raisons.

6.4.1 Inviter le spectateur dans la pièce, le réel dans l'imaginaire

Lorsque le spectateur est directement interpellé par les personnages, cela le replace dans sa position d'observateur. Il y a un phénomène de distanciation qui met en évidence la séparation entre le comédien qui joue un rôle et le spectateur. Cette distanciation permet à ce dernier de réfléchir à ce qu'il se passe, de prendre du recul.

Dans quel but le personnage s'adresse-t-il au spectateur moderne?

D'abord, et de manière générale, pour le renvoyer à son statut de spectateur. Si le personnage est conscient de sa position et le déclare, le spectateur est lui aussi forcé de prendre du recul. Il s'opère un phénomène de distanciation par rapport à l'objet fictionnel, qui permet au spectateur une introspection immédiate. S'il ne peut plus ressentir de réelle empathie pour le personnage, qui n'en est plus tout à fait un puisqu'il est sorti du cadre de sa représentation, la disparition de ce quatrième mur incite à l'analyse. Sans barrière entre réalité et fiction, le spectateur considère plus facilement une mise en parallèle. (Beaulieu, 2015)

Cette distanciation est intéressante pour pousser le public à prendre conscience de ce qui est dit et dénoncé par l'histoire comme, par exemple, dans *Le Cabaret des Âmes Tristes* avec la critique du mauvais choix imposé et la reprise en main de sa propre vie (la seconde vie) ou, dans *Théothropos et la Ballade du Temps*, la critique du travail sans but.

Mais il y a un autre effet à l'effondrement du quatrième mur pour le public. C'est le renforcement de l'identification. En effet, lorsque le spectateur est inclus dans l'histoire générale (en étant assis dans le cabaret ou parmi les humains travailleurs), il ressent mieux les émotions que vivent les personnages. Il les comprend, les vit et réalise qu'elles lui sont familières.

Dans tous les cas, briser le quatrième mur revient à prendre en compte la présence du spectateur. Dans la majorité des cas, il fonctionnera comme une invitation à entrer dans le récit, en ouvrant symboliquement les portes d'un univers (*Ed Wood*). Il offrira à ce même spectateur une autre illusion : celle de pouvoir se faire son propre jugement sur le personnage (*Orange mécanique, Lord of War*). En se plongeant artificiellement dans le regard du personnage, le spectateur s'en rapproche. Il pénètre curieusement dans son intimité, justement parce que le quatrième mur est abattu. (Beaulieu, 2015)

Le public est donc sans cesse balloté entre sa position de spectateur et celle de figurant, entre distanciation et identification, entre réalité et imaginaire.

6.4.2 Impliquer le comédien dans la société, l'imaginaire dans le réel

Ce ballotage est également vécu par les comédiens.

Le comédien sait qu'il joue un rôle qui le représente, mais qui n'est pas lui dans son intégrité (« je suis plus que mon personnage »). Il s'en distancie. Son personnage vit des situations semblables à lui et se permet d'expérimenter une nouvelle voie. Le comédien est caché, protégé par son rôle. Il se sent en sécurité, car il sait que ce n'est pas lui que le public voit, mais son personnage.

D'un autre côté, en jouant directement au contact des spectateurs, en brisant le quatrième mur, en s'adressant immédiatement au public, il n'a pas le choix de tenir compte de celui-ci. Alors le théâtre devient un lieu de rencontre entre le comédien et le reste de la société. Le comédien se montre à la société tel qu'elle ne l'a jamais vu, en train d'essayer quelque chose de nouveau après avoir exposé ses faiblesses-forces. À la fin de la représentation, il sait que la société l'a vu tel qu'il pourrait être et qu'il a donc désormais une forme d'obligation d'être à la hauteur de son personnage. Ce point est d'autant plus percutant que la plupart des comédiens ont généralement des proches parmi le public.

Les comédiens se retrouvent donc à la fois sous la protection de leur personnage et à la merci de la société. Là encore, perdu entre distanciation et identification, réalité et imaginaire, comédien et être en changement.

Depuis la première représentation de *Le Cabaret des Âmes Tristes*, ce double effet de l'effondrement du quatrième mur chez le public autant que chez le comédien m'apparaît évident et je dis souvent qu'il est l'élément qui viendra conclure l'autoformation des participants. C'est lui qui va officialiser le changement et faire de la/les représentation(s) le point de non-retour. Après s'être montré en public, il est impossible de retourner à l'ancien modèle, à l'ancien paradigme existentiel.

CHAPITRE 7
UN SEUL MONDE, MILLE DEVENIRS – COMPRÉHENSION THÉORIQUE DE
MA PRATIQUE

*Le temps passe on ne peut rien y faire,
Mais aussi sûr que cette planète est ronde
Je refuse de subir et me taire.
Je n'attendrai plus une seule seconde.*

*Joignez-vous mes sœurs et mes frères
Pour lever ce voile qui nous encombre.
Joignez-vous tous à moi, mes chers
Pour vivre ensemble dans un seul monde.*

--

*REFRAIN (Théothropos)
Mille histoires à écrire.
Mille aventures à vivre.
Mille mondes à unir.*

*C'en est fini de fuir.
Plus peur de vieillir.
La magie de grandir
Nous offre mille devenir.*

--

Instrumental pendant que le voile tombe

--

*(Artémis)
Il faut que les pieds touchent terre
Pour pouvoir courir, jouer, danser.*

*(Efthyni)
L'aigle doit relâcher ses serres
S'il veut, dans les nuages, s'envoler.*

*(Protypo)
Je peux rester intense et sincère
Sans avoir peur d'être rejetée.*

*(Zeus)
Malgré le tonnerre et les éclairs
Le ciel sait garder toute sa beauté.*

--

REFRAIN (Tous)

--

*(Sophos)
Mon savoir contrôle la matière*

*Mais connaître c'est aussi rêver.
(Morphée)
Réalité ou imaginaire
Je finirai par me rencontrer.*

*(Cronos)
Accepter l'autre à part entière
Pour mieux m'aider à évoluer.
(Théothropos)
Tous les mondes réels et légendaires
Dans mon âme pourront se mêler.*

--

REFRAIN (Tous)

--

*(Aèdes)
Ainsi, tel un morceau de verre,
Le voile des mondes s'est brisé
Mettant fin à la terrible guerre
Séparant humain et divinité*

*Et Théothropos le téméraire,
À l'âme à nouveau unifiée,
Parti découvrir les univers
Qu'il n'aurait jamais dû quitter.*

Mais ceci est une autre épopée...

--

REFRAIN (Tous)

X3

Depuis le début de ce mémoire, j'explique que ma méthode se fait de manière itérative, en passant toujours au même endroit, mais pas tout à fait. En fait, tout comme la Maitrise en Étude des pratiques psychosociales, ce processus se fait en spirale.

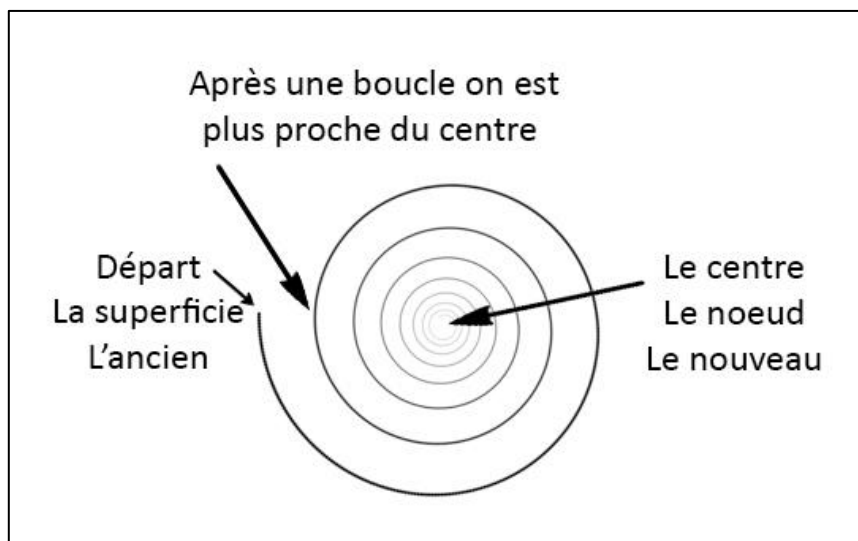


Figure 1 : Processus en spirale

Au départ, on démarre en périphérie de la spirale. On est dans l'ancien, le connu, le superficiel. Puis, on fait une première boucle et on se retrouve au même endroit, mais un peu plus proche du centre. Ce centre, c'est le but, c'est le nouveau paradigme souhaité, le nouveau soi. C'est également le centre de notre enjeu personnel. On a parfois, voire souvent, l'impression de se connaître, de connaître ses blessures et leurs origines. Pourtant, si l'on creuse un peu, on se rend compte que ces blessures ne sont que la surface, les symptômes d'un enjeu plus précis. La spirale est là pour nous approcher petit à petit, de plus en plus de cette précision, de cette origine.

Ce faisant, à chaque boucle de la spirale, une nouvelle étape d'autoformation se fait. On se connaît un peu plus, on se comprend un peu mieux, on interagit différemment, etc.

Cependant, la vraie découverte que j'ai faite en analysant ma pratique est que ma méthode se fait sur trois spirales orientées selon trois axes distincts. Celles-ci existent et sont

arpentées simultanément par chacun des participants dans un mouvement similaire à celui effectué par les sphères armillaires utilisées en astronomie.

7.1 LES TROIS AXES-SPIRALES DE MA METHODE

7.1.1 L'axe-spirale réel-imaginaire

Bien qu'aucune priorité ne me soit apparue entre ces trois spirales, la première qui me soit immédiatement venue en tête est celle suivant l'axe réel-imaginaire.

En effet, tout au long de ce mémoire, j'ai élaboré sur les allers-retours qui s'effectuent en permanence entre le réel et l'imaginaire dans l'application de ma méthode.

Par exemple, au tout début, le participant se joint au projet depuis le réel. Il est lui-même, tel qu'il se connaît, porteur de ses enjeux personnels et relationnels. Puis, au travers du processus, il va entrer dans un univers « parallèle », celui de l'histoire de la pièce qu'il crée avec les autres membres du groupe. Il va se déposer dans cet univers. Il va s'y imaginer. Il va se créer un personnage. À ce moment, il est du côté imaginaire. Il crée son personnage à partir de lui-même, à partir de son réel. Puis, prenant son personnage comme référent, il regardera, petit à petit, de plus en plus, le réel depuis l'imaginaire. Ce faisant, il changera de regard sur lui-réel et sur lui-imaginaire. Le participant devient le personnage, celui-ci prend le pouvoir sur le réel pour le transformer. Le participant transformé revient vers l'imaginaire avec un nouveau-soi qui va transformer le personnage, etc.

En changeant, le participant autant que le personnage modifie son regard sur l'univers (réel ou imaginaire) qui l'entoure et le change également.

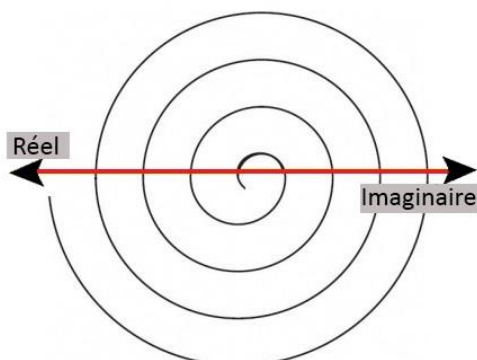


Figure 2 : Axe-spirale Réel-Imaginaire

Chaque fois que l'on passe d'un bord ou l'autre de l'axe, on fait une partie de la boucle infinie de la spirale, se rapprochant toujours plus de son centre.

On remarquera qu'en son centre se cache l'équilibre entre réel et imaginaire. Un endroit, ou plutôt un état où le participant apprend continuellement de ces deux univers qui se fondent en lui.

7.1.2 L'axe-spirale individuel-collectif

Le processus suivi par la création collective d'une comédie musicale se fait, certes, essentiellement de manière collective, mais la réflexion sur soi se fait toujours individuellement.

Ainsi, lorsqu'il arrive dans ce projet, le participant est seul. Il va devoir faire partie d'un groupe qui n'existe pas encore. C'est d'ailleurs une des tâches les plus difficiles de l'accompagnateur : il doit créer un groupe à partir d'individus. Si le groupe n'est pas créé puis consolidé alors le processus est voué à l'échec.

Chaque participant doit avoir confiance en tous les membres du groupe s'il veut s'épanouir, se révéler à soi et aux autres.

Le groupe, en tant que mini-société, vient rappeler son caractère social au participant. Il lui rappelle que ce qu'il découvre à son propos ne doit pas rester un secret, mais doit être assumé, vécu face à l'Autre s'il veut que le processus ait un impact.

J'en ai parlé plus tôt, le groupe fait effet de miroir aux enjeux personnels. L'effet d'isomorphisme est très présent au cours de ce processus. Ainsi, les enjeux relationnels que chacun des participants rencontre dans sa vie de tous les jours sont exacerbés dans le petit groupe. Ils apparaissent dans les relations entre les membres, mais également dans les relations entre les personnages, voire entre les personnages et l'univers imaginaire. Consciemment ou non, des éléments de l'histoire, des dialogues, des réparties entre participants viennent refléter leurs enjeux personnels. Le groupe est alors là pour mettre en avant ces éléments, les pointer du doigt et attirer l'attention du participant concerné. Celui-ci peut alors revenir vers soi, vers l'individu et faire une réflexion sur soi. Cette réflexion pourra conduire à des changements de comportements, de paradigme, de personnage, de réaction, etc. Et alors le groupe et l'histoire de la pièce devront s'adapter à ces changements.

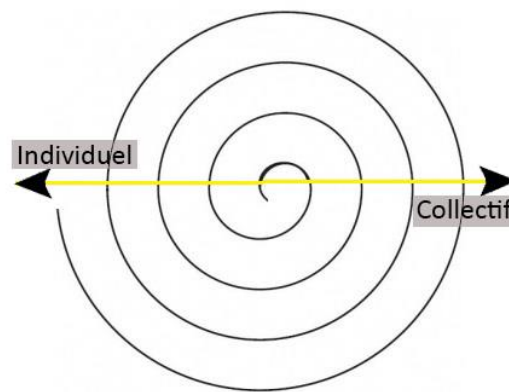


Figure 3 : Axe-spirale Individuel-Collectif

Là encore, on comprend donc qu'à chaque nouvelle boucle la personne revient vers elle-même (individuel) et vers le groupe (collectif) un peu différemment, transformée. De ce

nouveau point de départ, une autre boucle pourra démarrer pour s'approcher toujours plus du centre.

7.1.3 L'axe-spirale ancien-nouveau

L'autoformation a pour but la transformation de soi. Pour cela, il faut un point de départ considéré comme l'ancien (ancien soi, ancien paradigme, etc.) et un point d'arrivée considéré comme le nouveau (nouveau soi, nouveau paradigme, etc.). Mais ce cheminement ne se fait pas en ligne droite. On ne se réveille pas un matin, transformé et ne faisant plus que du nouveau. Là encore, cela se fait en mouvement spiralé.

Si je prends mon propre exemple, mon ancien paradigme est celui que je qualifie de la séparation. Je distinguais deux mondes diamétralement opposés et incapables de communiquer :

- le réel, l'adulte, le travail, les responsabilités;
- l'imaginaire, l'enfant, le jeu, l'insouciance.

Le paradigme souhaité était celui de la fusion, la coexistence, la complémentarité de ces mondes, suivant la pensée complexe élaborée par Edgar Morin. « Distinguer sans isoler, mêler sans confondre. » (Morin, 1969, p. 63)

Mon cheminement entre ces deux modes de pensée ne s'est pas fait de manière abrupte. Sinon, il n'y aurait jamais besoin d'accompagnement pour changer, il suffirait d'entendre quelque chose pour se l'approprier. Il m'aurait suffi de penser « union des mondes » pour changer de paradigme. Non, cela s'est fait par une multitude d'allers-retours. Selon le concept de l'autoformation (Galvani, 2008), j'ai procédé par essais-erreurs. J'ai oscillé entre ces deux paradigmes, entre l'ancien et le nouveau.

Le point important est que je me voyais faire. Je me voyais lorsque je séparais à nouveau les mondes et je me voyais lorsque je goûtais à la complexité de leur coexistence. Au début, je ne remarquais que lorsque je faisais du nouveau, car c'était différent de mon quotidien. Puis, petit à petit, j'ai appris à me voir faire les deux, nouveau et ancien.

Cette spirale est probablement la plus rapide des trois, car on peut, dans la même journée, la même heure, voire la même minute, osciller entre les deux paradigmes. Les extraits de mon journal en ont donné quelques exemples, comme celui détaillant la révélation qu'a constitué la présentation de D. (le tyran du changement) lors du Colloque *Je recherche donc j'essaie* 2015.

Le plus difficile dans ce processus est de ne pas se juger lorsque l'on se voit refaire de l'ancien. En effet, dès que ce processus commence, on se voit de plus en plus, on s'observe lorsque nos vieux enjeux reprennent le dessus. On développe un regard critique envers nos actes et on peut tomber dans le jugement envers soi. Mais, comme le montre cette spirale, c'est normal de se promener sur l'axe ancien-nouveau et de faire des allers-retours. C'est comme cela que fonctionne le changement. Le rôle de l'accompagnateur à ce sujet est de rappeler à chacun de ne pas se juger, mais plutôt de s'observer, voire de s'autoriser parfois à retourner vers l'ancien. Mais à toujours rester conscient de ce que l'on fait et de pourquoi on le fait, que ce soit en revenant vers l'ancien par confort, facilité ou amusement ou que ce soit en allant vers le nouveau par défi, désir ou, là aussi, par amusement.

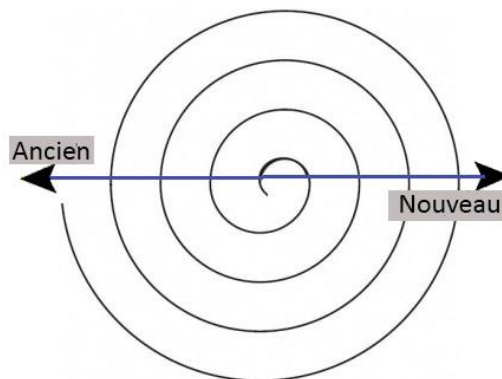


Figure 4 : Axe-spirale Ancien-Nouveau

Voici donc la troisième spirale. Dans celle-ci, le participant démarre depuis l'ancien et fait des boucles entre le nouveau et l'ancien pour se rendre au centre. On remarquera là encore

que le centre constitue l'équilibre entre le nouveau et l'ancien. Cela veut dire que le processus ne s'achève pas à l'extrémité « nouveau » de l'axe. En fait, ce processus ne s'achève jamais vraiment. La lutte pour l'équilibre perdure toute la vie et se fait dans la conscience de ses propres actes et réactions. Dans la durée, le centre de la spirale peut se déplacer légèrement en direction du nouveau, distordant la spirale pour créer des boucles plus grandes du côté de la nouveauté. Mais, selon moi, jamais l'entière nouveauté ne sera atteinte. Le processus d'autoformation doit être continu et permanent. Tout ce que je peux dire est que cela devient chaque fois plus facile.

Ainsi, je ne vis pas toujours dans la complexité fusionnelle de l'imaginaire et du réel, mais mes allers-retours sont simplifiés, plus fluides, plus conscients et volontaires. Finalement, c'était ce que je souhaitais.

7.1.4 Mouvement en sphères armillaires

Le processus d'autoformation vécu au cours du processus de ma méthode se fait donc en suivant ces trois axes-spirales : réel-imaginaire; individuel-collectif; ancien-nouveau.

Ma compréhension de ce mouvement s'est faite par étape. Tout d'abord avec une seule spirale (représentation en deux dimensions), puis avec deux spirales (représentation en trois dimensions), puis m'est apparue l'axe-spirale individuel-collectif et alors je me suis demandé comment modéliser cela.

J'ai compris que ces trois axes-spirales s'entremêlaient et tournaient simultanément, mais indépendamment. Il m'est apparu l'image des sphères armillaires.

Les sphères armillaires sont utilisées en astronomie pour décrire le mouvement des planètes. Traditionnellement, le centre de celles-ci est la Terre et le soleil, la Lune et chaque planète du système solaire sont représentés par un anneau tournant selon son propre axe. « La sphère armillaire est une combinaison de cercles emboîtés, permettant de représenter certains mouvements des astres. » (Laboratoire d'astrophysique de Marseille, 2016)



Figure 5 : Sphère armillaire

Bien qu'impossible à représenter (clairement) sur le papier ou encore à créer en trois dimensions, je pense que cette image est la modélisation la plus juste du processus de ma méthode.

Imaginez donc les trois spirales susnommées, comme une sphère armillaire constituée de trois anneaux. Imaginez ensuite que le participant se promène en chevauchant ces trois spirales simultanément, tout en faisant tourner ces spirales selon leur axe.

Voici, à peu près, à quoi cela devrait ressembler.

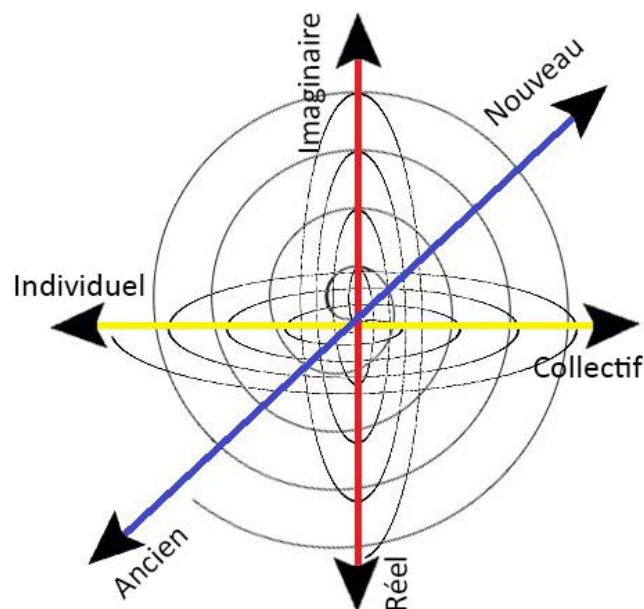


Figure 6 : Spirales armillaires de ma méthode

Je nomme la modélisation de mon processus « spirales armillaires ». C'est, jusqu'à présent, la meilleure représentation que j'ai pu en faire.

Lorsqu'une personne décide de participer à une création collective d'une comédie musicale selon ma méthode, elle arrive en tant qu'individu, ancré dans le réel et suivant un paradigme qualifié d'ancien. L'objectif est que, en se promenant parmi ces trois axes-spirales pendant un projet durant entre neuf mois et un an, elle reparte, non pas en tant qu'individu ancré dans le réel suivant un nouveau paradigme, comme je le pensais avant, mais comme un être humain, le plus au centre possible, le plus proche de l'équilibre entre individuel et collectif, réel et imaginaire et ancien et nouveau; dans un processus d'autoformation permanent et continu. Une personne capable d'osciller, de glisser aisément sur les différents axes pour poursuivre sa quête en gardant l'expérience de cette comédie musicale et son personnage comme référence. Une référence capable de mutation au cours de la vie.

7.1.5 Le temps, vecteur de changement

Dans ce processus, j'ai découvert un allié que j'avais longtemps pris pour un adversaire : le Temps.

C'est une des morales de l'histoire de *Théothropos et la Ballade du Temps* : le Temps peut être perçu comme le tyran du changement ou comme un accompagnateur, un ami. Le Temps est celui qui nous permet de nous promener sur les spirales armillaires. Comme je l'ai dit plus haut, on ne se transforme pas en une nuit. Le chemin n'est pas une ligne droite. Il faut contourner, tourner, revenir sur ses pas, etc. C'est le Temps qui donne les occasions de voir autrement. Le Temps qui prend son temps, mais aussi le Temps qui presse.

Le Temps prend son temps pour nous permettre d'intégrer les nouveaux apprentissages. Il nous offre la possibilité de revenir dans le passé pour mieux se comprendre dans le présent et se transformer pour son futur. Le Temps prend son temps en étalant ce processus sur presque un an. Réaliser l'entièreté de ce processus en deux mois me semble impossible. Cela ne laisserait pas assez de temps pour comprendre son personnage, le nourrir, l'adapter, le vivre. Le Temps prend son temps aussi pour forcer l'engagement à long terme. Un engagement pour soi, un engagement envers les autres, un engagement au changement. En prenant une place dans la durée dans l'esprit des participants, cela donne à cette expérience le caractère de vécu. Ce n'est plus un instant, un moment de la vie, mais une période, une époque. Cela renforce l'aspect référentiel de cette expérience.

Mais le temps presse, car la date de la représentation en public ne se déplace pas. Vient toujours le moment où l'urgence se fait sentir, où on a pris du retard, où on réalise que le spectacle est dans un mois et que le stress augmente en flèche. Les enjeux de performances prennent le dessus et font s'abaisser les barrières, les censures, car l'énergie doit être mise ailleurs. C'est dans l'urgence que les plus grandes avancées personnelles se font. C'est pour cela que je pense que ce n'est pas bon de vouloir prendre trop de temps pour la mise en scène et les répétitions. Les comédiens se dissipent, se perdent. En étant pressés, stressés, le spectacle, et donc leur personnage, prend une place privilégiée dans leur esprit et dans leur

quotidien. C'est là que les spirales tournent de plus en plus vite et deviennent étourdissantes. On se voit agir comme son personnage, on voit son personnage agir comme soi, on se voit tester du nouveau, mais revenir à l'ancien et les enjeux collectifs et individuels atteignent leur paroxysme.

Court et long, le Temps devient la quatrième dimension des sphères armillaires. C'est lui qui transforme les anneaux en spirales et qui en fait exister le centre.

7.2 PERFORMATIVITE DES REPRESENTATIONS DEVANT PUBLIC

L'apothéose du processus d'autoformation des participants est atteinte lors de la (ou des) représentation(s) devant un public. À ce moment, chaque comédien joue la scène pivot de son personnage, la scène « de retournement », celle où son personnage se transforme pour devenir autre chose, quelqu'un d'autre.

Le processus itératif, en spirale, qui s'est vécu tout au long du travail, depuis la première rencontre jusqu'à l'aboutissement devant les spectateurs et même en dehors des rencontres du groupe, mène le comédien au plus proche de son but, de son centre, de son équilibre. Tout le travail effectué avant (la création de son personnage, de sa chanson, de ses dialogues, la mise en scène, les répétitions) prend son sens à cet instant. Le comédien peut avoir répété mille fois la même phrase, ce n'est que lors de la représentation devant public, lorsque le stress est à son comble, que la performativité prend le dessus et qu'il intègre pleinement le nouveau paradigme qu'il s'est construit tout au long des mois précédents.

Le terme performatif [...] dérive, bien sûr, du verbe anglais perform [...] : il indique que produire l'énonciation revient à exécuter une action. [...] (J. L. Austin, cité par Féral, 2013, p. 209)

La performance est toujours action, elle est toujours du domaine du faire. Le faire est un des principes premiers du performatif. Même être, du point de vue de la performance, est lié à un faire ou à un re-faire. La performativité, a fortiori, est elle-même marquée par le principe d'action; elle est reconnaissance de la performance de chaque action, elle est donc reconnaissance du faire qui s'y révèle. (Féral, 2013, p. 209)

Ainsi, lorsque le personnage dit et vit le changement sur scène, en direct devant les spectateurs, c'est le comédien qui le dit et le vit.

Bien entendu, la performativité est présente tout au long du processus comme en ont témoigné les divers extraits de mon journal. Cependant, la performativité atteint, selon moi, son paroxysme lors de la représentation pour plusieurs raisons comme, par exemple, l'immersion dans l'histoire qui n'avait jamais été aussi complète par le fait que l'on joue parmi les décors, l'histoire au complet, sans s'arrêter. Mais mon hypothèse est que, lors de la représentation devant le public, les spirales armillaires de ma méthode se synchronisent et s'approchent au plus près du centre, de l'équilibre des axes.

24 juin 2016 : Je deviens le pont entre les mondes

Je me souviens, je suis parmi les humains dans l'escalier, face au voile. Les dieux sont sur la scène et je sais qu'ils sont dans une posture qui suggère l'ennui, mais je ne peux pas les voir depuis le haut de l'escalier. Je sais que les spectateurs nous regardent depuis la salle, mais je leur tourne le dos.

Je passe alors le voile. Je traverse le double rideau qui sépare la salle des coulisses puis les coulisses de la scène. J'entre sur scène et immédiatement je suis ébloui par les lumières. Elles me semblent plus puissantes que lorsque j'ai quitté l'Olympe. J'avance ainsi, aveuglé et je commence à dire mon texte « Oh que c'est bon! Je sens la magie revenir en moi. Je me sens plus léger. C'est évident que Cronos n'a aucun pouvoir ici, je ne me suis jamais senti aussi jeune et heureux! »

Ces paroles que j'ai prononcées un nombre incalculable de fois lors des répétitions prennent un véritable sens en cet instant. Je suis bien, je suis dans la chaleur et la lumière de la scène, après avoir quitté la noirceur et le froid de la salle, le monde humain.

J'ai beau savoir que ce n'est qu'une pièce, l'expérience vécue « sur Terre » a été traumatisante et je suis réellement soulagé de revenir parmi les dieux. À ce moment, pour la première fois depuis le début de l'histoire et le début de ce projet, je goûte pleinement à la beauté de l'Olympe et au bonheur d'y revenir.

Puis, je me tourne vers les dieux et leur signale mon retour. Ils semblent reprendre vie en même temps que je m'adresse à eux, comme Le Pays Imaginaire n'est vivant que lorsque Peter Pan y est présent. Là encore, même si cela était prévu ainsi, je suis surpris de voir à quel point c'est moi qui crée la joie et le jeu sur l'Olympe et non qui les subis comme à la seconde scène. Moi qui étais le rabat-joie avant mon départ, me voilà célébré comme le héros de l'enfance. Je suis plein de vie, je suis un peu

plus comme les dieux. Je porte le jeu, l'imaginaire, la légèreté des dieux. Je me surprends même à calquer mon comportement sur celui de Zeus lorsqu'il me parle et qu'il pointe dans le vide pour parler des « aventures extraordinaires que (j'ai) dû vivre ». Il me semble que j'arrive à voir ce qu'il pointe, ce qu'il voit.

Mais très vite, les dieux redeviennent condescendants envers les humains, mes amis, mes congénères. Et les humains en font de même et jugent les dieux irresponsables. Pour avoir goûté aux deux (humains trop responsables et dieux trop insouciant), je suis certain que l'union est la seule solution. Dès lors, les en convaincre est aisé, puisque j'en suis moi-même (Théothropos et Geoffrey) convaincu. Je deviens, je redeviens le pont entre les mondes. (Extrait de journal de Geoffrey Molle, 2016)

Dans cet extrait de mon journal, je décris un changement de posture, de paradigme qui se vit en direct, devant public. Ce moment est l'aboutissement d'un long processus qui a débuté avant même le début de l'écriture de la pièce. Une petite révolution est en train de se vivre en moi tout en discrétion, devant un public qui ignore que ce qu'il voit n'est pas qu'une performance artistique, mais un moment de performativité. La fiction rejoint la réalité.

Selon moi, les axes-spirales se rapprochent et s'unissent à ce moment, car tous les éléments qui le composent sont présents au même moment :

- L'imaginaire : le participant devient son personnage et la pièce devient le monde dans lequel il vit.
- Le réel : le public représente le réel, la société, et crée le lien entre ceux-ci et le comédien.
- L'individuel : le comédien vit un processus qui lui est personnel. Chacun y trouve ce dont il a besoin.
- Le collectif : le processus de chacun est soutenu et observé par le groupe, la troupe, le public. Cela en fait une expérience collective.
- L'ancien et le nouveau : lors de sa scène pivot, « de retournement », chaque comédien vit, dans un espace-temps très court, une transformation où ancien et nouveau paradigme se confrontent, s'opposent puis se mêlent pour créer quelque chose de nouveau.

À ce moment, si je devais donner une image pour illustrer ce qu'il se passe, je dirais que les axes-spirales se contractent. Les extrémités des axes se rapprochent l'un de l'autre (réel et imaginaire; individuel et collectif; ancien et nouveau) et donc du centre de la spirale.

L'écart se réduit, voire disparaît. Si on se plaçait sur une échelle de 0 à 10, et qu'au début du processus le réel était placé sur 0 et l'imaginaire sur 10, alors au moment de la représentation devant public, je dirais que le réel est sur 4,9 et l'imaginaire sur 5,1. Il en va de même pour les deux autres axes.

Les 3 axes se contractent et il en résulte une sphère dans laquelle tout devient possible, dans laquelle la transformation prend sa place et son sens.

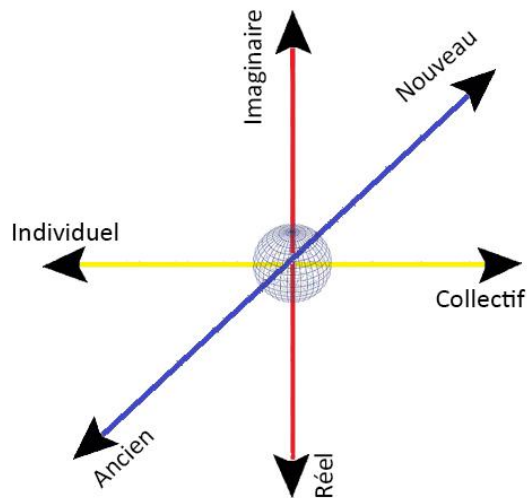


Figure 7 : La sphère de transformation lors de la représentation devant public

Prisonnières de cette sphère, les spirales tournent plus vite, les allers-retours entre les opposés se font dans la quasi-immédiateté et les boucles d'autoformation se font à une rapidité extrême. Le Temps, à ce moment, s'accélère et se ralentit à la fois pour se mettre au service de la performativité et de l'autoformation.

Il s'accélère : tous les participants disent toujours que la pièce est passée très vite durant la représentation. Pas le temps de réfléchir, juste le temps de vivre la performativité.

Il ralentit : chacun à son tour, lors de sa scène de retournement, les comédiens vivent un moment où ils peuvent s'observer, en « méta regard » et comprendre ce qu'ils sont en

train de faire et comment ils le font. Ils sont dans l'autoformation. C'est-ce qu'il se passe dans l'extrait de mon journal ci-dessus « Je deviens le pont entre les mondes ».

Pour ma part, avec cette pièce, je voulais non seulement transformer mon paradigme de séparation et unir à nouveau imaginaire-réel, enfant-adulte et jeu-travail, mais également modifier ma perception du Temps. L'extrait de mon journal qui suit présente ce deuxième changement de paradigme (qui découle du premier) que j'ai vécu lors de la représentation de la pièce.

27 juin 2016 : Cronos, mon allié

Je me souviens, je suis sur scène avec les dieux. Les humains et eux viennent enfin de comprendre qu'ils sont complémentaires et ont accepté de vivre ensemble en abaissant le voile. C'est à ce moment que Cronos réapparaît et vient rappeler l'influence néfaste du Temps sur la joie des dieux.

Mais ce n'est plus pareil pour moi. J'ai affronté le Temps et, même si j'ai perdu la bataille, je sais maintenant que la meilleure manière d'en combattre les effets n'est pas avec une épée ou en le fuyant ou en s'en cachant derrière un voile, mais en l'acceptant et en l'intégrant à notre vision du Monde.

La métaphore qu'utilise Sophos est exacte : en acceptant Cronos et en levant le voile, alors toute la magie du monde est libérée et partagée et Cronos perd de sa puissance, car elle se dilue. En ayant Cronos comme allié, on accepte le changement sans le subir. C'est ce qu'il se passe pour moi lorsque j'accepte l'idée que Cronos fasse partie de notre Monde et que je commence à en convaincre les autres.

Je n'en reviens pas, j'ai écrit tous les textes, j'ai créé l'histoire et les personnages et pourtant, ce n'est qu'à ce moment que cette acceptation du Temps prend tout son sens et que je l'intègre. Dans la dernière chanson, tous les personnages sont appariés avec leur opposé : Artémis avec Efthyni, Zeus avec Protypo, Morphée avec Sophos et Théothropos avec Cronos. Cette dernière paire m'a surpris moi-même lors de l'écriture. Mais, en jouant sur scène cet appariement, j'officialise une alliance. Cronos devient mon allié et est même celui qui, en association avec moi, permet aux Mondes d'exister. (Extrait de journal de Geoffrey Molle, 2016)

Cet extrait vient appuyer une nouvelle fois le fait que les spirales peuvent faire une centaine de boucles sans pour autant approcher du centre. Il faut un véritable élément déclencheur pour cela : la représentation devant public.

Le plus extraordinaire dans le moment de la représentation, c'est que le stress qui envahit chacun des comédiens les pousse à se concentrer sur la performance artistique. Ils oublient leurs enjeux personnels pour mettre toute leur attention sur leur jeu. Ce faisant, ils laissent tomber toutes leurs barrières, leurs censures, et ouvrent la porte à la transformation. Ils entrent dans le personnage, ils sont le personnage, ils vivent le personnage. Mais, grâce à tout le travail d'écriture collective, leurs personnages sont eux-mêmes, dans leurs propres enjeux. Donc finalement, en s'abandonnant au jeu, ils s'abandonnent à eux-mêmes, à leurs enjeux et vivent pleinement la transformation que vit leur personnage dans l'histoire.

Jusqu'à-là, tout le processus, toutes les répétitions étaient des moments réfléchis, des moments de travail. Lors de la représentation, cela devient des moments vécus. Ils ne jouent pas la transformation, ils la vivent et c'est pourquoi l'impact reste en eux lorsqu'ils reprennent leur vie quotidienne.

7.3 UNE REFERENCE

Comme l'ont illustré les exemples présentés dans le paragraphe précédent, le processus d'autoformation initié par ma méthode de création collective d'une comédie musicale se poursuit bien après les représentations devant public.

En fait, après que la troupe s'est séparée à la fin du projet, leur autoformation se poursuit continuellement selon le modèle des trois axes-spirales.

La sphère de transformation qui se réduit lors de la représentation devant public afin d'accélérer les mouvements spiralés se dilate à nouveau lors du retour à la vie « normale », quotidienne du comédien. Dès lors, le participant va, selon les périodes de sa vie, vivre des moments où cette sphère se compressera à nouveau (accélérant le rythme et l'autoformation) ou se dilater à l'extrême, permettant même au participant de revenir proche de son point de départ.

Cependant, ce qui se vérifie depuis la première pièce (*Le Cabaret des Âmes Tristes*), c'est que cette expérience devient une référence dans le modèle de pensée du comédien. Après la fin du processus, l'histoire jouée par les participants reste gravée dans leur esprit et devient une expérience fondatrice. Ils en gardent un souvenir-référence, une légende personnelle qui leur rappelle qui ils ont été et qui ils sont. Elle les aide également à comprendre qui ils deviennent.

Cette référence peut être positive ou négative et donc représenter pour eux ce à quoi ils aspirent autant que ce qu'ils ne veulent plus.

D'autres parallèles théoriques seraient possibles pour expliquer le rôle de référence que prennent le personnage et l'expérience de la comédie musicale dans son ensemble. Par exemple, on pourrait parler de cheminement d'une croyance limitante vers une croyance ressource ou bien parler de l'aspect rituel de ce processus qui accompagne une transition, un passage. Le fait que j'aie choisi de ne pas développer ces aspects dans ce mémoire n'en enlève pas pour autant la pertinence.

Ce qu'il faut retenir est qu'en participant à un projet de création collective de comédie musicale tel que je l'ai présenté ici, on s'engage dans un processus d'autoformation qui se poursuivra bien au-delà de cette expérience, mais probablement tout le reste de sa vie.

CONCLUSION

Je me suis inscrit à la Maitrise en Étude des pratiques psychosociales avec en tête deux buts :

- Découvrir un lieu ou un état de conscience qui me permettrait de voyager librement entre imaginaire et réel.
- Décrire et théoriser ma pratique d'accompagnement de création d'une comédie musicale.

Le processus de la maîtrise m'a petit à petit permis de mieux comprendre mes enjeux, ainsi que ma pratique et j'en suis finalement arrivé à la question de recherche suivante : « *est-il possible de transformer mon paradigme existentiel de séparation en paradigme de superposition par la création et la représentation d'une comédie musicale?* ».

En décidant de m'appliquer ma propre méthode, j'espérais mieux définir mon paradigme existentiel de séparation, mais surtout parvenir à vivre un changement de celui-ci. Ce faisant, je ne m'attendais pas à répondre à mes deux objectifs initiaux.

En effet, cette recherche m'a permis de mieux comprendre les processus mentaux que vivent les cré-acteurs participant à ces projets de comédie musicale et de décrire les axes-spirales arpentés par ceux-ci. Mais l'œuvre qui en a résulté, *Théothropos et la Ballade du Temps*, ainsi que ce mémoire m'ont accompagné dans mon propre changement de paradigme.

Aujourd'hui, plus d'un an et demi après les représentations devant public, je me sens différent, j'appréhende la vie différemment et surtout je me sens réconcilié avec mes perceptions de l'adulte, du réel et des responsabilités autant que celles de l'enfant, l'imaginaire et le jeu.

Mes voyages entre la Terre et l'Olympe ne font que commencer et je me sens libre de me considérer enfin comme un artiste, un adulte, un enfant, un rêveur, un chercheur.

En ce qui me concerne, la réponse à ma question de recherche est « oui, ce processus m'a mis sur la voie du changement et m'accompagne encore chaque jour dans cette quête ». Ce processus m'a permis de mieux m'approprier le concept de pensée complexe élaboré par Edgar Morin. « Distinguer sans isoler, mêler sans confondre. » (Morin, 1969, p. 63)

Aujourd'hui, je suis capable d'expliquer ma méthode d'intervention ainsi que ses principes théoriques et de proposer celle-ci à des organismes et des personnes qui pourraient en bénéficier. Cet outil qui s'est révélé être la réponse à mon paradigme existentiel souffrant (la comédie mêlant le réel et l'imaginaire) est également celui qui me permet d'allier professionnel et artiste; adulte et enfant; réel et imaginaire.

Maintenant, il ne tient qu'à moi de jouer mon rôle d'homme-dieu, de voyageur entre les mondes, de Peter Pan : amener les autres là où tout est possible et les guider sur la voie de l'autoformation existentielle.

BIBLIOGRAPHIE

1. OUVRAGES

- Anzieu D. (1981). *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard, 384 pages.
- Bach R. (1973). *Jonathan Livingstone le Goéland*. Paris : Éditions Flammarion, 87 pages.
- Bachelard G. (1992). *L'Air et les Songes : Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : Éditions Le livre de Poche, 350 pages.
- Bachelard G. (2010). *La Poétique de la rêverie*. Paris : Presses Universitaires de France, 192 pages.
- Bachelard G. (1945). *La Terre et les Rêveries de la Volonté*. Paris : José Corti, 384 pages.
- Barbier R. (1996). *La recherche-action*. Paris : Ed Economica, 112 pages.
- Barrie J. (2013). *Peter Pan*. Paris : Éditions 84, 144 pages.
- Bouchard, Y. (2000). « De la problématique au problème de recherche », Chapitre 4 de Introduction à la recherche en éducation. Karsenti Thierry, Savoie-Zajc Lorraine, Éditions du CRP.
- Boutet, D. (2014). « Les données : outils de réflexion au cours d'un processus de recherche », notes de cours en Accompagnement méthodologique I en Maîtrise en Étude des pratiques psychosociales à l'UQAR.
- Campbell J. (1990). *The Hero with a thousand faces*. New York : Harper and Row, 255 pages.
- Deslaurier J.-P. (1991). *Recherche qualitative : guide pratique*. Montréal : McDrawHill, 142 pages.
- Deslaurier J.-P et Kérisit M. (1992). « La question de recherche en recherche qualitative » dans *La construction de l'objet de recherche et la recherche qualitative en sciences sociales*. Université du Québec à Hull.

- Draperi J-F. (1993). « Les pratiques sociales comme fondement de la production de savoirs » dans Chartier D. et Lerbet G. *La formation par production de savoirs*. Paris : Éditions l'Harmattan, 258 pages.
- Eluard P. (1964). *Capitale de la douleur suivi de L'amour la poésie*. Paris : Gallimard, 256 pages.
- Hegel G.W.F. (1875). *Esthétique. Tome premier (1835)*. Paris : Librairie Germer-Baillière, 496 pages.
- Kant I. (1999). *Anthropologie du point de vue pragmatique*. Paris : Éditions Flammarion, 174 pages.
- Kaufmann J-C. (1996). *L'entretien compréhensif*. Paris : Nathan Université, 127 pages.
- Kiley D. (1983). *Le syndrome de Peter Pan*. Paris : Éditions Odile Jacob, 310 pages.
- Larousse (2005). *Le Petit Larousse illustré*. Paris : Larousse 100^e édition, 1 858 pages.
- Laurier D. et Gosselin P. (2004). *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal : Édition Guérin universitaire 3^e millénaire, 183 pages.
- Maroy C. (1995). « L'analyse qualitative d'entretiens » dans Albarello et al. *Pratiques et méthodes de recherche en sciences sociales*. Paris : Armand Colin, 179 pages.
- Moreno J.L. (1987). *Psychothérapie de groupe et psychodrame; introduction théorique et clinique à la socioanalyse*. Paris : Presse universitaires de France, 480 pages.
- Morin E. (1997). *Amour Poésie Sagesse*. Paris : Éditions du Seuil, 96 pages.
- Morin E. (1969). *Le vif du sujet*. Paris : Éditions du Seuil, 384 pages.
- Nolin D. (2007). « L'acte créateur comme processus de formation existentielle du sujet apprenant artiste : Expérience d'un roman d'autoformation herméneutique et phénoménologique sur le vécu de la marginalité ». Montréal : Université du Québec à Montréal, 400 pages.
- Palmer H. (2009). *Le guide de l'Ennéagramme - Comprendre les autres et soi-même au quotidien*. Paris : éditions InterEditions – Dunod, 396 pages.
- Vermersch, P. (2012). *Explicitation et phénoménologie*. Paris : PUF. 457pages.

2. ARTICLES

- Anterrieu J. « Comédie musicale : définition » dans FilmdeCulte. Consulté le 21 octobre 2016. URL : <http://archive.filmdeculte.com/coupdeprojo/comediemusicale-definition.php>
- Beaulieu S. (2015). « Introduction au quatrième mur » dans Métafictions. Consulté le 26 novembre 2016. URL : <http://metafictions.fr/introduction-au-quatrieme-mur/>
- Dehing J. (2007). « L'œuvre de Jung – ombre et clarté » dans Cahiers jungiens de psychanalyse, n°123.
- Dilts R. (2014). « Le principe de l'intention positive de la PNL » sur le site Internet de Institut Repère. Consulté le 20 avril 2016. URL : <http://www.institut-repere.com/PROGRAMMATION-NEURO-LINGUISTIQUE-PNL/le-principe-de-l-intention-positive-de-la-pnl-robert-dilts.html>
- Faingold, N. (1998). « De l'explicitation des pratiques à la problématique de l'identité professionnelle : décrypter les messages structurants. » dans *Expliciter*, n°26, 17-20.
- Féral J. (2013). « De la performance à la performativité », dans *Communications*, n°92. Performance. Le corps exposé, p. 205-218.
- Galvani P. (2004). « L'exploration des moments intenses et du sens personnel des pratiques professionnelles », dans *Interactions*, vol. 8, no 2, automne 2004.
- Galvani P. (2008). « Étudier sa pratique : une autoformation existentielle par la recherche », dans *Présences*, n°1.
- Galvani P. (2014). « L'accompagnement maïeutique de la recherche-formation en première personne », dans *Éducation Permanente et Utopie éducative*, n°201, 2014-4.
- Galvani, P. (2016). « Conscientiser l'intelligence de l'agir : les kairós de l'autoformation pratique » dans Galvani, P. (coord.) et al. (2016), *Recueil de textes méthodologiques de la Maîtrise en Étude des pratiques psychosociales*, Université du Québec à Rimouski, Comité des programmes d'études supérieures en psychosociologie.
- Gomez-Gonzales L.A. (2016). « L'écriture performative ou la génétique d'un rapport à l'écriture en recherche à la première personne » dans Galvani, P. (coord.) et al. (2016) *Recueil de textes méthodologiques de la Maîtrise en Étude des pratiques psychosociales*, Université du Québec à Rimouski, Comité des programmes d'études supérieures en psychosociologie.

- Lernout N. (2005). « Comment utiliser le phénomène d'isomorphisme entre le système familial et le système des intervenants lors d'un placement en institution pour favoriser le changement sollicité? Récit d'un traitement », dans *Thérapie familiale*, vol. n°26. Consulté le 13 novembre 2016. URL : <http://www.cairn.info/revue-therapie-familiale-2005-2-page-197.html>
- Michaud, I. (2012). « Explorer mes savoirs d'action en communication intuitive par l'entretien d'explicitation », dans *Présences*, n°4.
- Nogueira E. (2015). « Le moment créatif dans le jeu dramatique une perspective d'autoformation existentielle ? », dans *Présences*, n°7.
- Nolin D. (2008). « Le théâtre d'intervention, une pratique psychosociale existentielle », dans *Présences*, n°1.
- Paillé P. (1994). « L'analyse par théorisation ancrée », dans *Cahiers de recherche sociologique*, n°23, p. 147-181
- Panero L-M. (2000). « La véritable histoire de Peter Pan », dans *Europe*, n°852. Paris, 301 pages.
- Pereira Bezerra A., Boal A. (1999). « Entretien avec Augusto Boal », dans *Caravelle*, n°73, 241-252.
- Pilon J.M. (coord.) (2009). « Principes et méthodes de Maitrise en Étude des pratiques psychosociales », *Présences*, n°2.
- Poutot C. (2012). « La projection identitaire dans le théâtre de l'opprimé », dans revue *Interrogations?*, n°15. Consulté le 6 novembre 2016. URL : <http://www.revue-interrogations.org/La-projection-identitaire-dans-le> .
- Rousseau P. (1980). « Théâtre de l'opprimé », dans *Jeu : revue de théâtre*, n°17 (4). p. 77-83. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/28504ac>
- sprechac (2015). « Le traitement de la comédie musicale » dans LEMA-Cinéma. Consulté le 21 octobre 2016. URL : <https://lemacinema.hypotheses.org/877>
- Valière, L. (2016). « COMÉDIE MUSICALE », dans *Encyclopædia Universalis*. Consulté le 21 octobre 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/comedie-musicale/>
- Vermersch, P. (1989). « Expliciter l'expérience », dans *Éducation permanente*, 100/101, p. 122-131.

3. VIDEOS ET FILMS

- Adamson A. (2005). *Narnia*. Walden Media et Walt Disney Pictures.
- Geronimi C., Jackson W. et Hamilton L. (1953). *Peter Pan*. Walt Disney Pictures.
- Jackson P. (2001). *Le Seigneur des Anneaux*. New Line Cinema.
- Morin E. (2007). *Edgar Morin nous parle du réel... sur Dailymotion*, consulté le 15 février 2016. URL : http://www.dailymotion.com/video/x17xct_edgar-morin-nous-parle-du-reel_creation
- Nolan C. (2014). *Interstellar*. Production Syncopu Films.
- Tykwer T., Wachowski A. et Wachowski L. (2012). *Cloud Atlas*. Anarchos Pictures, Productions X-Filme et Creative Pool.
- Wachowski A. et Wachowski L. (1999). *Matrix*. Production Warner Bros.
- Weitz C. (2007). *À la Croisée des Mondes*. New Line Cinema.

4. COMEDIES MUSICALES, OPERAS ROCKS ET FILMS MUSICAUX DE REFERENCE

- Allers R. et Minkoff (1994). *Le Roi Lion*. Walt Disney Pictures
- Berger M. et Plamondon L. (1978). *Stamania*. Producteur Rolland Hubert.
- Burton T. (1988). *Beetlejuice*. The Geffen Company.
- Clements R. et Musker J. (1989). *La Petite Sirène*. Walt Disney Pictures et Silver Screen Partners IV
- Clements R. et Musker J. (1992). *Aladin*. Walt Disney Pictures
- Filiatrault D. (2012). *Cabaret*. Producteur Paul Dupont-Hébert
- Forman M. (1979). *Hair*. CIP Filmproduktion GmbH
- Luhmann B. (2001). *Moulin Rouge*. 20th Century Fox.
- Marschall R. (2002). *Chicago*. TF1 Vidéo.
- Mitchell J. C. (2001). *Hedwig and the angry inch*. Killer Films

Robbins J. et Wise R. (1961). *West Side Story*. The Mirisch Corporation et Seven Arts Productions.

Sharman J. (1975). *Rocky Horror Picture Show*. 20th Century Fox

Stevenson R. (1964). *Mary Poppins*. Walt Disney Productions

Trousdale G. et Wise K. (1991). *La Belle et la Bête*. Walt Disney Pictures et Silver Screen Partners IV

Von Trier L. (2000). *Dancer in the Dark*. Zentropa.

Woodward B. (1978). *Grease*. Paramount Pictures.

5. ROMANS

Barrie J. (2013). *Peter Pan*. Libro : Paris, 144 pages.

Pullman P. (1998-2001). *À la Croisée des Mondes*. Gallimard : Paris, tomes 1 à 3.

Rowling J.K. (1997). *Harry Potter à l'école des sorciers*. Bloomsblurry Publishing, Londres, 306 pages.

Saint-Exupéry A. (2008). *Le Petit Prince*. www.ebooksgratuits.com Édition Ebooks Libres et gratuits, 107 pages.

Tolkien J.R.R. (2003). *Le Seigneur des Anneaux*. Éditions Christian Bourgeois, 1280 pages.

ANNEXE : SCÉNARIO DE THEOTHROPOS ET LA BALLADE DU TEMPS

SCÈNE 01 : INTRODUCTION PAR AEDES

Aèdes : Bienvenue Ô grand peuple de Rimouskis! Rimouskis la grande et rayonnante. La plus belle cité des cités de la Grèce antique. Bienvenue dans cet amphithéâtre où va se jouer devant vous l'étonnant mythe de Théothropos et de la ballade du temps. Je me nomme Aèdes et je suis ce soir celle qui va vous conter cette histoire incroyable et pourtant oubliée. Une histoire dont on ignore encore si elle est passée, présente ou future et vous pourrez, selon ce que vous en pensez, dire de moi que je suis une sage, que je suis une folle ou même que je suis un oracle.

Dans ce mythe, les hommes subissent, une fois de plus, les chamailleries des dieux et ne sont pour ceux-ci que des pions sur le grand échiquier divin. Et pourtant, un éternel parmi les autres va devoir secourir les hommes si les dieux veulent poursuivre leur règne.

Ainsi, il ne s'agit pas d'une guerre ou d'un affrontement entre deux camps, mais bien de la formation d'une alliance, la création d'une amitié entre l'Olympe et la Terre.

Mais pour l'instant, revenons au commencement!

L'histoire débute à l'aube des temps, bien avant que nous, braves citoyens grecs ayons soumis les barbares à nos lois civilisées. Une époque où Cronos, roi des Titans régnait sur la Terre avec sa sœur et épouse, Rhéa.

La ballade du Temps

Chanté par Aèdes

*Il y a fort longtemps,
Quand les hommes n'existaient pas,
Le monde devint vivant
Grâce à Cronos et Rhéa.*

*Mais le puissant dieu du Temps
Son pouvoir, ne partageait pas.
À la naissance de ses enfants
Cronos s'en faisait un repas.*

*La déesse-mère se rebellant
Cacha Zeus son dernier-né
Mais celui-ci devenu grand
Voulut revenir se venger.*

*Il éventra le dieu gourmand
Et ses frères et sœurs délivra.
Mais Cronos avec ses Titans,
Contre Zeus, une guerre déclencha.*

--
*Je vais vous conter la grande épopée
De Théothropos, le bienheureux.
Celui qui, entre les Mondes, voyageait.
Celui qui se plaisait d'être un dieu*

--
*De cette guerre Zeus sorti grand gagnant
Et Cronos fut emprisonné.
Mais les dieux avaient peur du Temps
Menaçant leur immortalité.
C'est alors que tous s'unissant
Sur l'Olympe, pour se protéger,
Ils tissèrent un voile les séparant
De la toute jeune humanité*

*Ils n'étaient hélas pas conscients
Qu'en étant ainsi isolés,*

*Ils délaissaient leurs enfants
Et de magie les privaient.*

*Dans le dos des dieux insouciantes,
Cronos réussit à se libérer.*

*Il redevint très puissant
Et sur les humains se mit à régner.*

--
*Je vais vous conter la grande épopée
De Théothropos, l'audacieux.
Celui qui, Cronos, devait tuer.
Celui qui voulait rester un dieu*

--
*Esclaves du vil dieu du Temps,
À vieillir, les hommes sont condamnés.
Et c'est avec les dieux le comprenant,
Que notre histoire va commencer.*

*Le récit qui suit raconte comment
Théothropos, dieu plein d'humanité,
Combattit Cronos tout en faisant
Des dieux et des hommes des alliés.
Face à ce destin surprenant
Notre héros devra quitter
Le monde magique qu'il aime tant
Et affronter la réalité.*

*Simple humain devenant,
Et triste dieu déshérité,
Il apprendra à ses dépens
Que le Temps on ne peut déjouer.*

*Je vais vous conter la grande épopée
De Théothropos, le valeureux.
Qui, de Cronos, sera prisonnier.
Avant de redevenir un dieu*

Aèdes : Vous l'aurez compris mes amis, dans cette histoire nous sommes les oubliés, ceux qui subissent le courroux non mérité de Cronos.

Mais tout cela va bientôt changer, car les dieux, pour exister, ont besoin d'humains qui ont foi en eux et qui les prient. Or, trop occupés à travailler, les hommes n'ont plus le temps de se rendre au temple et les dieux ne vont pas tarder à s'en apercevoir. Allons voir sur l'Olympe!

Mais qui voilà? Mais oui, c'est bien Zeus! Regardez comme il est pimpant! Il n'en revient toujours pas d'être le roi des dieux! Il s'émerveille de tout et tombe souvent en extase devant une petite fleur ou la forme d'un nuage. Sa puissance n'a pas d'égale, mais il n'ose jamais l'utiliser, de peur de blesser quelqu'un. Il ne ferait pas de mal à une mouche et c'est à contrecœur qu'il a mené la guerre contre son père. C'est son cœur qui l'a d'ailleurs empêché de donner le coup de grâce qui aurait mis un terme à Cronos et nous aurait privés de cette histoire.

Sa gentillesse le perdra, à moins que ce soit sa naïveté. Il croit tout ce qu'on lui dit. Certains diraient même qu'il n'est pas très malin. Enfin, il n'a pas gagné son trône avec son cerveau, si vous voyez ce que je veux dire. Il ne s'en vante pas, mais si sa mère ne l'avait pas caché à la naissance il aurait fini comme les autres : en divine déjection de Cronos!

Ah! Et voici Artémis qui le rejoint. Artémis, déesse de la chasse. Elle devrait nourrir toute la petite famille avec son arc, au lieu de ça elle passe son temps à jouer. Rien n'est jamais sérieux avec elle! Elle fait tout ce qu'elle veut et elle dit tout ce qui lui passe par la tête. C'est un vrai moulin à parole! Et croyez-moi, tout ce qui lui passe par la tête n'est pas très intelligent. L'autre jour, elle a volé un éclair à Zeus et l'a tiré avec son arc en pointant une petite île. Résultat : un tsunami géant à submerger l'île. Comment ça s'appelait déjà? Attention? Atlanta? Atlantide! Oui, je crois bien que c'était Atlantide! J'espère qu'il n'y avait personne sur cette île, car on ne l'a jamais revue! Mais bon, j'imagine que sa générosité et sa candeur font oublier ses bêtises!

Et la jeune déesse qui rêve là-bas c'est Morphée. Elle est toujours absorbée par ses pensées. C'est à se demander si elle vit bien sur l'Olympe avec les autres ou si elle a changé de galaxie. Dans ses rêves, elle dit qu'elle peut tout voir : ce qui était, ce qui est et ce qui sera. Mais elle peut aussi voir ce qui pourrait être et même ce qui ne se pourrait pas. En tout cas, pas dans notre monde! Ses voyages mentaux la rendent parfois un peu difficile à suivre. Elle est capable de s'arrêter en plein milieu d'une phrase, absorbée par une pensée. Généralement, la fin de la phrase reste un mystère pour tous.

Enfin, voici Théothropos. Il ne le sait pas encore, mais le destin de tous est entre ses mains. Quand il est né, il a été nommé « voyageur entre les mondes ». Grâce à son bouclier, il pouvait passer d'un monde à l'autre, de l'Olympe à la Terre ou encore dans les autres mondes qui nous sont inconnus. Hélas! Lorsque le voile fut tissé pour isoler les dieux sur l'Olympe, il a perdu son rôle, mais également une partie de lui. En effet, c'était lui qui, en visitant les mondes, les faisait exister. Alors avant de s'exiler sur l'Olympe, Théothropos a divisé son

âme et a caché une parcelle de celle-ci dans chacun des mondes pour leur permettre de continuer à exister. Depuis, il se sent déchiré et ne se sent pas à sa place parmi les dieux.

Mais assez parlé d'eux! Si nous les écoutions plutôt! Je crois d'ailleurs qu'ils s'apprêtent à faire une nouvelle fête comme ils en font tous les jours!

SCÈNE 02 : ON EST BIEN SUR L'OLYMPE

Artémis : Ah que je suis heureuse de vous voir mes amis! Il fait si beau aujourd'hui!

Zeus : Oh oui! Regarde ce nuage, on croirait que c'est un cheval avec des ailes.

Artémis : Ah oui! Il est très beau en effet.

Zeus : Et encore! Tu n'as pas vu avant. Avant d'être un cheval ailé, on aurait dit une licorne, puis un cœur, puis une lune, puis une abeille, puis une maison, puis une montagne, puis un cheval et maintenant il a des ailes!

Artémis : Mais tu le regardes depuis combien de temps ce nuage?

Zeus : Je ne sais pas. Quelle heure est-il ?

Artémis : 14h00!

Zeus : Alors ça fait 3 jours et demi.

Artémis : Oh! Comme tu es patient grand Zeus! Moi quand je regarde le ciel j'ai envie de nager dans les nuages. Oh quelle journée magnifique! Morphée! Morphée!

Morphée : Quoi?

Artémis : Regarde comme je suis belle quand je tourne sur moi-même.

Morphée : Oui oui.

Artémis : Oh! Je te dérange? Je suis désolée. Que faisais-tu? Tu rêvais?

Morphée : Je ne rêvais pas. J'étais dans un autre monde. Je pense que ce n'était pas le présent. Sûrement, il y a très longtemps, dans une galaxie très très lointaine et...

Artémis : Une galaxie très lointaine ? Oh comme ça a l'air amusant. Que s'y passait-il?

Morphée : Je ne sais pas trop. Je n'ai pas bien compris. Il y avait des gens qui se battaient les uns contre les autres. Toujours pareil, certains pour asservir, et d'autres pour se libérer. Mais...

Artémis : Mais ils avaient des épées?

Morphée : En quelque sorte. De drôles d'épées qui faisaient de la lumière et du bruit.

Artémis : Quel genre de bruit?

Morphée : Zion.

Artémis : Zion?

Morphée : Oui, zion! Zion-zion. En tout cas, quelqu'un en voulait à son père d'avoir attaqué sa sœur dont il était amoureux et finalement son père lui a coupé la main. Alors il est revenu pour...

Artémis : Tu es sûr que ce n'était pas Œdipe?

Morphée : Aucune idée. En tout cas, c'était encore une histoire de famille!

Artémis : Heureusement, nous, on n'a pas de problèmes de famille! On s'aime tous! Hein, pas vrai qu'on s'aime tous?

Morphée : ... Euh oui oui!

Artémis : Hein Zeus!

Zeus : Ah oui! L'amour, c'est beau. Je t'aime Artémis. J'aime ce nuage. J'aime le ciel. J'aime la vie. J'aime l'amour.

Artémis : Et toi Théothropos? Tu nous aimes?

Théo : Ai-je le choix?

Artémis : Mais... Tu ne nous aimes pas?

Théo : Bah oui je vous aime, mais y'a des moments où vous êtes fatigants.

Artémis : Fatigants?

Zeus : Ah ouais fatigants, mais peut-être que c'est bien quand même.

Théo : Bah oui et nous. Vous en faites souvent trop! La petite ne peut pas s'empêcher de parler tout le temps, l'autre plane à mille lieues d'ici et n'est pas capable de nous écouter plus de 2 secondes sans avoir l'air d'un zombie et toi tu passes plus de temps à regarder les nuages qu'à te soucier du monde!

Zeus : Mais les nuages, ils font partie du monde! Et le monde est partout autour! Je suis le monde et tu es le monde. Mais ça se trouve, il te faut de nouveaux amis. Tu devrais sortir prendre l'air.

Théo : Et aller où? Sur Terre? Non merci. Je n'ai pas envie de finir vieux et aigri, sans magie ni amis.

Zeus : Alors, reste avec nous et profite de la vie! On est immortels! Ce n'est quand même pas pour passer l'éternité à s'ennuyer!

Théo : Ben justement, parfois je m'ennuie. Je me demande comment ça se passe dans les autres mondes. Ils me manquent. Je ne me sens pas entier sans eux. Et puis, je me sens mal pour les humains. Je trouve qu'on les a un peu vite oubliés.

Zeus : Mais les humains, ils doivent s'amuser eux aussi. Ils doivent profiter de la vie!

Théo : On ne pourrait pas juste jeter un œil à travers le voile pour vérifier et on le remet juste après?

Artémis : Non Théo, tu le sais : (récité) le voile est là pour nous protéger de Cronos et de la vieillesse et la mort. Passer le voile, c'est se couper de l'Olympe, de nous les dieux et de notre magie. Si tu sors, tu ne pourras plus revenir, tu ne sauras même plus comment.

Théo : Oui, je sais.

Artémis : Oh! Tu es si déprimé! Je sais! On devrait organiser une fête!

Théo : Une fête!

Zeus : Oh oui, une fête, quelle bonne idée Artémis!

Artémis : Morphée, on va faire une fête, tu viens?

Morphée : Pourquoi pas, les fêtes sont bien les seuls moments où le présent vaut le coup!

Artémis : Dansons!

Théo : Encore une fête? Mais on en a fait une hier!

Artémis : Oui, et tu imagines, ça fait déjà 12 heures que nous n'avons pas dansé. Je survis à peine. Il faut que l'on fête tout de suite!

Théo : Ah, vous ne pensez qu'à jouer et fêter. Ça vous arrive d'être sérieux, au moins 2 minutes?

Zeus : Être sérieux? Mais qu'y a-t-il de plus sérieux que la fête? Allez, Théothropos, ça suffit. Nous devons fêter. C'est le minimum que l'on peut faire pour célébrer notre joie. Après tout, on se doit d'apprécier la vie quand on est dieu!

Trois dieux vains, zéro!

Zeus, Artémis, Morphée, Théothropos et
tous **Quand on est dieu**

*On est heureux!
On vit chaque jour comme le premier,
Quel bonheur de s'émerveiller.*

*Quand on est dieu
Tout est joyeux!
La vie paraît si légère,
Bien loin des soucis de la Terre.*

*Quand on est dieu
On est curieux!
On peut aller voir ailleurs,
Savoir quel monde est le meilleur.*

*Sur l'Olympe, on s'éclate,
Entre dieux aristocrates.
Venez vous amuser
Ne vous faites pas prier!*

*Ici tout est divin
Ma foi, j'en suis certain.
On est dieux! On est dieux! On est dieux!*

*Quand on est dieu
On fait c'qu'on veut!
Le ciel et la Terre à la fois,
C'est nous qui faisons les lois.*

*Quand on est dieu
Tout n'est qu'un jeu!
Il suffit d'imaginer
Pour voir ses souhaits réalisés.*

*Quand on est dieu
On a dans les yeux,
Futur, présent et passé.
Il est si bon de rêver!*

*Sur l'Olympe, on s'éclate,
Entre dieux aristocrates.
Venez vous amuser
Ne vous faites pas prier!*

*Ici tout est divin
Ma foi, j'en suis certain.
On est dieux! On est dieux! On est dieux!*

*Nous sommes des dieux
C'est merveilleux
Mais à quoi bon cela nous sert,
Si c'est pour vivre loin de la Terre?*

*Vous êtes des dieux
Si paresseux
Égoïstes, égocentriques
Perdus dans ce monde fantastique.*

*On est des dieux
Coupés en deux
Regardez-nous et vous verrez
Qu'il nous manque notre humanité!*

*Sur l'Olympe, on s'éclate,
Entre dieux aristocrates.
Venez vous amuser
Ne vous faites pas prier!*

*Ici tout est divin
Ma foi, j'en suis certain.
On est dieux! On est dieux! On est dieux!*

*Ici tout est divin
Ma foi, j'en suis certain.
On est dieux! On est dieux! On est dieux!*

SCÈNE 03 : QUE SE PASSE-T-IL?

Morphée se met à trembler puis s'effondre. Zeus a tout juste le temps de la rattraper.

Artémis : Oh mes dieux! Morphée! Morphée! Qu'est-ce qu'elle a?

Théothropos : Elle fait encore une scène!

Zeus : Morphée, est-ce que tu nous entends? Que se passe-t-il?

Morphée : La fin! C'est la fin!

Artémis : La fin? Mais la fin de quoi?

Morphée : La fin de tout! La fin des humains! La fin du monde! La fin de NOUS! La fin...

Zeus : Voyons! Ce n'est pas possible. On est immortels! On n'a pas de fin!

Théo : Silence, écoutez-la! Morphée, qu'as-tu vu?

Morphée : J'ai vu des chaînes! J'ai vu les hommes prisonniers! J'ai vu Cronos rire! J'ai vu nos pouvoirs décliner et la magie mourir! J'ai vu... le travail!

Tous : *(inspiration)*

Morphée : J'ai vu l'effort!

Tous : *(inspiration plus forte)*

Morphée : J'ai vu la mort!

Tous : *(inspiration TRÈS forte) NON!*

Théo : Mais qu'est-ce que ça veut dire?

Morphée : J'ai vu Cronos, il maintient les humains en otages et les force à travailler. Plus aucun humain n'est libre! Ils ne font que ça! Travailler, travailler, travailler!

Artémis : Mais ils peuvent quand même jouer parfois?

Morphée : JAMAIS!

Artémis : Mais c'est affreux!

Morphée : Pire! Ils vieillissent. Leur peau devient flétrie, leurs cheveux sont blancs, ils deviennent si laids!

Zeus : Quelle horreur!

Morphée : Pire encore! Comme ils ne font que travailler, ils ne vont plus aux temples! Ils ne prient plus! Ils croient de moins en moins en nous. Pour eux, ... il n'y a que le temps qui passe, il n'y a que Cronos!

Théo : Mais s'ils ne prient plus, s'ils ne croient plus en nous, alors nous allons perdre nos pouvoirs! Nous n'aurons plus de magie!

Morphée : Non. Plus de magie. Et donc plus rien pour maintenir le voile! Il finira par tomber et alors nous serons à la merci de Cronos qui viendra nous détruire, nous faire vieillir, nous faire travailler, nous empêcher de vivre jusqu'à ce qu'on en meurt!

Zeus, Artémis et Théo en même temps disent des phrases de panique différentes :

T- Il faut faire quelque chose, on ne peut pas rester les bras croisés

Z- C'est terrible, vieillir et ne plus avoir de pouvoir!

A- Je veux continuer à jouer. Il est méchant Cronos!

Morphée : Oui, vous avez raison! Nous devons faire quelque chose! ... Dans ma vision, nous envoyons l'un d'entre nous combattre Cronos et le tuer puis libérer les humains et nous sauver tous!

Artémis : Ouf! Je préfère ça! Tu m'as fait peur.

Zeus : Et qui allons-nous envoyer? As-tu vu cela aussi?

Morphée : C'est Théothropos!

Théo : MOI??!! Mais...

Zeus : Oui, c'est une super idée! C'est plein de sens! Tu es celui qui voyage entre les mondes! Et tu n'as rien fait depuis qu'on a mis le voile!

Théo : Oui parce que je ne peux plus rien faire! Vous m'avez demandé de sacrifier des parties de mon âme pour quitter les autres mondes sans qu'ils ne meurent et maintenant, vous me demandez de quitter aussi l'Olympe?

Artémis : Oui, mais ce n'est pas grave. Tu reviendras!

Théo : Comment je reviendrai? Si je sors d'ici, je perds ma magie. Je vous rappelle que c'est grâce à elle que je peux voyager entre les mondes! Si je pars d'ici, j'oublierai comment revenir! J'oublierai le chemin! Et donc... je devrais rester parmi les humains et... y mourir! Non vous m'en demandez trop!

Artémis : Mourir! Non! Non! Ça doit être une erreur! Morphée, dis-nous que c'est faux, qu'il y a une solution!

Morphée : Eh bien... si tu tues Cronos, nous n'aurons plus rien à craindre... Alors nous abaisserons le voile et tu pourras retrouver tes pouvoirs et le chemin!

Théo : SI je tue Cronos? Est-ce que...? Rassure-moi, tu as bien vu que j'y parvenais?

Morphée : Eh bien... Pas tout à fait...

Théo : Comment ça? Je ne réussis pas? Tu m'as vu échouer?

Morphée : Je... Non je ne t'ai pas vu échouer...

Théo : Mais tu ne m'as pas non plus vu gagner. Qu'as-tu vu exactement?

Morphée : Je vous ai vu engager le combat puis tout est devenu flou... Mais je sais que tu le faisais pour nous sauver tous!

Théo : Ah la belle affaire. Super consolation! Merci! Donc vous m'envoyez en mission-suicide et je dois dire amen?

Zeus : Voyons Théo, ne fais pas ton peureux!

Théo : T'es drôle toi! T'as qu'à y aller si tu es si courageux. D'ailleurs, si c'est si facile, pourquoi tu ne l'as pas tué il y a longtemps quand tu l'as éventré pour nous faire sortir? Ça aurait évité bien des problèmes : pas besoin de voile, pas de crainte de vieillir et mourir, pas d'humains prisonniers qui travaillent et surtout pas de Théothropos qui part se faire tuer pendant que les autres font la fête!

Artémis : Du calme Théo! Je... Je te promets que... je ne ferai pas la fête sans toi. Et... Je ne danserai plus tant que tu ne seras pas revenu.

Théo : Merci Artémis, mais là n'est pas le problème.

Morphée : Ne t'en fais pas Théothropos. Nous allons t'aider. Tu ne seras pas seul. Nous allons tous te donner une part de nous-mêmes comme ça tu ne seras jamais seul. Pour ma part, je t'offre ce bouclier. Grâce à lui, tu seras capable de voir au-delà des choses. Au-delà de ce qu'elles paraissent.

Théo : Merci! En ce moment, je vois au-delà de ce voyage stupide et je vois que c'est une très mauvaise idée que je parte.

Morphée : Il ne fonctionne que dans le monde des humains.

Théo : Ah! (déçu)

Artémis : Moi je veux te donner la capacité de voir le bon en chacun.

Théo : Et s'il n'y a aucune bonté en eux?

Artémis : Il y en a toujours. Il suffit de la chercher.

Zeus : Voici une épée forgée à partir d'un de mes éclairs. Je l'ai préparée il y a longtemps, à l'époque où je pensais terrasser mon père, hélas, au dernier moment je n'ai pu m'y résoudre et j'ai décidé de laisser Cronos vivre. Avec cette épée, tu tueras Cronos, c'est certain!

Théo : Euh... Merci à tous! Personne n'avait un peu de courage à m'offrir? Ou de la force, de la ruse? Des choses qui pourraient m'être utiles quoi! En tout cas, je vais faire de mon mieux. Puisque vous ne me laissez pas le choix, j'imagine qu'il me faut partir pour le monde des humains, affronter tous leurs démons et vaincre le temps en terrassant Cronos! ... Facile (ironique)... Au revoir, ou plutôt adieu, si je ne reviens pas...

Tous (*sur un ton enjoué*) : Au revoir! Au revoir! À bientôt! On t'aime! Bisous!

SCÈNE 04 : LE GRAND DEPART

Aèdes : Et c'est ainsi que Théothropos prend la route à regret. Il sait que, pour aider sa famille divine, il doit se sacrifier et se perdre. Au moment de passer le voile, le doute l'étreint. Que trouvera-t-il derrière? Reviendra-t-il? Une tristesse l'envahit, très vite remplacée par une colère envers ceux qui ne devraient pas l'obliger à les quitter ainsi. Finalement, le loyal Théothropos se résigne au destin qui a été choisi pour lui. Il passe le voile et immédiatement commence à perdre ses pouvoirs et oublier le chemin de l'Olympe.

L'Olympe terre-à-terre

Théothropos

*Quelle est cette trahison que ce destin
Qui m'oblige à partir ainsi;
À quitter ce monde auquel j'appartiens
Et abandonner toute magie?*

*Ô, Zeus, je t'obéis bien malgré moi.
Je pars avec tristesse et colère.
Puisque tu ne me laisses pas le choix
Comme un humain, j'irai vieillir sur
Terre.*

*En quittant l'Olympe, je deviens mortel
Et si Chronos me tue, j'irai en enfer.
Mais même si je m'en sors indemne
J'aurai encore un long chemin à faire.*

*Tu me promets que je pourrai revenir
Mais je me sens déjà oublier.
J'ai bien peur de me voir mourir
Ou bien d'errer pour l'éternité.*

*REFRAIN (chanté par les dieux)
Ainsi va la vie,
Vieillir n'est pas un choix.
Abandonne toute magie,
Vivre sur terre, tu le dois!*

*Quelle est cette trahison de ma famille
Qui me fait naître papillon
Et veut me voir redevenir chenille
En m'exilant du doux cocon?*

*Ô Zeus, si cruel envers moi!
Je vivais jusque-là dans la lumière
Et me voici perdu dans le noir,
Aveuglé, comme les humains, je me perds.*

*Je quitte l'Olympe pour un monde gris.
Cette terre stérile est abandonnée.
Je ne vois plus personne par ici.
Mais où les hommes sont-ils tous allés?
Je me promène et je revois peu à peu.*

*Mes yeux s'ouvrent et perçoivent à
nouveau.
Je ne vois plus avec mes yeux de dieu
Mais ceux des hommes pour qui rien n'est
beau.*

*REFRAIN (chanté par les dieux)
Ainsi va la vie,
Vieillir n'est pas un choix.
De l'Olympe, sois en exil,
Vivre sur terre, tu le dois!*

*Quelle est cette trahison qui serait
mienne
Si je tournais le dos à mon destin
Et abandonnais la race humaine
À Chronos et ses terribles desseins?*

*Ô Zeus regarde et sois fier de moi!
Sacrifice d'un dieu, j'accepte de vieillir.
Belle magie, en toi je perds la foi.
Je sais qu'il est impossible de revenir.*

*J'ai quitté l'Olympe et rompu le lien.
Je m'en vais affronter le temps!
Théothropos, en simple humain
Rêve d'être à nouveau dieu, mais je me
mens.*

*Je me promets que je n'aurai pas peur.
Mourir n'est pas si inquiétant.
Pauvre mortel, je m'en vais sur l'heure
Tuer Chronos et arrêter le temps.*

*REFRAIN (chanté par Théothropos)
Ainsi va la vie,
Vieillir n'est pas un choix.
Réaliste, rêve interdit
Très terre-à-terre, je perds la foi!*

SCÈNE 05 : ARRIVÉE CHEZ CHRONOS

Théo : Bon! Me voilà chez les humains. Mais où sont-ils? Je ne vois rien il fait trop noir. Et c'est si humide. J'ai froid. Je ne comprends pas, quand on a quitté la Terre ils étaient partout et maintenant je n'arrive pas à en trouver un seul! Où se cachent-ils? Est-ce que... Non... Oui?... B... Bonjour? Oui, c'est bien un humain! Et en voilà un autre. Oh la la qu'ils sont laids! Qu'est-ce que c'est sur leur front? Est-ce que c'est ça qu'on appelle des rides? Quelle horreur! Tous ces visages ravinés qui me regardent! Et des cernes! Des cernes aussi noirs que la nuit. Et ces yeux, sans lumière, sans âme. Ces pauvres êtres sont éteints depuis si longtemps qu'ils n'ont probablement jamais été vraiment là. Ark! Ils sont sales! Mais lavez-vous bon sang! Ça pue le mortel ici. J'arrive même à sentir leurs corps en décomposition permanente. Ils sont en train de mourir à chaque seconde et on dirait qu'ils ne voient rien. Mais réveillez-vous! Vous faites quoi? Rien? Vous travaillez? Vous êtes si blêmes! C'est quand la dernière fois que vous avez vu le soleil? Quel cauchemar! Je veux rentrer chez moi. Je veux retourner sur l'Olympe! Ô, Zeus, laisse-moi revenir!

Cronos : Qui ose évoquer le nom de Zeus en ces lieux?

Théo : euh... Quoi?

Cronos : Qui ose élever la voix et scander ainsi le nom de mon traître de fils?

Théo : euh... Moi?

Cronos : Et qui es-tu?

Théo : Théothropos. Et j'imagine que tu es...

Cronos : Cronos! Roi de la Terre et des humains.

Théo : Aïe.

Cronos : Théothropos? Le voyageur entre les Mondes? Celui qui, avec ses frères et sœurs m'a enfermé dans cette sombre grotte et m'a laissé pour mort?

Théo : Apparemment, c'est bien moi...

Cronos : Ton audace est donc sans limites! Viens-tu pour te moquer de moi? Pour me montrer du doigt? Pour me voler mes sujets ou pour t'associer à moi?

Théo : Je viens pour te tuer!

Cronos : HAHAHA! Me « tuer »? Moi? Mais quelle blague! Zeus et ses amis ton bien eu. Tu ne sais pas qu'on ne peut pas me supprimer? Personne ne peut tuer le temps! Je règne sur

tout et impose ma loi. Tout le monde vieillit et meurt, tout le monde sauf moi. Mais puisque tu es ici pour ça, tu as autant à sortir ta petite épée.

Théo : Je n'ai pas le choix, tu as réduit les humains en esclavage.

Cronos : En esclavage? Voilà que l'on me reproche tout et n'importe quoi!

Théo : Je les ai vus! Du matin au soir, à piocher dans tes mines. À avoir mauvaise mine. On dirait des cadavres. Tu les tues à la tâche.

Cronos : Pas du tout. Je leur montre la voie.

Théo : La voie? La voie pour une mort lente et douloureuse?

Cronos : La voie vers l'évolution! Je vois en eux tout leur potentiel, tout ce qu'ils ne connaissent même pas d'eux-mêmes. Mais ces idiots sont incapables de se prendre en main seuls! Alors j'ai décidé de les aider à changer. À devenir meilleur!

Théo : Meilleurs?

Cronos : Tu vas répéter tout ce que je dis? Oui, meilleurs. Je veux en faire des dieux. De vrais dieux! Des dieux si humains qu'ils ne me laisseront pas seul comme vous l'avez fait!

Théo : Tu es complètement fou! On ne devient pas dieu ainsi.

Cronos : Qu'importe! Eux, au moins, ils essaient d'avancer dans la vie grâce à moi. Vous les avez abandonnés autant que vous m'avez abandonné. Je suis désormais leur seul dieu. Toujours, ils pensent à moi, ils me prient, ils me louent, ils me craignent. Je suis leur seule référence. Sous mon influence, ils changeront! Et si je dois les tuer à la tâche pour cela eh bien tant pis!

Théo : Morphée avait raison : on ne peut pas te laisser continuer ainsi. Tu admires ceux qui essaient eh bien sois heureux. Même si je sais désormais qu'on ne peut te tuer, je vais tout faire pour t'arrêter.

La chanson démarre avec le premier coup d'épée. Entre chaque couplet il y a une scène de combat jusqu'au moment où Théo perd son épée et s'effondre à bout de force.

Seul!

Cronos

Seul!
Vous m'avez laissé seul.
C'est moi qui vous ai créés
Et voilà comment vous me remerciez

Seul!
Claquée, la porte à la gueule.
Vous êtes partis paresser
Sur l'Olympe et m'avez abandonné.

Seul!
Vous tissiez mon linceul.
Vous pensiez m'avoir tué
Mais de mes cendres je me suis relevé.

Seuls!
Les humains, laissés seuls.
Après les avoir créés,
Bien vite, vous les avez délaissés

Seul!
Moi, sans tirer la gueule,
Les ai écoutés prier
Et j'ai accepté de m'en occuper.

Seuls!
Du berceau au linceul,
Je veux les voir travailler
Dur prix à payer pour évoluer.

Seul!
Je n'veux pas rester seul.
Les humains, je veux transformer,
Par l'effort, en nouvelles divinités.

Seul!
Comme une claque dans la gueule,
Tu t'en viens pour m'affronter.
Par Zeus et les autres, tu es envoyé.

Théo (*à terre*) : Tu as gagné! Tue-moi!

Cronos : Te tuer? Mais quel comédien! Je ne vais pas te tuer. Tu n'as toujours pas compris? Je veux d'autres personnes comme moi. Et tu es ici ce qui me ressemble le plus. Non je vais te garder; te laisser rejoindre mes humains et travailler avec eux. Peut-être qu'à ton contact ils évolueront plus vite! Pseudis!

Théo : Tu vas... me faire travailler? Non! Pitié, tout, mais pas ça! Achève-moi, qu'on en finisse! Je ne supporterai pas le travail. Je ne supporterai pas de vivre au milieu de ces humains dégoûtants et déroutants!

Cronos : Tu veux les sauver, mais tu ne les aimes pas. Tu vas apprendre à les connaître, de près! Pseudis emmène-le!

Pseudis, un pantin dont les fils le reliant à Sophos, un humain ne servant que de support, arrive et emmène Théo pour l'attacher avec Efthyni et Protypo

SCÈNE 06 : ON M'A DIT QU'IL FALLAIT VIVRE POUR TRAVAILLER

Efthyni, Protypo et Théo chuchotent durant toute la scène ou presque.

Efthyni : Oh un nouveau!

Protypo : Oui, un nouveau.

Efthyni : Je m'appelle Efthyni.

Protypo : M'appelle Protypo.

Théo : Je suis Théothropos.

Efthyni : Tiens Théothropos! Voilà ta pioche.

Protypo : Oui, Thropos, ta pioche.

Théo : Je n'en veux pas de ta pioche!

Efthyni : Mais comment vas-tu travailler alors?

Protypo : Oui, Thropos, comment?

Théo (*parle fort*) : Je ne vais pas travailler!

Efthyni et Protypo : (*Inspiration*)

Pseudis (*crie, autoritaire*) : Silence! L'oisiveté corrompt et le travail préserve! Au travail sinon vous mourrez corrompus!

Après un moment de travail en silence

Théo : Et je ne compte pas rester ici.

Efthyni : Mais tu dois rester! Tu dois travailler!

Protypo : Tu le dois Thropos!

Efthyni : Nous le devons tous! Il faut travailler pour vivre!

Protypo : Travailler!

Théo : Mensonges! J'ai très bien vécu jusque-là et sans jamais travailler!

Efthyni et Protypo : (*Inspiration plus forte*)

Efthyni (*parle fort*) : Impossible!

Protypo (*parle fort*) : ...Possible!

Pseudis (*crie, autoritaire*) : Silence! L'oisiveté use plus que le travail! Travailler sinon vous mourrez de paresse!

Après un moment de travail en silence

Théo : Et pourtant je vis depuis des milliers d'années et je n'ai jamais travaillé.

Efthyni : Depuis des milliers d'années? Mais les humains qui travaillent ne vivent jamais plus de 35 ans!

Protypo : 35!

Théo : Je ne suis pas un humain! Je suis un dieu! Je n'ai rien à voir avec vous. Peuh!

Efthyni : Un dieu? Comme Cronos?

Protypo : Loué soit Cronos!

Théo : Je n'ai rien à voir avec lui non plus! Je suis venu vous libérer de lui.

Efthyni : Mais nous sommes libres!

Protypo : Libre comme l'air, Thropos.

Théo : Ah oui? Alors pourquoi ces chaînes? Et pourquoi travaillez-vous?

Efthyni : Ces chaînes c'est notre uniforme de travail. Nous les portons par choix.

Protypo : Un choix judicieux!

Efthyni : Et pour le travail, nous le faisons par plaisir!

Protypo : Un plaisir savoureux!

Théo (*rit fort*) : Par plaisir? Laisse-moi rire! Hahaha.

Pseudis (*crie, autoritaire*) : Silence! Le travail mène à la perfection! Travaillez sinon vous mourrez imparfaits!

Après un moment de travail en silence

Théo : Quel plaisir trouvez-vous à travailler!

Efthyni : Le plaisir d'être utile à la société.

Protypo : Utile!

Efthyni : Le plaisir d'aider les autres.

Protypo : Aider!

Efthyni : Le plaisir de faire partie d'un tout!

Protypo : Un tout!

Efthyni : Et le plaisir d'assumer nos responsabilités.

Protypo : Responsab...

Théo (*la coupe et parlant fort*) : Les responsabilités sont les vraies chaînes qui vous lient à votre geôlier.

Pseudis (*crie, autoritaire*) : Silence! Dur travail, doux sommeil! Travaillez sinon vous mourrez de fatigue!

Après un moment de travail en silence

Efthyni : Non, les responsabilités sont les chaînes qui nous lient les uns aux autres!

Protypo : Nous devons être liés aux autres, Thropos!

Efthyni : Nous devons être responsables! Nos familles en dépendent, la société en dépend, l'équilibre en dépend et nous en dépendons!

Protypo : Dépendance!

Efthyni : Si chacun fait sa part, en toute responsabilité alors tout fonctionne.

Protypo : Tout fonctionne, Thropos!

Efthyni : Mais si nous sommes irresponsables alors c'est le chaos qui nous guette.

Protypo : Le Chaos!

Théo : On peut assumer ses responsabilités sans se sacrifier sur l'autel du travail!

Efthyni et Protypo (*crient*) : NON!

Pseudis (*crie, autoritaire*) : Silence! Le travail fait le charme de la vie! Travaillez ou vous mourrez de tristesse et solitude!

Après un moment de travail en silence

Efthyni : Le travail est vital! On travaille pour vivre, mais on vit aussi pour travailler.

Protypo : Vivre et travailler!

Efthyni : Cronos nous l'a bien enseigné : travaillons maintenant et nous serons récompensés plus tard.

Protypo : Oui, plus tard, Thropos!

Théo : Quand?

Efthyni : Quand... Quand... (se tourne vers Protypo)

Protypo : euh...

Théo : Quand vous serez morts?

Efthyni : Oui! Dans une autre vie. Nous serons récompensés dans une autre vie.

Protypo : Oui, c'est ça, une autre vie!

Théo (*parle fort*) : Quelles bêtises!

Pseudis (*crie, autoritaire*) : Silence! Le travail...

Théo (*le coupe*) : Oh, mais il commence à être pénible celui-là avec ses proverbes débiles! Le travail ci, le travail ça. Et toi? Pourquoi tu ne travailles pas?

Pseudis : Le travail fortifie les plus faibles. Je fais partie des forts!

Théo : Et comment es-tu devenu fort? Ça m'intéresse si ça peut me préserver du travail!

Pseudis : Cronos m'a créé pour que j'encourage les humains!

Théo : Il ne t'a pas créé, il t'a maudit! Tu es humain, toi aussi!

Pseudis : Non! Moi je suis Pseudis, le pantin. Lui il ne sert qu'à me tenir.

Théo : Un pantin? Il te tient? C'est n'importe quoi! Et tu dis que tu es là pour les encourager? Ça ne ressemble pas trop à des encouragements!

Pseudis : Je leur montre la voie.

Théo : Ah! Ça suffit avec votre voie! Cronos et toi vous savez ce que vous pouvez en faire de votre voie? Vous pouvez vous la mettre...

Pseudis (*le coupe*) : Silence! Faire le travail est difficile, mais être le maître est plus difficile! Tu n'es pas le maître ici alors au travail sinon tu seras fouetté! Vous autres, rappelez à votre ami le principe de la chaîne alimentaire!

Tout en travaillant, Efthyni et Protypo se mettent à chanter. Pseudis les fouette « gentiment » lors du refrain.

Les chaînes

Efthyni, Protypo, ensemble et Pseudis.

*Le travail est nécessaire à la société.
L'humain n'est pas fait pour l'oisiveté.
Personne n'a jamais vu sa famille
nourrie,
En restant toute la journée dans son lit*

*Chaque adulte a des responsabilités.
Il est de son devoir de se sacrifier
Et de mettre de côté ses rêves et envies
Pour donner un sens, une raison, à sa vie.*

*On ne peut laisser ses émotions
s'enflammer.
Il faut en tout temps savoir se contrôler.
Deux choses font de vous un adulte
accompli :
Être responsables et une maîtrise
réfléchie.*

*La chaîne
Nous sommes tous les maillons
D'une chaîne.
Attention aux réactions
En chaîne.
Tous ensemble, travaillons
À la chaîne.
Mais avant tout, respectons
La chaîne alimentaire.*

*Le travail est nécessaire pour s'intégrer.
L'humain n'est pas fait pour vivre isolé.
Personne ne s'est jamais fait de bons
amis
En restant seul toute la journée au lit.*

*Chaque adulte a des normes à respecter,
Même si pour cela il doit se sacrifier
Et mettre de côté ses opinions et avis
Pour être entouré, en bonne compagnie.*

*On ne peut laisser ses émotions
s'emballer.
Il faut en tout temps savoir se conformer.*

*Deux choses font de vous un adulte
investi :
Être effacé et une faible répartie.*

*La vie est une longue chaîne de
contrariétés
Où tout est illusions et vanités.
La seule certitude à avoir c'est qu'il vous
faut travailler!*

*La chaîne
Nous sommes tous les maillons
D'une chaîne.
Attention aux réactions
En chaîne.
Tous ensemble, travaillons
À la chaîne.
Mais avant tout, respectons
La chaîne alimentaire.*

SCÈNE 07 : BRISER LES CHAINES DES IDEES REÇUES

Aèdes : Pauvre Théothropos! Lui qui voulait retrouver son lien avec les humains, le voici condamné à être l'un d'eux, sans magie, sans immortalité. Pire que tout, le voici obligé de faire ce qu'il a toujours dénigré sans comprendre : travailler. Quant à ses compagnons esclaves, ils lui paraissent bien étranges! Il ne comprend pas le besoin ni même le plaisir qu'ils éprouvent à travailler. Lui qui trouvait les dieux irresponsables et individualistes, voilà qu'il s'ennuie de leur compagnie. Les responsabilités et la norme, si précieuses à Efthyni et Protypo semblent être deux poisons qui ternissent l'âme des humains et dont il veut se préserver à tout prix.

Hélas, Pseudis ne lui laisse pas vraiment le choix. À force d'insister et de l'encourager de son fouet, ce dernier parvient à motiver Théothropos. Bien à regret, le dieu nouvellement déchu s'empare de sa pioche et se met à l'ouvrage.

Le soleil se lève et poursuit sa course vers l'Ouest. Mais depuis l'antre de Cronos, personne ne le voit. Un autre jour se passe sans lumière, c'est le lot des humains. Et Théothropos se sent un peu plus vieux à chaque instant.

Mais tandis que les heures défilent, l'imprévisible se produit...

Au fur et à mesure que la journée avance, les coups de fouet de Pseudis deviennent de moins en moins nécessaires. Théo travaille et le fait avec de plus en plus d'entrain. Alors que le soleil touche l'horizon, une sensation jusque-là méconnue se fait sentir dans le cœur de notre homme-dieu... Il est fier du travail accompli, il aime travailler.

Très vite, la raison reprend le pouvoir et le doute s'installe. Ce n'est qu'au moment où Pseudis s'écrie une nouvelle fois ... :

Pseudis : L'homme n'a de valeur que par son travail. Travaillez ou vous ne mériterez rien!

Aèdes : ... que Théothropos comprend.

Théo (*au public*) : Ce n'est pas moi qui ressens ce bien-être! C'est Cronos, c'est cette marionnette qui me remplit la tête d'idées reçues et de fausses promesses. (*à Pseudis*) Cesse de te jouer de nous! Tu mens comme tu respire. La vie ne se résume pas au modèle que tu nous proposes! La vie n'est pas qu'un travail infini dans l'espoir d'un meilleur karma après notre mort! La vie est présent! La vie est magie! (*aux humains*) Ne voyez-vous pas que cette chose n'est que le jouet de Cronos et qu'il est celui qui travaille le plus ici? Son travail consiste à nous convaincre qu'être prisonnier est notre destin le plus favorable. Souvenez-vous! Les humains n'ont pas toujours vécu ainsi. Il fut un temps où vous voyiez le soleil, où vous pouviez vous asseoir sans recevoir un coup de fouet. Une époque où vous aviez le temps, où vous preniez le temps pour parler les uns avec les autres, pour jouer, pour danser,

pour aller prier les dieux, pour vivre. Aujourd'hui, vous ne faites que participer au mythe de Cronos. Un mythe selon lequel un humain n'a pour seule valeur que le temps qu'il passe à travailler. Mais votre vie a bien plus de valeur, vos espoirs ont plus de valeurs, vos rêves, votre magie, votre amour ont bien plus de valeur. Il fut un temps où vous pensiez par vous-mêmes...

Pseudis (*crie*) : Silence! Penser ne produit rien, le travail enrichit! Alors... (Il lève son fouet, mais Protypo l'empêche de l'abattre)

Efthyni : Protypo, que fais-tu? Ce n'est pas comme cela que nous vivons!

Protypo : Eh bien tant mieux Efthyni! Je ne veux plus faire comme d'habitude. Je veux de la nouveauté.

Efthyni : Protypo! Si tu changes, si tu ne fais plus comme tout le monde, tu ne pourras pas rester parmi nous. Tu seras seule...

Protypo : Je suis déjà seule! Je pensais que me taire, dire et faire comme tout le monde ferait que les autres m'aimeraient, mais qui le pourrait? Je n'aime pas ce que je suis devenue. Je me suis perdue. J'ai sacrifié ma personnalité, mon authenticité pour rentrer dans votre moule. Je... Je ne veux plus ça. Je veux être moi... Mais je ne sais plus qui je suis...

Efthyni : Nous ne savons pas ce qu'il y a dehors!

Protypo : Nous savons que Thropos vient de dehors! Il est un dieu. En tout cas, il en était un. Tu l'as entendu, les dieux peuvent vivre autrement. J'ai envie de voir comment ils vivent. Si le modèle des humains ne me correspond pas peut-être que celui des dieux me conviendra mieux!

Pseudis : Efthyni, Protypo est sous ta responsabilité! Rappelle-lui les lois de la chaîne alimentaire!

Efthyni : Je... Protypo... Je ne comprends pas ce que tu fais. Je te connais, tu aimes faire comme tout le monde. Tu es comme moi, tu...

Protypo : Non! J'ai cru que j'étais comme toi, mais c'est Pseudis qui m'a fait croire ça. Thropos a raison! Il y a mieux à vivre. En fait, je ne vis pas. Je veux apprendre à vivre. Je veux apprendre à être moi et je veux que tu apprennes qui je suis vraiment. Viens avec nous...

Efthyni : Je ne peux pas... Je dois...

Théo : Tu ne dois rien! N'écoute pas Pseudis, ce n'est qu'une marionnette! Il n'existe pas vraiment, mais toi oui. Ta seule responsabilité c'est de vivre! Et pour l'instant, tu as failli à ta responsabilité...

Silence

Pseudis : Efthyni! Tu dois...

Efthyni : Non! Je ne dois rien. Je ne te dois rien. J'en ai assez. Pourquoi je dois toujours faire quelque chose? Pourquoi je dois toujours dire quelque chose? Pourquoi je dois toujours? Je ne dois rien!

Pseudis : Efthyni!

Efthyni : Et toi? Pourquoi dois-tu toujours nous faire vivre dans la peur? Pourquoi dois-tu toujours nous faire mal? Nous crier dessus? Nous faire croire que ce monde est le seul qui nous méritons? Qui es-tu? Qui es-tu? Qui es-tu?

Pseudis : Je suis Pseudis! Je...

Théo : Non! Tu n'es rien! On ne s'adresse pas à toi! Toi tu es un pantin de Cronos, tu n'as pas de pouvoir sur les humains. Sans les humains, tu n'es rien. Sans l'humain qui te tient tu n'es rien! (*s'adressant à Sophos*) Qui es-tu, humain?

Tandis que la tête de Pseudis tombe sur son torse, celle de Sophos se relève. Il en est ainsi chaque fois que Sophos parle. Les positions s'inversent quand Pseudis parle.

Sophos (*murmure*) : M... Moi?

Protypo : Oui, toi, qui es-tu?

Sophos : Je m'appelle Sophos!

Pseudis (*relevant la tête*) : Non, je m'appelle Pseudis

Théo : Sophos! Tu es Sophos! Rappelle-toi!

Sophos : Je... Je ne sais pas... Que voulez-vous?

Protypo : Nous voulons t'aider.

Pseudis : Je n'ai pas besoin d'aide!

Efthyni : Si! Et nous devons t'aider!

Théo : Rappelle-toi. Tu n'es pas cet objet que tu tiens! Tu es un humain! Tu mérites toi aussi de vivre.

Sophos : Tu... tu crois?

Protypo, Efthyni et Théo : Oui!

Théo : Cette marionnette c'est elle ta chaîne qui te retient. Toi seul as la clé pour te libérer et pour nous libérer tous!

Pseudis : La liberté n'est rien sans travail!

Sophos : NON!

Dans un effort surhumain, Sophos se libère des fils qui l'attachent à Pseudis. Ce dernier, sans humain pour le tenir, s'effondre sur le sol.

Après un instant de silence.

Protypo : S'il te plaît, Sophos! Libère-nous!

Sophos : La sortie est par là!

Sophos enlève les chaînes de tout le monde. Et tous partent.

Efthyni : Et où allons-nous?

Théo : Nous retournons sur l'Olympe!

SCÈNE 08 : ERRANCE ET REVELATION

Aèdes : Et voici nos amis humains enfin libérés, fuyant l'autre de Cronos. L'espoir peut se lire dans leurs yeux! Un monde nouveau s'offre à eux, une nouvelle vie, plus agréable, plus joyeuse.

Mais l'espoir ne dure pas longtemps. En effet, ce que Théothropos a omis de leur dire, c'est qu'il ne sait plus comment aller sur l'Olympe. En passant le voile, il a perdu sa magie et tout lien avec le divin refuge.

Trop gêné pour avouer, il les guide sans savoir où il s'en va. Et c'est ainsi qu'une longue errance commence pour nos quatre héros.

Fatigués, à bout de souffle, les humains suivant aveuglément le dieu déchu et celui-ci cherchant désespérément à cacher son trouble, aucun d'eux ne remarque que dans l'ombre, Cronos les suit. On n'échappe pas si facilement au temps!

Protypo : Est-ce qu'on arrive bientôt Thropos ?

Théo : Euh... Oui.

Efthyni : Es-tu certain? Sinon, il va nous falloir trouver un endroit sûr pour dormir!

Théo : Je... On y est presque!

Sophos : Tous les chemins mènent à Rome! Mais ce n'est pas à Rome que nous allons! Je dois t'avouer Théothropos que je suis intrigué par l'itinéraire que tu nous fais suivre depuis notre départ. J'ai l'impression que nous tournons en rond. Sais-tu vraiment où tu vas?

Théo : Eh bien... À dire vrai... En quittant mon monde, j'ai cessé d'être un dieu et seul un dieu peut retrouver le chemin de l'Olympe.

Efthyni : Quoi? Et tu nous laisses te suivre! Bravo! Maintenant, nous sommes tous aussi perdus que toi. Nous aurions peut-être dû rester chez Cronos!

Protypo : Oui, après tout, si tous les autres y sont, ils doivent avoir raison!

Sophos : Non, ne vous laissez pas retomber dans vos habitudes. Efthyni, nous avons choisi de le suivre, ce n'est pas sa faute. Protypo, nous avons eu raison de nous tourner vers la nouveauté. Il ne faut pas suivre le troupeau bêtement.

Efthyni : Non, mais il ne faut pas non plus suivre Thropos bêtement!

Théo : Je ne vous ai rien demandé! Si vous n'êtes pas contents, retournez-y! Mais qu'on ne vienne pas me dire que je vous ai causé du tort!

Sophos : Calmez-vous! Si Théothropos ne peut nous mener jusqu'à l'Olympe cela ne nous empêche pas de nous installer ici et de nous construire une nouvelle vie bien à nous.

Protypo : Oh oui! C'est un joli coin. Beaucoup d'arbres et d'animaux tout mignons. Ça me paraît une bonne idée. Ne faisons ni comme les humains ni comme les dieux, faisons à notre manière!

Efthyni : Pourquoi pas! À nous quatre, nous pouvons construire une nouvelle communauté et prendre soin les uns des autres.

Sophos : Qu'en dis-tu Thropos?

Théo : Faites ce que vous voulez. Moi je continue! Je ne tiens pas à vivre une vie banale et mourir bêtement comme un humain. Je retourne sur l'Olympe, retrouver les miens!

Protypo : Tu nous trouves banales?

Efthyni : Tu nous trouves bêtes?

Sophos : Tu penses que tu mérites mieux, je le comprends. Nous pensons tous que nous méritons mieux que ce que nous avons. Mais tu l'as dit toi-même, tu ne sais pas comment retourner sur l'Olympe. Tu nous l'as dit : tu n'es plus un dieu.

Théo : Si! Je suis toujours un dieu! Seulement... pas en ce moment...

Sophos : Tu n'es plus un dieu. Tu es un humain, comme nous.

Théo : Jamais! Je refuse! Je suis sûr que je ne trouve plus le chemin à cause de vous! Les autres dieux doivent me voir avec vous et ils refusent de vous voir venir les rejoindre alors ils me cachent la route. Vous êtes encore mes chaînes et mon boulet! Sans vous, je retrouverai la voie et je serai dieu à nouveau!

Sophos (*s'énervé et crie*) : Ça suffit Théothropos! On te dit le voyageur entre les mondes et pourtant tu n'appartiens à aucun d'eux. Ta peur d'être exilé de l'un t'empêche de vivre dans l'autre. Accepte ta nouvelle identité! Accepte ton sort! Sur l'Olympe, tu te plaignais de ne plus être entier. Avec nous tu as retrouvé ton âme terrienne. Tu es donc plus complet qu'avant. Accepte-toi comme humain. Accepte d'appartenir à la Terre et tu te sentiras entier à nouveau.

Théo : NON!

Qui es-tu?

Sophos

*Tu dis qu'ici n'est pas ta place,
Que tu refuses d'être humain.
Manquons-nous tellement de classe,
Pour nous juger, l'air hautain?*

*Nous te suivions, où que tu passes.
On en sortait tant mal que bien.
Voilà, maintenant que tu nous chasses
Et nous traites de moins que rien.*

-----REFRAIN-----

*Mais qui es-tu? Qui es-tu?
Non, tu n'es pas mieux que moi!
Qui es-tu? Qui es-tu ?*

*Pour nous dire indignes de toi?
Qui es-tu? Qui es-tu?
Tu n'es plus dieu, ne vois-tu pas?
Si sur l'Olympe tu n'es plus,
C'est que sur Terre tu es chez toi!*

*Tu nous insultes, quelle audace!
Pour toi, nous ne sommes que pantins,
Des prisonniers du temps vorace.
Tu ris de nous, que c'est mesquin!*

*Pourtant une pensée te tracasse
Et te perturbe, je le vois bien :
Si tu n'es pas de notre race
Mais à quel monde tu appartiens?*

-----REFRAIN-----

*Mais qui es-tu? Qui es-tu?
Non, tu n'es pas mieux que moi!
Qui es-tu? Qui es-tu ?
Pour nous dire indignes de toi?
Qui es-tu? Qui es-tu?
Tu n'es plus dieu, ne vois-tu pas?
Si sur l'Olympe tu n'es plus,
C'est que sur Terre tu es chez toi!*

*Dans tous les mondes, tu as ta place,
Pourtant n'appartiens à aucun,
Parce que tu restes dans l'impasse
Et ne vois pas qu'ils ne font qu'un.*

*Tu pleures l'Olympe, comme c'est
cocasse!*

*Tu n'en retrouves pas le chemin.
Mais sois un peu plus perspicace
Et vois que je te tends la main.*

-----REFRAIN-----

*Mais qui es-tu? Qui es-tu?
Non, tu n'es pas mieux que moi!
Qui es-tu? Qui es-tu ?
Pour nous dire indignes de toi?
Qui es-tu? Qui es-tu?
Tu n'es plus dieu, ne vois-tu pas?
Si sur l'Olympe tu n'es plus,
C'est que sur Terre tu es chez toi!*

*Cesse de ne rester qu'en surface!
Plonges et tu verras bien,
Que toutes les barrières s'effacent
Si dans ton cœur tu me rejoins.*

*Ne vois plus comme une menace
D'être perçu comme un humain.
Car, si cette vie tu embrasses,
Tu trouveras ton propre chemin.*

Théo s'effondre et pleure. Les autres viennent le réconforter.

Théo : Vous avez raison! Je vous ai jugés durement.

Protypo : Ce n'est rien.

Théo : Je me suis pensé mieux que vous.

Efthyni : Ce n'est pas grave.

Théo : Je vous trouvais ridicules et faibles, stupides de travailler ainsi. Je vous pensais sans substance et incapable de vivre autrement. Je...

Sophos (*impatient*) : Nous te comprenons!

Théo : Pardon! Je me trompais. Et vous me l'avez prouvé plusieurs fois depuis que l'on s'est rencontrés. En fait, c'est vous qui valez bien mieux que nous. Nous nous sommes... euh... Les dieux se sont retranchés sur l'Olympe en oubliant les humains. Ils ont fui leurs responsabilités, sont devenus individualistes et immatures. Ils n'ont aucune sagesse. Je vous comprends mieux et je vous admire. En fait, j'aimerais faire partie de votre communauté, être un humain, comme vous, enfin, si vous m'acceptez.

Efthyni : Bien sûr que nous t'acceptons!

Protypo : Qui sommes-nous pour rejeter quelqu'un ?

Sophos le relève

Efthyni : Tiens, je crois que ça t'appartient!

Théo : Merci, mais je n'en ai plus besoin. Attendez un instant! Oh! C'est incroyable! Je me souviens! Je me rappelle comment aller sur l'Olympe. C'est grâce au bouclier. Morphée m'avait dit qu'il me permettrait de voir au-delà des choses. C'était une énigme. En fait, le bouclier est une carte. Regardez la queue du renard! Pourquoi je ne pouvais pas le voir avant?

Sophos : C'est logique, en acceptant qui tu étais, ton âme terrienne s'est à nouveau unie avec ton âme olympienne et elle l'a nourrie. Tu appartiens donc à nouveau aux deux mondes et peux voyager de l'un à l'autre! J'imagine que c'est pour cela que la carte t'apparaît maintenant!

Protypo : Super!

Efthyni : Bravo!

Théo : C'est extraordinaire! (il reprend son souffle), Mais ça ne change rien! Je veux rester parmi vous.

Sophos : Eh bien, tu es toujours le bienvenu. Cependant, nous ne pouvons pas rester sans rien faire. Maintenant que nous pouvons aller sur l'Olympe, il faut aller aider les dieux.

Protypo : Les aider?

Sophos : Oui, avez-vous oublié qu'ils sont toujours en danger? Théothropos n'a réussi à sauvé que trois humains, le reste de l'humanité travaille toujours pour Cronos et oublie chaque jour un peu plus Zeus et les autres.

Efthyni : En effet. Notre idée de vivre à notre manière était bonne, mais égoïste. Nous avons mis de côté le reste du monde et fait comme s'il n'existait pas. Les dieux ont envoyé Thropos pour tous nous sauver. Seul il n'y est pas arrivé. Maintenant que nous sommes quatre. Peut-être que nous pouvons faire mieux!

Sophos : À ce propos, j'ai une idée. Mais nous devons vite aller sur l'Olympe.

Théo : Suivez-moi! Cette fois, je sais où je vais!

Ils partent

Cronos (*s'adressant au public*) : Haha! Ces idiots sont en train de me guider jusqu'à l'Olympe. Je vais enfin pouvoir régler mes comptes avec mes enfants ingrats! Je vais me rappeler à leur bon souvenir. Et cette fois, ils ne sont pas près de m'oublier!

SCÈNE 09 : CONVAINCRE

Théothropos et ses amis arrivent aux portes de l'Olympe.

Théo : Nous voici arrivés. Attendez-moi ici. Je vais passer le voile. Ne vous en approchez pas, vous mourriez si vous le traversiez sans faire exprès.

Il passe le voile

Théo : Oh que c'est bon! Je sens la magie revenir en moi. Je me sens plus léger. C'est évident que Cronos n'a aucun pouvoir ici, je ne me suis jamais senti aussi jeune et heureux! Eh les amis! Je suis de retour!

Artémis : Théo? C'est bien toi?

Zeus : Oh! Théothropos, je suis si content de te voir! J'ai hâte d'entendre l'aventure extraordinaire que tu as dû vivre!

Morphée : Mais, Théo, comment nous as-tu retrouvés? Avec le voile... Comment vont les humains?

Théo : Eh bien, je n'ai pas réussi à les sauver. Cronos les tient toujours en esclavage! Mais j'ai réussi à en libérer trois!

Morphée : Trois? Ce n'est pas ça qui va nous sauver!

Théo : Je sais hélas!**Artémis** : Où sont-ils? Je veux les voir! Ils doivent être rigolos à regarder.

Théo : Ils sont juste là, de l'autre côté du voile.

Zeus : Oh oui, je les vois! Incroyable!

Artémis : Oh qu'ils ont l'air vieux et fatigués! Tu crois qu'ils voudront jouer?

Efthyni : Nous ne sommes pas là pour jouer madame! Nous sommes là pour vous sauver et sauver les humains avec!

Zeus : Oh, mais ils parlent! Incroyable!

Protypo : Oui, je veux vivre comme un dieu moi aussi.

Morphée : Haha. Mais les humains ne sont pas des dieux! Vous n'avez aucune magie!

Sophos : Justement! C'est à cause de vous si nous n'en avons pas!

Artémis : À cause de nous? C'est pas gentil de nous accuser!

Efthyni : Et pourtant c'est bien vous qui avez fui vos responsabilités et qui êtes partis avec toute la magie.

Protypo : Oui, c'est vous qui nous avez abandonnés.

Zeus : Voyons, ce n'est pas la peine de s'énerver. Vous voyez bien que la vie est belle. Respirez comme l'air est bon!

Morphée : Vous n'aviez pas l'air de vous ennuyer de nous. Vous étiez tant occuper à travailler que vous nous avez oubliés. Nous et la magie que vous réclamez maintenant.

Théo : Calmez-vous. On devrait pouvoir s'entendre.

Efthyni : Nous entendre avec ces fainéants irresponsables?

Morphée : Nous entendre avec ces maniaques terre-à-terre?

Artémis : Je parie qu'ils ne savent même pas danser!

Théo : Arrêtez! Nous avons un problème plus grave! Je n'ai pas pu tuer Cronos, mais Sophos a une solution.

Sophos : Oui. Tu n'as pas pu tuer Cronos, car on ne peut pas tuer le temps! On ne peut que lui donner moins d'importance. Efthyni l'a bien dit, en s'isolant sur l'Olympe les dieux ont gardé pour eux toute la magie du monde. Toute la magie sauf celle de Cronos. C'est pour ça qu'il est devenu si puissant. Il est le seul à avoir du pouvoir. Il ne partage pas. Si vous levez le voile...

Artémis : Lever le voile!

Morphée : Il est fou.

Zeus : Tu veux que l'on meure petit homme?

Théo : Écoutez-le!

Sophos : Si vous levez le voile donc, la magie se répandra à nouveau sur Terre et tout le monde en profitera et la partagera. Même celle de Cronos sera plus dispersée, car partagée avec tous! Levons le voile et vivons tous ensemble! Ou restons séparés et nous mourrons tous de vieillesse ou de fatigue.

Morphée : N'importe quoi!

Efthyni : Ridicule!

Artémis : Je ne veux pas vieillir!

Protypo : Est-ce qu'on ne pourrait pas tout continuer comme avant?

Zeus : Sinon les humains ont qu'à venir vivre avec nous sur l'Olympe!

Théo : Non, s'ils passent le voile, ils meurent.

Zeus : Ah!

Théo : Écoutez! Je sais que ça peut vous faire peur et que vous avez une mauvaise image les uns des autres. Mais rappelez-vous qu'avant de partir, Artémis m'a donné le don de voir le bon en chacun. Croyez-moi, je le vois en chacun de vous. Vous êtes tous, à votre manière des personnes extraordinaires, magiques. Et vous vous complétez! Vous ne le voyez pas? L'idée de Sophos n'est pas bête et je pense vraiment que ça peut réussir. Mais pour lever le voile, nous devons tous être d'accord! Alors, s'il vous plaît réfléchissez bien!

Défier notre destin

Théothropos, les dieux et les humains

*Vous vous croyez mieux qu'eux
Avec tous vos pouvoirs
Mais vous vous sentez déconnectés!*

*Oubliez un peu le jeu!
Assumez donc vos devoirs!
Venez sauver l'humanité!*

*Ils sont austères
Sur cette Terre
Ne font que travailler.
Laissons-les faire!
C'est leurs affaires,
Pourquoi partager?*

*Dieux et humains
Ne feront qu'un.
Ensemble enfin,
Nous pouvons défier notre destin!*

*Vous restez si sérieux,
Sans jamais entrevoir,
Que vous vous gardez emprisonnés.*

*Voyez-les être heureux
Du matin jusqu'au soir.
Ne niez pas, je le sais, vous les envie!*

*Ils sont vulgaires
Et si primaires,
On ne peut pas si fier!
Ils exagèrent,
Ne sont pas sincères
Pourquoi accepter?*

*Dieux et humains
Ne feront qu'un.
Ensemble enfin,
Nous pouvons défier notre destin!*

*Je trouvais douloureux,
Hurlais au désespoir
De sentir mon cœur si divisé.*

*Mais mon âme de dieu
A trouvé son miroir
En acceptant l'humain que je dev'nais.*

*Alors, ouvrez les yeux
Ce voile n'est qu'illusoire
Vous vous ressemblez plus que vous
croyez.*

*L'humain peut être un dieu
Il suffit de vouloir
Que la magie de l'Olympe soit libérée.*

*Ils sont peut-être
Pas aussi bêtes
Qu'on peut le penser.
On se complète
Il faut l'admettre
On peut essayer.*

*Dieux et humains
Ne font plus qu'un.
Ensemble enfin,
Nous allons défier notre destin!
Défions notre destin!*

SCÈNE 10 : LE VOILE SE LEVE

Artémis (*s'adressant à Efthyni*) : Alors c'est vrai? Tu es comme moi?

Efthyni (*lui répondant*) : Et toi, comme moi?

Théo : L'une gagnerait à apprendre à penser plus loin que l'instant présent et l'autre devrait redécouvrir le plaisir de l'insouciance.

Protypo (*s'adressant à Zeus*) : Et toi? Tu veux bien que l'on vive dans le même Monde?

Zeus : Oui! De toute manière, les nuages ne sont plus aussi intéressants après le premier millénaire à les observer.

Théo : Oui. Tous les deux pourriez apprendre à être avec les autres sans vous sacrifier et sans vous perdre.

Morphée (*pointant Sophos et s'adressant à Théo*) : Et nous?

Théo : Eh bien, à quoi sert la sagesse pragmatique sans le rêve? Et vice-versa.

Sophos : Et toi? Théothropos? Après tout ce parcours, as-tu appris quelque chose?

Théo : Oui, j'ai appris que, comme la Terre et l'Olympe, je dois m'unifier à nouveau! Bientôt, je partirai, je retournerai dans les autres mondes que j'ai délaissés et je les habiterai tous, jusqu'à ce que j'y retrouve la part de mon âme que j'y ai cachée. Je ne reviendrai que lorsque je serai entier.

Cronos (*après un bref moment de silence*) : Comme c'est touchant!

Tous inspirent bruyamment d'angoisse.

Artémis : C'est Cronos. Il nous a retrouvés. Il va nous tuer.

Zeus : Oui, mais avant il va nous faire vieillir et on sera moches nous aussi.

Morphée : Attendez! Il peut y avoir un autre futur!

Sophos : Oui!

Cronos : Oui, il y a un futur. Le mien. Celui que j'ai choisi pour vous tous. Enchaînés avec moi pour l'éternité, vous allez réfléchir à ce que vous avez mal fait et ce que vous voudriez refaire afin de vous améliorer. C'est le destin humain et ce sera le vôtre aussi, chers divins enfants.

Théo : Non!

Cronos : Oh! Et merci, Théothropos, de m'avoir gentiment guidé jusqu'ici. Je n'y serai jamais arrivé sans toi.

Artémis : Je ne veux plus lever le voile! C'est trop dangereux!

Zeus : Quand je pense qu'on a failli le faire. On aurait l'air malin maintenant!

Cronos : Oh, mais ce n'est pas un problème, j'ai tout mon temps. La patience est de mon côté et je sais que le voile finira par tomber et alors je m'occuperai de vous. Ça ne devrait plus tarder de toute manière.

Sophos : Vous ne comprenez pas! C'est le moment ou jamais d'abaisser le voile.

Morphée : Es-tu fou?

Théo : Non. Il a raison. Réfléchissez. Rappelez-vous le monde uni que nous voulons bâtir! Vous souhaitez tous changer, tous évoluer. Cronos veut la même chose pour vous. Mais soit vous laissez le voile et alors il vous fera vieillir malgré vous, soit vous le levez, vous acceptez Cronos et vous pourrez alors choisir votre destin.

Sophos : Quant à Cronos, il n'a de pouvoir que parce que vous le lui avez donné en quittant la Terre. Si vous acceptez qu'il fasse partie de votre vie à nouveau, il deviendra peut-être un allié. Après tout, tout ce qu'il veut c'est ne plus être seul...

Artémis : C'est vrai Cronos?

Cronos : Eh bien... Quand vous m'avez banni, j'ai compris mon erreur et j'ai réalisé qu'il n'était pas si agréable de garder toute sa magie juste pour soi, il faut la partager. C'est ce que j'essaie de faire avec les humains, mais ils refusent d'évoluer.

Théo : Parce que tu les forces à changer. Peut-être que si tu les laissais aller à leur rythme et les accompagnais plutôt...

Sophos : Les guider comme Théothropos l'a fait avec nous, avec toi, sur le chemin depuis la Terre jusqu'ici.

Zeus : Alors si nous levons le voile tu ne nous tueras pas?

Cronos : Non... Je veux apprendre à vivre avec les autres, avec les humains et les dieux, ensemble dans le même monde.

Artémis : Oh oui, ça je veux bien! Alors, levons ce voile!

Efthyni : Levons le voile!

Protypo : Oui, le voile doit être levé!

Un seul monde, mille devenir

Théo, Artémis, Efthyni, Protypo, Zeus, Sophos, Morphée, Cronos, Aèdes, tous

*Le temps passe on ne peut rien y faire,
mais
Aussi sûr que cette planète est ronde
Je refuse de subir et me taire.
Je n'attendrai plus une seule seconde.*

*Joignez-vous mes sœurs et mes frères
Pour lever ce voile qui nous encombre.
Joignez-vous tous à moi, mes chers
Pour vivre ensemble dans un seul monde.*

*Mille histoires à écrire.
Mille aventures à vivre.
Mille mondes à unir.*

*C'en est fini de fuir.
Plus peur de vieillir.
La magie de grandir
Nous offre mille devenir.*

Instrumental pendant que le voile tombe

*Il faut que les pieds touchent terre
Pour pouvoir courir, jouer, danser.
L'aigle doit relâcher ses serres
S'il veut, dans les nuages, s'envoler.*

*Je peux rester intense et sincère
Sans avoir peur d'être rejetée.
Malgré le tonnerre et les éclairs
Le ciel sait garder toute sa beauté.*

*Mille histoires à écrire.
Mille aventures à vivre.
Mille mondes à unir.*

*C'en est fini de fuir.
Plus peur de vieillir.
La magie de grandir
Nous offre mille devenir.*

*Mon savoir contrôle la matière
Mais connaître c'est aussi rêver.
Réalité ou imaginaire
Je finirai par me rencontrer.*

*Accepter l'autre à part entière
Pour mieux m'aider à évoluer.
Tous les mondes réels et légendaires
Dans mon âme pourront se mêler.*

*Mille histoires à écrire.
Mille aventures à vivre.
Mille mondes à unir.*

*C'en est fini de fuir.
Plus peur de vieillir.
La magie de grandir
Nous offre mille devenir.*

*Ainsi, tel un morceau de verre,
Le voile des mondes s'est brisé
Mettant fin à la terrible guerre
Séparant humain et divinité*

*Et Théothropos le téméraire,
À l'âme à nouveau unifiée,
Parti découvrir les univers
Qu'il n'aurait jamais dû quitter.*

Mais ceci est une autre épopée...

*Mille histoires à écrire.
Mille aventures à vivre.
Mille mondes à unir.*

*C'en est fini de fuir.
Plus peur de vieillir.
La magie de grandir
Nous offre mille devenir.*

