

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

THÉÂTRE ET CHANGEMENT HUMAIN:
AGIR SUR L'ISOLEMENT SOCIAL
PAR UNE APPROCHE INSPIRÉE
DU THÉÂTRE D'INTERVENTION

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
À LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
ANNIE BAILLARGEON FORTIN

JANVIER 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal 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 Montréal 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.»

L'AVANT-PROPOS

Longtemps, je me suis inquiétée en silence. Je réfléchissais aux dérives de nos sociétés sans que ces réflexions ne trouvent une voie vers l'extérieur. Je savais que le théâtre et l'écriture étaient des moyens fabuleux pour analyser et comprendre l'humain, mais je n'avais pas encore lié l'intervention sociale à la communication artistique. J'ai choisi de travailler sur l'isolement social, car il s'agit pour moi d'une problématique qui provient de notre façon d'organiser nos vies et nos sociétés. Ce travail ne prouvera pas de façon empirique que les êtres humains ont tout en eux pour résoudre les problèmes sociaux de leur siècle, mais il ouvre une brèche en ce sens. Une petite lutte pour le mieux-être et pour que le théâtre soit reconnu comme outil d'intervention sensible et sensé.

Grand merci à Paul Carle, mon directeur de recherche, pour sa confiance, sa collaboration et sa façon de rester humain en toute circonstance. Remerciements à mes partenaires de jeu de Senscène UQÀM, car ils m'ont permis de rester en contact avec le plaisir du jeu et les défis de la création collective. Reconnaissance à l'Écho des femmes de la Petite Patrie pour leur ouverture et un immense merci aux participantes au projet pour leur confiance et leur générosité.

LA TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
LISTE DES TABLEAUX	vii
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I: LE CONTEXTE DE L'INTERVENTION	2
1.1 La solitude sociale	3
1.2 Les conséquences de la solitude	4
1.3 Les femmes et l'isolement social	5
1.4 La mission des centres de femmes du Québec	7
1.5 Mobilisation et changement	8
1.6 S'imaginer un futur possible	9
1.7 Changer par le théâtre	10
1.8 Les objectifs de la recherche et de l'intervention	11
1.9 Pertinence sociale de la recherche	11
1.10 Conclusion du chapitre	12
CHAPITRE II: ORIGINES ET DÉFINITIONS DU THÉÂTRE D'INTERVENTION	13
2.1 Les racines du théâtre d'intervention	14
2.2 Histoire du théâtre d'intervention au Québec	15
2.3 Les rencontres internationales du théâtre d'intervention (RITI)	17
2.4 Réseautage entre praticiens québécois	17
2.5 Les troupes d'expression francophone	18
2.6 Le théâtre communautaire	22
2.7 Le modèle belge	23
2.8 Financement et reconnaissance du théâtre-action	25
2.9 Caractéristiques spécifiques à la pratique	27
2.10 Conclusion du chapitre	30
CHAPITRE III: LE CHANGEMENT PAR LE THÉÂTRE	31
3.1 Lutter contre l'oppression	32
3.2 L'influence de Brecht et de Boal sur la pratique	33
3.3 Du théâtre journal au théâtre législatif	34

3.4	Inspiré de Paulo Freire	39
3.5	À la différence du psychodrame	40
3.6	Créativité et changement	41
3.7	L'animation théâtrale	42
3.8	Conclusion du chapitre	45
CHAPITRE IV: RECHERCHE-INTERVENTION PAR LE THÉÂTRE		46
4.1	Intervenir par le théâtre	47
4.2	Recherche-intervention	47
4.3	Rappel des informations précédentes	49
4.4	Questions de recherche	52
4.5	Les démarches pour trouver l'organisme hôte	52
4.6	Description des participantes	56
4.7	La durée et la forme de l'intervention	56
4.8	Méthodes pour recueillir les rétroactions	58
4.9	Les principes éthiques de la recherche-intervention	59
4.10	Conclusion du chapitre	61
CHAPITRE V: PRÉSENTATION DES RÉTROACTIONS		63
5.1	La première entrevue de groupe	64
5.2	Le journal de bord de l'animatrice-chercheure	65
5.3	L'entrevue de groupe suite au projet	65
5.4	Les entrevues individuelles suite au projet	69
5.5	Conclusion du chapitre	74
CHAPITRE VI: ANALYSE DE L'INTERVENTION		75
6.1	Le développement personnel dans un contexte de groupe	76
6.2	Le projet créateur comme moteur de changement	78
6.3	Analyse du processus de groupe	80
6.4	Le projet de théâtre dans une courbe en U	87
6.5	Les processus de groupe selon Victor W. Turner	90
6.6	La quête du changement selon Joseph Campbell	93
6.7	Processus de transition chez la personne	96
6.8	Analyse de la création de personnages	98

6.9	Analyse de l'histoire	99
6.10	Analyse de la représentation publique	100
6.11	Conclusion du chapitre	101
CHAPITRE VII: DISCUSSION ET INTERPRÉTATION DES RÉSULTATS		103
7.1	Le théâtre et l'intervention sociale	104
7.2	Développement personnel et social	106
7.3	Un théâtre d'utopie et de changement	107
7.4	En réponse aux problématiques sociales	109
7.5	Pour des améliorations futures	109
7.6	Des questions qui demeurent sans réponse	112
7.7	Conclusion du chapitre	112
CHAPITRE VIII: LES CONCLUSIONS DU MÉMOIRE		114
8.1	Les limites de l'intervention	115
8.2	Société de solitudes	115
8.3	Un théâtre au service du changement	116
8.4	Les objectifs du projet	118
8.5	Les retombées sociales de l'intervention	119
8.6	Pour des interventions futures	120
ANNEXES		122
Annexe 1: Formulaire de consentement à la recherche		122
Annexe 2: Questionnaire de l'entrevue individuelle		124
Annexe 3: Questionnaire de l'entrevue de groupe		125
Annexe 4: Résumé des rétroactions recueillies dans le journal de bord de l'animatrice		126
Annexe 5: Texte de la lecture publique		134
BIBLIOGRAPHIE		150

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
3.2	Les racines et les branches du théâtre d'intervention	37
4.1	Certaines des participantes du groupe aux premières semaines d'atelier	46
4.2	Schéma des objectifs de l'intervention	51
5.1	Le groupe de théâtre après la représentation publique du 21 décembre	63
6.1	Dialogue théâtral entre deux participantes lors de la générale	75
6.2	Schéma de l'intervention par le théâtre selon une courbe en U	89
6.3	Le modèle de Turner selon une courbe en U	91
6.4	La courbe en U de Joseph Campbell comparée au projet	95
6.5	Le processus de transition selon John Fisher	96
7.1	Dernières répétitions du texte avec le spectacle	103

LISTE DES TABLEAUX

Tableau		Page
5.1	Motivations à l'inscription et dispositions personnelles /sociales	64
5.2	Rétroactions recueillies à l'entrevue de groupe post-projet	67
5.3	Vue d'ensemble de l'information recueillie aux entrevues individuelles	71
5.4	Développement personnel dans un contexte de groupe	72
5.5	Projet créateur comme moteur de changement	73
6.1	Modèles associés au changement non linéaire selon une courbe en U	86
6.2	Résumé du processus de groupe selon le journal de bord de l'animatrice	87

RÉSUMÉ

Le projet de mémoire est une recherche-intervention. Une démarche pour agir sur l'isolement social à travers un projet de communication artistique. Pour sa forme et son contenu, le théâtre d'intervention a défini le projet car il stimule la réflexion et l'échange en plus de contribuer à l'émancipation des personnes dans un contexte de groupe. Une fois le modèle d'intervention conçu, onze participantes ont été recrutées à travers un organisme d'aide et de référence dont la mission consiste à briser l'isolement social des femmes vivant dans des situations de précarité économique et sociale. Un processus de création s'est déroulé sur douze semaines avec les participantes et un spectacle a été présenté aux autres membres de l'organisme à la fête de Noël. À travers le projet, les participantes ont fait l'apprentissage du théâtre, de la création collective et de la communication publique. Les rétroactions sur l'expérience ont été recueillies dans un journal de bord tenu par l'animatrice-chercheuse tout au long du processus, à l'aide d'entrevues individuelles et de groupe réalisées six semaines après la fin du projet. Les résultats ont été analysés et interprétés afin de répondre aux questions de recherche qui concernent autant le développement de la personne, la communication interpersonnelle que les processus de changement.

MOTS-CLEFS: ISOLEMENT SOCIAL, SOLITUDE, COMMUNICATION, THÉÂTRE D'INTERVENTION, CRÉATIVITÉ, PROCESSUS DE CHANGEMENT.

INTRODUCTION

Le théâtre d'intervention, par sa forme et ses intentions, contribue à la mise en place d'espaces de rencontres et de dialogue pour les personnes marginalisées socialement et culturellement. D'après ses praticiens et théoriciens (Augusto Boal, Paul Biot, Carmélina Carracillo, etc.), le théâtre d'intervention offre des possibilités de développement personnel à ses participants, enrichit les communications interpersonnelles et favorise les processus de changement. Le travail de recherche s'intéressera au théâtre d'intervention comme moyen d'action pour les situations d'isolement et de solitude. Un modèle d'intervention sera mis en place afin d'offrir des espaces de réflexion, d'échanges et de créativité à des personnes culturellement marginalisées. L'intervention sera destinée à un groupe de femmes membres ou bénéficiaires des services de l'Écho de la Petite Patrie dont la mission consiste à briser l'isolement social des femmes. Les ateliers permettront de faire l'apprentissage du théâtre comme mode de communication, de s'actualiser en tant que personne et d'entamer un processus de changement personnel dans un contexte de groupe. Le projet durera douze semaines, à raison de trois heures par semaine, et il cheminera vers la présentation d'une œuvre collective. Des rétroactions seront recueillies auprès des participantes, de l'animatrice et de l'organisme hôte pour connaître l'impact de l'intervention. Les données, de nature qualitative, seront recueillies à travers le journal de bord de l'animatrice et par des entrevues individuelles et de groupe. Bien que la recherche ne puisse pas être reproduite intégralement, elle vise à développer un modèle d'intervention communicationnelle inspiré du théâtre d'intervention. Le travail débutera par la description du contexte d'intervention suivi des notions théoriques qui définissent le théâtre d'intervention. Ensuite, le projet de théâtre, tel que vécu avec le groupe de femmes sera décrit. Le travail se poursuivra avec la présentation, l'analyse et l'interprétation des rétroactions recueillies. Des conclusions sur l'expérience d'intervention et de recherche termineront le présent travail.

CHAPITRE I

LE CONTEXTE DE L'INTERVENTION

Le chapitre I s'intéresse aux conditions de vie qui influencent la solitude et l'isolement social des personnes. Des situations qui s'expliquent par les caractéristiques individuelles mais aussi par l'organisation de nos sociétés. De tous les facteurs qui influencent les situations de solitude et d'isolement, la pauvreté arrive au premier rang étant donné l'impact de l'accès aux ressources économiques sur les rencontres à l'extérieur du foyer. Selon les données de Statistiques Canada recueillies en 2002, les femmes demeurent majoritaires dans les situations de pauvreté. Au cours du chapitre, nous exposerons ces situations et verrons comment les centres des femmes du Québec travaillent à briser l'isolement social des femmes en offrant du soutien et des activités à faible coût à leurs membres. Dans les centres des femmes du Québec, on reconnaît l'importance d'agir politiquement sur les situations de pauvreté afin de briser le cercle vicieux de la solitude. Toutefois, les travailleuses de milieu continuent de s'interroger sur les façons d'impliquer leurs membres dans les luttes politiques et sociales qu'elles mettent en place pour améliorer les conditions de vie des femmes. Par son exercice à la fois rationnel et émotif, le théâtre d'intervention sera étudié comme outil d'intervention communicationnel, car il agit sur la dimension individuelle et sociale des situations en plus de favoriser la recherche de solutions à des problèmes complexes.

1.1 La solitude sociale

Dans une étude réalisée par Statistiques Canada en 2002 sur le temps passé seul, on constate que la population canadienne développe une tendance sociale à l'isolement dans la sphère privée comme dans la sphère publique. Pendant un jour moyen, il est estimé qu'un canadien âgé de plus de 15 ans passera 5,9 heures seul et ce, en dehors de ses périodes de sommeil. En 2001, un million de personnes âgées entre 25 et 44 ans vivaient seules au Canada, un pourcentage qui est passé de 2,6% en 1951 à 12,3% au début des années 2000 (Statistiques Canada, TSC 2002). Le rapport mentionne que le mouvement social des cinquante dernières années a influencé l'accroissement du temps passé en solitaire. En effet, les valeurs qui étaient autrefois tournées vers la famille, la communauté et la religion sont aujourd'hui orientées vers l'autonomie, l'indépendance et la liberté. Des changements technologiques ont aussi permis à ces valeurs de s'exprimer au quotidien: on a qu'à penser à la machine à laver, au téléphone, à l'automobile, à la télévision, à l'ordinateur (Statistiques Canada, TSC, 2002).

La solitude s'est accrue à l'intérieur comme à l'extérieur de la maison, au travail comme dans les périodes de loisir. Selon l'édition de mai 2007 du magazine l'Actualité, la population québécoise écoute en moyenne 31 heures de télévision par semaine, soit 4,4 heures par jour. Ce qui revient à dire que la majorité des québécois qui travaillent à temps plein consacrent leur soirée entière à recevoir de l'information télévisuelle. On remarque aussi que lorsque le temps alloué au travail diminue, notamment pour les personnes âgées de 65 ans et plus, la redistribution se fait de façon significative vers les activités télévisuelles et le divertissement passif plutôt que vers les activités sociales à l'intérieur ou à l'extérieur de la maison. Statistiques Canada révélait en 2002 que la population québécoise consacrait 6 heures par semaine à des activités sociales hors du foyer et 9 heures aux rencontres sociales à l'intérieur du foyer (Statistiques Canada, TSC, 2002). Cette même population passe

pourtant 27 heures à se divertir (de façon individuelle la plupart du temps), 53 heures à travailler et 76 heures à dormir, à s'alimenter et à répondre à ses besoins de base (Statistiques Canada, TSC, 2002).

De tous les facteurs sociaux qui accentuent le temps passé seul, la pauvreté arrive au premier rang, car seules les ressources financières permettent de rencontrer facilement les autres à l'extérieur du foyer. On a qu'à songer aux activités culturelles et sportives, aux moyens de transport, aux restaurants, aux cafés ou aux garderies. Il est sans contredit plus difficile d'avoir une vie sociale à l'extérieur de la maison si les ressources financières dont on dispose sont limitées ou insuffisantes. Notons aussi que les lieux de rencontres dépourvus d'intérêts économiques se font rares dans notre organisation sociale actuelle (Guberman et *al.*, 1993).

1.2 Les conséquences de la solitude

La solitude peut se traduire de différentes façons, il peut s'agir d'une impossibilité à communiquer avec les autres, d'un manque d'amis ou d'un ennui ressenti face à un manque de contacts humains au quotidien (Guberman et *al.*, 1993). Les périodes prolongées de solitude ont des conséquences sur la santé physique et mentale des individus. Ainsi, les personnes seules ont plus de chance de tomber malades, de souffrir de dépression et d'anxiété que les autres (Statistiques Canada, TSC, 2002). En effet, la solitude interfère avec les besoins sociaux de l'individu (appartenance, association et communication). Selon la théorie de Maslow, les besoins de socialisation sont conditionnels à l'autonomie et au sentiment de réalisation de l'individu (Mucchielli, 1981). L'isolement porte préjudice à l'estime, à l'image de soi, au courage ainsi qu'à l'assurance envers ses capacités dans un contexte social. Notons qu'un isolement initial juxtaposé aux circonstances douloureuses de la vie (deuil, perte d'emploi) ajoute au sentiment de solitude ressenti par la personne (Guberman et *al.*, 1993).

1.2.1 Solitude ou isolement

Une question se pose quant à l'utilisation des termes «solitude» et «isolement social». Signifient-ils la même chose ou devons-nous les distinguer? La plupart des textes scientifiques emploient un terme ou l'autre pour désigner l'état *objectif* de la situation qui se traduit par la quantité de liens avec les autres et l'état *subjectif* de la situation qui se définit par le sentiment d'abandon ressenti par la personne (Guberman et *al.*, 1993). Selon le sociologue Robert Weiss, il existerait deux types d'isolement; l'isolement émotionnel et l'isolement social. Les deux situations menant à ce qu'on nomme la solitude (Weiss, 1973; Guberman et *al.*, 1993). L'isolement émotionnel provient du manque de liens affectifs avec les autres et l'isolement social est associé à la rareté des réseaux sociaux dans la vie de l'individu (Weiss 1973; Guberman et *al.*, 1993). Dans le mémoire, nous nous intéresserons à l'isolement émotionnel ainsi qu'à l'isolement social.

1.3 Les femmes et l'isolement social

Dans une perspective économique et selon les statistiques, les femmes sont plus nombreuses à vivre dans des contextes de pauvreté. On peut donc penser que ces femmes sont plus susceptibles de vivre de l'isolement et de la solitude puisque cette situation limite leurs possibilités de rencontres à l'extérieur du foyer. Au Canada, les femmes continuent de gagner un revenu annuel moyen inférieur à celui des hommes de l'ordre de 29%. En 2002, les hommes âgés de plus de 15 ans gagnaient un salaire moyen net de 27 780\$ alors que les femmes gagnaient 19 599\$ (Moisan, 2005, p. 59). En 2000, presque 5% des femmes adultes de moins de 65 ans n'avaient aucun revenu propre, soit plus de 112 000 femmes au Québec comparativement à 10 000 hommes. Toujours en 2000, parmi les femmes qui recevaient un revenu, près de la moitié (soit 46%) recevaient moins de 15 000\$ par année. Disons aussi que les femmes occupent 60% des emplois au salaire minimum (Moisan, 2005, p.59) et que

le revenu moyen annuel brut d'une mère monoparentale est de 25 254\$ (Guilbault, 2005, p. 61). Le manque de ressources financières rend plus difficile l'accès au marché du travail ou le retour après un congé de maternité ou une absence prolongée. On a qu'à songer aux coûts qu'entraîne une recherche d'emploi: transport, garderie, vêtements de travail, etc. Des situations qui confèrent plusieurs femmes à des cercles vicieux de pauvreté et par conséquent, les prédisposent à l'isolement social.

1.3.1 Responsabilités familiales

On observe que les responsabilités ménagères et familiales poussent les individus à vivre plus d'isolement. En effet, la personne qui occupe ces fonctions dispose de moins de temps pour avoir des activités rémunérées ou non-rémunérées à l'extérieur du foyer (Guberman et al, 1993). Parmi les types de travail que les femmes continuent d'occuper en plus grande proportion, on trouve le travail ménager, la garde des enfants et les soins dispensés aux personnes dépendantes (rôle de proches aidantes). Depuis le virage ambulatoire des années 1980-1990, ce sont les femmes qui suppléent majoritairement à l'absence des services envers les personnes dépendantes (Guilbault, 2005). Toutes ces situations amènent plusieurs femmes à travailler moins d'heures de façon rémunérée à l'extérieur du foyer. Ces femmes sont donc plus vulnérables aux contextes de pauvreté et de solitude sociale (Guberman et al, 1993).

1.3.2 Autres facteurs déterminants

Les autres facteurs sociaux qui accentuent l'isolement sont nombreux, il est toutefois important de souligner que certains ont plus d'impact que d'autres sur les situations de solitude; on pense ici à la violence physique et morale de la part d'un conjoint(e), aux problèmes de santé mentale, aux handicaps physiques, à l'éloignement des centres urbains conjugué à la pauvreté économique, aux contextes d'immigration, à l'homosexualité, à la monoparentalité et à toutes formes de marginalité (Guilbault,

2005). Aux facteurs sociaux s'ajoutent les facteurs personnels, soit la timidité, l'introversion, la faible estime de soi et l'inhabilité sociale. À mesure que la situation d'isolement se prolonge, les conséquences et la solitude ressentie auront tendance à augmenter (Guberman et *al.*, 1993).

1.4 La mission des centres de femmes du Québec

Les centres de femmes du Québec sont des organismes communautaires et féministes mis sur pied et gérés par des femmes. Ils offrent à leurs membres des solutions collectives et accessibles aux situations qu'elles vivent (Guberman et *al.*, 1993). Majoritairement regroupés sous l'R centres de femmes, il existe plus d'une centaine de centres des femmes au Québec.¹ Les centres des femmes s'adressent à celles qui cherchent de l'écoute, du soutien, des services ainsi que des activités à faibles coûts. L'action des centres des femmes s'élabore selon trois volets: les services individuels et collectifs (accueil, écoute, référence, entraide, consultation, halte-garderie, etc.), les activités éducatives et les actions collectives. Les usagères des centres des femmes sont majoritairement des travailleuses au foyer. Un grand nombre d'entre-elles reçoivent de l'aide sociale, sont peu scolarisées et se trouvent démunies autant économiquement que socialement. En majorité âgées de 30 à 55 ans (statistiques de 1993, elles auraient aujourd'hui entre 40 et 65 ans), appartenant aux générations qui ont vécu les grandes remises en question des rôles féminins traditionnels, elles ne disposent pas toujours des ressources qui leur permettraient de se faire une place dans l'organisation sociale actuelle (Guberman et *al.*, 1993). Les centres de femmes se définissent comme des structures qui font confiance aux femmes et qui croient en leur potentiel de changement. Les travailleuses communautaires partagent la conviction que les usagères peuvent trouver elles-mêmes les moyens de s'exprimer, d'agir et de prendre le contrôle sur leur santé, leur

¹ Information obtenue sur le blogue de l'R des centres des femmes du Québec:
http://cybersolidaires.typepad.com/r/2007/03/plus_de_100_cen.html

bien-être, leur maternité, leur indépendance financière et leurs relations sociales (Guberman *et al.*, 1993).

Dans une réflexion réalisée en 1993 sur l'isolement social des Québécoises, l'R centres de femmes conclut qu'aider et offrir des services accessibles ne suffit pas. En effet, l'association mentionne que sans la mobilisation politique et les revendications des citoyennes, la situation sociale et économique des femmes ne pourra pas s'améliorer (notamment au terme de l'accès aux ressources). L'R centre de femmes croit que la mobilisation politique demeure la clé d'un changement social et que dans les choix politiques d'une société, se déterminent les conditions de vie de ses citoyens (Guberman *et al.*, 1993).

1.5 Mobilisation et changement

L'Écho des femmes de la Petite Patrie est un centre de femmes dans la région de Montréal. Il a été fondé en 1986 suite à une consultation publique menée par le CLSC du quartier de la Petite Patrie à Montréal. Une des missions de l'organisme consiste à briser l'isolement social des femmes. Dès le début, les fondatrices ont réalisé combien la solitude, la pauvreté et la violence faisaient partie de la vie quotidienne des femmes bénéficiant des services de l'organisme. Récemment, un travail de consultation a été entrepris auprès des membres afin de mieux cerner leurs besoins. Un long processus de consultation intitulé « Quand l'Écho raisonne » qui a pris fin au printemps 2006. Dans le rapport final de l'exercice, on peut lire que les travailleuses de milieu s'interrogent sur la façon de stimuler la prise de conscience chez leurs membres afin que celles-ci puissent se mobiliser vers des actions politiques. Voici un extrait du bilan de l'exercice de consultation:

Les Femmes au cœur du changement

Les femmes doivent faire partie de toutes les étapes de la démarche, mais comment les impliquer ? (...) Quel rôle les femmes veulent-elles jouer dans leur centre? (...) Comment tenir compte du résultat de l'enquête (...): Les femmes connaissent mal ou très peu la mission du centre, le féminisme, la lutte des femmes et même l'histoire des femmes, etc. Il est de même pour la citoyenneté et les diverses manières de l'exercer.²

1.6 S'imaginer un futur possible

Suite aux informations précédentes, on constate que les individus se trouvent socialement confrontés au phénomène de solitude et à la surconsommation d'informations médiatiques. Du point de vue de Carmélina Carracillo³, la vie sociale se trouve toujours plus dépendante de la pensée dominante où les problèmes sont exposés en définitive et leurs solutions présentées en continu par les médias. Dans un tel contexte, si la personne ne prend pas le temps de réfléchir aux informations qui lui parviennent, elle se trouvera rapidement submergée et soumise à celles-ci (Carracillo, 2000). L'auteure belge fait remarquer le danger du manque de distance entre l'individu et le système dominant. Un contexte dans lequel Carracillo (2000) se demande si l'imaginaire des gens permet encore de solutionner les problématiques de leur époque. Philippe Ivernel⁴ souligne quant à lui, la pesanteur du sentiment d'impuissance dans la civilisation technologique contemporaine. Il mentionne que le monde économique est devenu une *mégamachine* dont personne ne comprend les règles et dont la majorité souffre. Selon Ivernel, la confrontation avec cette *mégamachine* est importante car elle permet de vaincre le sentiment d'impuissance

² Propos tiré de « L'Écho raisonne », un document de travail présenté par Silvia Martinez aux membres de l'Écho des femmes de la Petite Patrie le 17 mai 2006 et déposé à l'assemblée générale le 14 juin 2006. Silvia Martinez est coordonnatrice à l'Écho, centre de Femmes situé dans le quartier montréalais la Petite Patrie.

³ Carmélina Carracillo est sociologue et licenciée en études théâtrales de l'Université Catholique de Louvain. Elle est aussi auteure de théâtre.

⁴ Philippe Ivernel est professeur au Centre d'études théâtrales de l'Université Catholique de Louvain.

qu'éprouvent la majorité des individus (Vaïs, Cahier Jeu, 2004). Riccardo Petrella⁵ évoque pour sa part que les groupes dominants ont soutiré les rêves de citoyenneté, de fraternité, d'égalité, de justice, de solidarité et de démocratie aux autres groupes d'individus. Il accuse le modèle culturel dominant d'avoir réduit le culturel au technologique, le social à l'individualisme et le futur au court terme. Pour Riccardo Petrella (2006), le citoyen se trouve plus que jamais seul devant les puissances de l'économie, des médias et des promoteurs de richesse. Il s'avère donc urgent de redonner aux personnes des lieux d'appartenance et de débats pour qu'elles puissent recréer leur parole et réfléchir parallèlement à ce que leur propose le modèle culturel dominant. Selon Petrella (2006), le citoyen doit retrouver sa force d'imagination car c'est à travers elle, qu'il pourra penser l'impensable et créer des changements dans ses conditions de vie. Les espaces de création collective sont des lieux privilégiés pour recréer une parole différente; un exercice démocratique qui se construit à travers l'imaginaire des citoyens (Petrella, 2006).

1.7 Changer par le théâtre

« Tout le monde peut faire du théâtre – même les acteurs » -Augusto Boal

Selon le sociologue André Thibault qui participait aux consultations sur le théâtre d'intervention au Québec en 2004, pour que le citoyen dépasse son sentiment de fatalité, il doit avoir recours à des outils intellectuels et émotifs. Sans l'apport rationnel et émotif, André Thibault évoque qu'aucune grande mobilisation ne s'effectuera (Vaïs, 2004). Pour Augusto Boal (2002), père fondateur du théâtre de l'opprimé, le théâtre est un outil de changement et de mobilisation politique efficace car il éveille le souvenir, le désir et l'émotion. Un amalgame de perceptions qui

⁵ Riccardo Petrella est professeur à l'Université catholique de Louvain-la-Neuve (Belgique), instigateur du concept des biens communs universels, auteur et débatteur polémiste. Il écrit notamment pour « Le monde diplomatique ».

permettent au protagoniste de revisiter les situations vécues, de les comprendre et de les transformer. Boal mentionne que le but premier du théâtre est de faire une analyse distanciée des événements vécus, d'offrir d'autres perspectives et de multiplier les réflexions en vue du changement (Boal, 2002).

1.8 Les objectifs de la recherche et de l'intervention

Nous tenterons dans la présente recherche, de concevoir un outil d'intervention communicationnel basé sur le théâtre d'intervention et adapté à la situation de l'isolement social. Nous verrons tout d'abord comment le théâtre d'intervention, dans sa dimension sociale, politique et créative, permet d'entrevoir des alternatives personnelles et collectives aux situations que vivent les personnes isolées et marginalisées. Dans un deuxième temps, nous mettrons sur pied un modèle d'intervention de type théâtral qui sera adapté à la situation d'isolement social des femmes. Un modèle qui agira sur le développement de la personne, la communication interpersonnelle et les processus de changement.

1.9 Pertinence sociale de la recherche

La recherche-intervention développera des pistes de réflexions et de solutions à l'isolement social. La solitude a de nombreux impacts sur la santé physique et mentale des individus. Des situations qui entraînent des conséquences sociales et économiques importantes et qui demandent à être résolues autant au niveau personnel, social que politique. L'intervention mise sur pied ne sollicitera aucun investissement monétaire et technologique important puisqu'elle fera appel au potentiel créatif des personnes.

1.10 Conclusion du chapitre

Le chapitre I nous a permis de définir les causes sociales et personnelles de l'isolement social. Nous avons pu constater que les femmes en situation de pauvreté étaient plus susceptibles de vivre dans des contextes d'isolement social que les autres. Nous avons identifié la mission des centres de femmes du Québec et leurs interrogations quant à la mobilisation politique de leurs membres. De cette question est venue l'importance de lier l'émotif au rationnel si l'on souhaite mobiliser les personnes en vue du changement. Selon d'Augusto Boal, le théâtre d'intervention est un modèle pertinent au changement, car il tient compte du passé comme du futur, des sentiments comme des idées et il utilise l'imagination pour transformer les situations vécues. Le travail de mémoire définira le théâtre d'intervention dans ses origines, sa forme et ses intentions. Par la suite, un modèle d'intervention adapté à la situation des femmes isolées socialement sera conçu, essayé et commenté.

CHAPITRE II

ORIGINES ET DÉFINITIONS DU THÉÂTRE D'INTERVENTION

« Le théâtre se conçoit dès qu'une communauté a pris conscience que le temps n'est pas linéaire, qu'il peut être rejoué. Afin de revivre, représenter des personnages, des situations. En pouvant remonter le temps, on se donne aussi l'occasion de projeter le temps, d'incarner le futur et de l'imaginer à sa manière ». - Paul Biot

«Le théâtre est insupportable s'il se réduit au spectacle. Il n'est pas seulement une forme artistique mais une façon d'être et de réagir ».- Eugenio Barba

«À l'origine, le théâtre était chant dithyrambique: le peuple libre chantant à l'air libre. Le carnaval. La fête. Puis les classes dominantes s'en emparèrent et y établirent leurs cloisons. Elles divisèrent d'abord le peuple, en séparant acteurs des spectateurs, les gens qui agissent de ceux qui regardent. Fini la fête! Ensuite elles distinguèrent, entre les acteurs, les protagonistes de la masse: alors commença l'endoctrinement coercitif »! - Augusto Boal

Le chapitre II s'organisera de la façon suivante: dans un premier temps, nous définirons les origines et les influences du théâtre d'intervention. Nous verrons ensuite comment il se pratique au Québec et dans le reste du Canada. Nous nous intéresserons à la pratique du théâtre-action en Belgique, car elle constitue un modèle quant à la reconnaissance, le réseautage et le financement d'une action à la fois sociale, culturelle et artistique. L'ensemble de ces informations nous permettra de définir les caractéristiques spécifiques au théâtre d'intervention et nous distinguerons ainsi la pratique des autres formes théâtrales, thérapeutiques et artistiques.

2.1 Les racines du théâtre d'intervention

Le théâtre d'intervention tel que pratiqué en Occident est inspiré de l'agit-prop⁶, du théâtre populaire⁷, du théâtre de rue⁸ et de plusieurs formes théâtrales à vocation sociale et politique. La démarche se distingue du théâtre de propagande, car la finalité n'est pas celle de supporter un parti ou une idéologie politique. Selon Paul Biot⁹ (2000), le théâtre d'intervention cherche toujours à rester critique et pour ce faire, il valorise la thèse de tous les acteurs présents dans la situation évoquée. Le théâtre d'intervention tente donc d'interpeller en premier lieu, la réflexion des acteurs et celle du public (Ingerg, 2000; Lambert, 2006).

Dès ses débuts, le théâtre d'intervention souhaite rompre avec le théâtre conventionnel. Les artisans veulent rejoindre le non-public des grands théâtres afin de donner une voix aux personnes marginalisées culturellement. Selon ses créateurs, les membres des classes dites supérieures ou moyennes ont accès à de multiples opportunités en matière culturelle alors que les autres citoyens y sont tenus à distance; une situation qui a d'importantes conséquences sur l'exercice démocratique d'une société (Verheye et Biot, 2000). Afin de répondre à ses intentions démocratiques, le théâtre d'intervention intègre ses publics dans les différentes étapes de sa création.

⁶ L'agit-prop vient de *l'Organisation pour une culture prolétarienne*, créée en Russie dès 1906 pour rendre aux prolétaires leur culture et organiser la lutte vers le socialisme. En France dans les années 1930, le théâtre d'agitation propagande, connu également sous le nom de « théâtre ouvrier » reçoit le soutien du parti communiste. Il s'agissait d'un théâtre amateur, militant hors des contraintes et des conventions des institutions traditionnelles (Lamarre, 2007).

⁷ Le théâtre populaire se veut un théâtre accessible, adressé à un plus large public. Un théâtre dans son sens conventionnel où on présente à la fois des pièces du répertoire classique et des pièces contestataires (Wikipédia, <http://fr.wikipedia.org>, 2008).

⁸ Le théâtre de rue est une forme de spectacle et de représentation théâtrale exécutée dans un espace public extérieur. En principe, les artistes jouent dans la rue et l'utilisent comme décor en plus d'inclure dans leurs prestations, les impulsions venant de l'extérieur. Le lieu de leur représentation peut se trouver dans tout espace public; y compris les centres commerciaux, les stationnements, etc. (Wikipédia, <http://fr.wikipedia.org>, 2008).

⁹ Paul Biot est né à Bruxelles en 1940. Docteur en Droit mais aussi comédien et animateur théâtral, il participe en 1970 à la fondation de la Compagnie Campus, une des premières compagnies de théâtre-action en Belgique. Il a œuvré à la reconnaissance de la pratique et il a dirigé pendant plusieurs années, le Centre de Théâtre Action.

Il agit ainsi *avec* les publics et met fin à la position passive du spectateur telle qu'on la connaît dans le théâtre traditionnel (Biot, 2000; Verheye et Biot, 2000; Hurstel, 2000).

2.2 Histoire du théâtre d'intervention au Québec

Au Québec, le théâtre d'intervention fait son apparition à la fin des années 70, dans un contexte sociopolitique influencé par ce qui se passe aux États-Unis à la même époque: mouvement féministe, défense des droits des personnes noires, manifestations contre la guerre au Vietnam, manifestations contre la propagande politique, etc. Par le théâtre, les artistes veulent renverser les pouvoirs dominants et sortir du « prêt à penser » politique de l'époque. Plusieurs troupes québécoises se forment dans les années 70 (le Théâtre Euh!, le Théâtre du 1^{er} Mai, le Théâtre Parminou, le Théâtre Sang-Neuf, le Théâtre en l'air, La Grosse Valise) et décident d'utiliser la scène pour exposer une vision critique du monde et mettre en images une utopie concrète. On parle alors d'un échange entre la salle et la scène dans un rapport d'éducation par le haut. Il s'agit de l'âge d'or de la création collective et de l'autogestion des troupes (Martineau et Lepage, 2006). Aujourd'hui, seul le Théâtre Parminou¹⁰ poursuit toujours ses activités.

Dans les années 80, une nouvelle phase de théâtre d'intervention se développe au Québec et elle est menée par le virage idéologique découlant de l'échec référendaire de 1981. Dans un tel contexte, la majorité de la population se désintéresse de la politique. Cette situation se consolide avec l'effritement de l'idéologie marxiste et la démobilisation de la gauche québécoise (Martineau et Lepage, 2006). Le théâtre d'intervention subit les contre coups de cette situation et

¹⁰ Le théâtre Parminou a plus de 30 ans d'existence. Installé à Victoriaville, il crée un théâtre populaire engagé dans les problématiques sociales de son époque. Le Parminou est une troupe de création de tournée qui diffuse au Québec, aux États-Unis, en Europe et en Afrique. Source: <http://www.parminou.com/>.

par la même occasion, plusieurs subventions gouvernementales sont retirées. Entre 1985 et 1995, les troupes de théâtre d'intervention qui maintiennent leurs activités se replient vers leurs publics et se mettent à créer des spectacles qui répondent aux besoins de ceux-ci. Une démarche qu'on nomme le « théâtre de commande ». Le théâtre d'intervention s'inscrit alors dans une démarche d'éducation populaire¹¹ et s'associe aux organismes communautaires et aux associations syndicales pour la réalisation de ses productions (Martineau et Lepage, 2006; Lepage 2004).

À la fin des années 90 et autour des enjeux de la mondialisation, un nouveau mouvement de résistance et de mobilisation sociale s'organise au Québec. Cette situation donne un sens nouveau aux intentions du théâtre d'intervention. Dorénavant, l'enjeu de la lutte ne concerne plus l'opposition ou le renversement du pouvoir politique, mais plutôt une résistance au système dominant par la mise en place d'alternatives possibles (Martineau et Lepage, 2006). C'est dans cette ère que la phase actuelle en théâtre d'intervention s'enracine au Québec.

Aujourd'hui, des troupes de théâtre d'intervention sont actives dans plusieurs régions du Québec (Mauricie Bois-Francs, Bas St-Laurent, Saguenay Lac-St-Jean, Cantons de l'Est, Côte-Nord, Québec, Montréal, etc.). La majorité des troupes ou des compagnies éprouvent d'importantes difficultés quant à la reconnaissance de leur pratique, le réseautage et le financement de leurs activités. Dans le vaste territoire géographique québécois, les praticiens en théâtre d'intervention ont de la difficulté à se réunir afin de mettre en place des stratégies qui feront valoir la pratique du théâtre d'intervention auprès des instances gouvernementales et des bailleurs de fonds.

¹¹ L'éducation populaire est un courant d'idées qui milite pour une diffusion de la connaissance au plus grand nombre afin de permettre à chacun de s'épanouir et de trouver la place de citoyen qui lui revient. Elle se définit généralement en complément des actions de l'enseignement formel. C'est une éducation qui reconnaît à chacun la volonté et la capacité de chacun à se développer et à progresser, à tous âges de la vie (Wikipédia, <http://fr.wikipedia.org>, 2008).

2.3 Les rencontres internationales du théâtre d'intervention (RITI)

En 2003-2004, le Théâtre Parminou a organisé pour une première fois au Québec, les Rencontres Internationales du Théâtre d'Intervention (RITI). Cet événement visait à réunir les praticiens en théâtre d'intervention au Québec, mais aussi à permettre aux troupes et compagnies de se solidariser avec le Mouvement du Théâtre-Action en Europe. Le RITI a donné lieu à deux colloques (Montréal et Québec) et à un rassemblement artistique à grande échelle qui a réuni des troupes de théâtre d'intervention à travers le monde (Europe, Amérique du Sud, Amérique du Nord). Le RITI fut aussi l'occasion pour les praticiens québécois d'explorer les bases de la reconnaissance de leur pratique (Martineau et Lepage, 2006).

2.4 Réseautage entre praticiens québécois

Suite aux Rencontres Internationales du Théâtre d'Intervention (RITI), les praticiens en théâtre d'intervention au Québec ont manifesté leur désir de poursuivre les réflexions et les activités de réseautage. Le Comité Provisoire du Théâtre d'Intervention (CPTI) fut créé avec l'intention de faire avancer le réseautage, la reconnaissance et le financement du théâtre d'intervention au Québec (Martineau et Lepage, 2006). Une définition de la pratique a été adoptée à l'assemblée générale du CPTI en vue de ces objectifs. L'assemblée générale s'est tenue en mars 2007 dans la ville de Québec. Voici la définition qui a été conçue à cette occasion:

Le théâtre d'intervention se définit par son mode de création participative. Il implique les artistes au sein de leurs communautés de façon à développer une démarche de réflexion critique autant dans ses processus de création que pour la diffusion. Les productions théâtrales résultent d'un travail de création participative où les citoyens sont appelés à se prononcer. Les créations peuvent être du type «spectacles autonomes», c'est-à-dire jouées par les artistes professionnels de la compagnie elle-même ou du type «spectacles-ateliers», c'est-à-dire réalisées par des personnes de la communauté désirant prendre elles-mêmes la parole sur scène. En matière de diffusion théâtrale, les compagnies de théâtre d'intervention et les praticiens se donnent pour

mission de s'adresser prioritairement à la population qui, en raison de sa situation économique, sociale, culturelle, géographique, se trouve ordinairement écartée du champ culturel théâtral traditionnel.¹²

Le comité de communication du CPTI dénote l'existence de quinze troupes ou compagnies d'expression francophone au Québec. Bien que des bases communes réunissent ces troupes et compagnies, la prochaine section permettra de constater la diversité des sujets et des approches qu'on retrouve au Québec en théâtre d'intervention.

2.5 Les troupes d'expression francophone

Parmi les quinze troupes d'expression francophone, on remarque une majorité dans les grands centres urbains; soit Montréal et Québec. Toutes les troupes travaillent des formes et des sujets variés. Cependant, on constate qu'elles utilisent toutes l'art théâtral pour répondre à des enjeux sociaux et politiques. Voici ci-dessous et selon l'année de leur fondation, la description des troupes d'expression francophone qui œuvrent en théâtre d'intervention au Québec.

2.5.1 Le Théâtre Parminou

Fondé en 1973, le théâtre Parminou crée et présente des spectacles autonomes et des interventions théâtrales en collaboration avec des organismes de tous les horizons. Le Parminou offre de la formation, des ateliers de théâtre-forum ainsi que des spectacles interactifs. La coopérative est située à Victoriaville mais ses activités se déroulent

¹² Cet énoncé de définition a été rédigé par Maureen Martineau du Théâtre Parminou et par Danielle Lepage en vue du dossier « Reconnaissance » du CPTI. Le texte fut inspiré par le document traitant du théâtre-action en Belgique rédigé par le comité exécutif de la communauté française de Belgique.

partout au Québec. Un nombre important de ses spectacles sont présentés en milieu scolaire, éducatif, social et syndical.

2.5.2 Le Théâtre des cuisines

Cet OBNL du Bic fut la première troupe féministe au Québec. Depuis 1974, le Théâtre des cuisines conçoit des spectacles autonomes et des ateliers puis donne des formations en fonction des besoins de la communauté avec laquelle il travaille. Les thèmes abordés sont de nature sociale, politique et éthique avec un point de vue féministe, écologiste et humaniste. Le théâtre des cuisines se produit dans les salles communautaires, les écoles, les théâtres, etc.

2.5.3 La Comédia De La Ria

Depuis 1983 et au cœur du Lac St-Jean, la Comédia de La Ria est un OBNL qui présente des spectacles autonomes, du théâtre-forum, des interventions dans l'espace public et du théâtre sans avertissement. Les créations abordent les problématiques régionales et les problèmes sociaux qui préoccupent les citoyens ou les organismes partenaires.

2.5.4 La Compagnie de Théâtre La Chant'Amuse

Depuis 1983, l'OBNL de Baie Comeau travaille à la création et à la présentation de spectacles autonomes qui abordent des thématiques sociales et des problématiques régionales. Les lieux de présentation varient selon le thème et la population touchée par l'enjeu.

2.5.5 Mise au Jeu

Fondée en 1991, l'organisme montréalais propose des projets de théâtre-forum, du théâtre déambulatoire, des créations sur mesure ainsi que des animations dans l'espace public sur des thèmes sociaux actuels. Les lieux de présentation sont variés (écoles, salles communautaires, rues, places publiques et manufactures) et Mise Au Jeu cherche par ses représentations, à convier le public à la réflexion ainsi qu'à la prise de parole.

2.5.6 Entr'actes

Fondé en 1994, Entr'actes est un organisme communautaire et culturel de Québec. Sa mission consiste à développer, créer et diffuser des spectacles entre des personnes présentant des limitations fonctionnelles et d'autres membres de leur communauté. Il s'agit d'une expérience de création collective pour que les artisans puissent développer leurs aptitudes artistiques dans un environnement qui mise sur la rencontre des différences comme moteur de créativité.

2.5.7 Le Théâtre Aphasique

Depuis 1995, cette OBNL située dans des locaux de l'hôpital Villa-Médica de Montréal, crée des spectacles autour du thème de la communication pour sensibiliser les populations à l'aphasie et offrir aux personnes aphasiques du soutien dans leur processus de réintégration sociale.

2.5.8 La Troupe Luni-Vert

Fondée en 1996 et originaire de Montréal, la troupe Luni-Vert réalise des pièces de théâtre éducatives pour les jeunes et les adultes sur des thèmes sociaux et environnementaux tels que la solidarité internationale, les changements climatiques et l'eau. Elle joue dans les écoles et lors des événements spéciaux.

2.5.9 Aatentsic, masques et théâtre

Fondée en 1997, cette organisation à but non lucratif (OBNL) de la région montréalaise offre des ateliers, des spectacles autonomes, des interventions dans l'espace public et des performances théâtrales autour des thèmes de l'identité, du territoire et de l'environnement. Les ateliers sont essentiellement orientés vers l'art et l'expression autochtone.

2.5.10 Le Théâtre des Petites Lanternes

Fondé en 1998, cette compagnie professionnelle de Sherbrooke s'inscrit dans la lignée du théâtre citoyen en reliant ses créations aux enjeux sociaux de sa société. Les principales formes utilisées sont le spectacle autonome, les créations sur mesure et le théâtre citoyen où la population est invitée à joindre l'équipe de création.

2.5.11 UTIL: Unités Théâtrales d'Interventions Loufoques

Depuis 2002 et dans la région périphérique de Montréal, UTIL mobilise des citoyens ainsi que des professionnels du théâtre d'intervention. La troupe expérimente le théâtre d'intervention en tant qu'outil d'expression et d'action. La rue, les places publiques et les espaces communautaires deviennent son espace de représentation. UTIL va chercher le public là où il s'y attend le moins et souhaite susciter l'émotion et provoquer le questionnement autour des enjeux sociaux et politiques.

2.5.12 La coopérative les ViVaces

Fondée en 2004, la coopérative de solidarité montréalaise travaille sur les thèmes liés au développement durable. Les lieux de représentation sont les écoles, les festivals et les événements à caractère social, environnemental et politique. La coopérative présente des spectacles autonomes, des ateliers de création et de sensibilisation ainsi que des représentations dans l'espace public.

2.5.13 Pièces de Vie

Fondée en 2006, la compagnie offre des ateliers d'initiation théâtrale pour œuvrer aux objectifs sociaux déterminés par le groupe-client. *Pièces de vie* offre des services d'expression et de création aux organismes communautaires, aux maisons de jeunes, aux résidences pour personnes âgées et à tout groupe organisé qui présente des intérêts sociaux.

2.5.14 Senscène UQÀM

Fondée en 2006 par des étudiantes d'animation et recherche culturelle de l'Université du Québec à Montréal (UQÀM), Senscène cherche à faire connaître les arts d'intervention à la population universitaire. L'association offre des espaces d'expérimentation par le biais de créations collectives, d'ateliers et des projets réalisés en collaboration avec le milieu universitaire.

2.6 Le théâtre communautaire

Dans le Canada anglophone, on parle de *théâtre communautaire* (community theater) plutôt que de théâtre d'intervention. On dénote de grandes ressemblances entre les deux approches tant au niveau des sujets abordés, que de la forme et des lieux d'expression. Le *Canadian Popular Theatre* est un réseau qui regroupe des

individus et des compagnies œuvrant sous la bannière du théâtre communautaire et multiculturel. Les troupes de théâtre canadiennes anglaises défendent des intérêts sociaux tels que le droit des femmes et des autochtones, la place des aînés et les droits des gais et des lesbiennes. Le théâtre communautaire s'intéresse également aux besoins des personnes handicapées et à leur désir de communiquer. La troupe la plus connue au Canada se nomme le Headlines Theater, elle est dirigée par David Diamond et installée à Vancouver. Le Headlines Theater travaille essentiellement avec les jeunes de la rue afin de leur donner un accès à la parole et à la démocratie (Martineau, 2000).

2.7 Le modèle belge

À l'heure actuelle et comme nous l'avons mentionné précédemment, le théâtre d'intervention québécois a du mal à obtenir du financement. À ce chapitre, les compagnies belges ont fait des avancées majeures. En effet, le ministère de la culture belge reconnaît et finance les projets de théâtre d'intervention lorsqu'ils sont pratiqués avec les populations marginalisées et qu'ils donnent accès à la parole publique¹³.

2.7.1 Action plutôt qu'intervention

Les compagnies du Mouvement du Théâtre-Action en Belgique (MTA) ont préféré le terme « théâtre-action » au terme « théâtre d'intervention » car au milieu des années 70, les compagnies pionnières inscrivaient leurs démarches dans un processus de longue durée avec des populations marginalisées. Le terme « théâtre d'intervention » faisait référence pour ces troupes, à un projet ponctuel et événementiel joué par des comédiens professionnels. Les troupes du Mouvement de Théâtre-Action recherchaient une appellation qui associait le ponctuel au long terme et c'est ainsi

qu'est née le théâtre-action (Biot, 2000: 27). Voici la définition du théâtre-action, telle que proposée par le Centre de Théâtre Action (CTA) de la communauté française de Belgique:

Est considéré comme groupe de théâtre-action, le groupe qui, créé, géré et animé par des personnes privées et utilisant l'expression théâtrale comme outil privilégié, se donne pour objectif essentiel de mener avec les couches socialement et culturellement défavorisées d'une population une action visant à développer la connaissance critique et la capacité d'analyse des réalités de la société et à élaborer les moyens nécessaires à l'expression collective de celles-ci. Le groupe doit consacrer la plus grande partie de son temps d'activité à la pratique d'une activité théâtrale de type participatif. Par action théâtrale de type participatif on entend une action visant à développer au sein de groupes (...) une démarche de réflexion liée à leurs propres préoccupations et permettant d'exprimer eux-mêmes cette réflexion par le biais de productions théâtrales écrites et réalisées collectivement. Parallèlement à cette démarche, le groupe de théâtre-action mène, s'il le souhaite, un travail de création autonome. Par création autonome on entend celle qui est réalisée d'une manière collective et jouée par le groupe de théâtre-action lui-même. Cette activité est directement liée (...) au travail participatif et comporte une analyse des situations ou mécanismes qui interviennent dans la vie quotidienne du public auquel ces créations sont destinées.¹⁴

2.7.2 Origines culturelles du théâtre-action

Le théâtre-action de la communauté française de Belgique tire lui aussi ses origines de l'agit-prop des années 20 et des mouvements contestataires de mai 68. D'abord nommé « théâtre d'intervention » dans le but de le distinguer des pratiques d'animation pures et simples, il est aujourd'hui vu comme un théâtre qui allie la nécessité des processus de longue durée avec les populations marginalisées et l'urgence d'agir sur des situations politiques ou sociales inquiétantes (Ivernel, 2000). On compte dix-sept compagnies professionnelles de théâtre-action en Wallonie,

¹⁴ Citation de la Circulaire de l'Exécutif de la Communauté française relative au subventionnement des compagnies de théâtre-action, *Théâtre d'intervention aujourd'hui*, Louvain-la-Neuve, Études Théâtrales, 2000, p. 38-41.

regroupées sous la bannière du Centre de Théâtre-Action (CTA). Le Centre de Théâtre Action (CTA) est une association qui cherche à faire connaître les pratiques et les enjeux du théâtre-action au niveau national et international. L'association organise des rencontres de création telles que le Festival International de Théâtre-Action (FITA) qui a lieu tous les deux ans en Belgique francophone. Le FITA invite des praticiens et théoriciens de toutes les régions du monde à venir partager leurs créations, visions et réflexions sur la pratique. Le CTA réalise aussi des publications, organise des formations, soutient des projets et développe des partenariats nationaux et internationaux dans le but de faire connaître la pratique.¹⁵

2.8 Financement et reconnaissance du théâtre-action

Aujourd'hui, le ministère de la culture belge reconnaît et finance le travail professionnel de création lorsqu'il est pratiqué avec des populations marginalisées. La reconnaissance de la pratique a été un long travail de représentation et de regroupement qui a débuté à la fin des années 70. En 1977, quatre compagnies de la communauté française de Belgique se regroupent pour créer le premier Mouvement de Théâtre-Action. Elles cherchent alors à développer un art d'expression où une nouvelle relation s'établira entre le théâtre et les milieux populaires (Biot, 2000; Biot, 2006). Le théâtre-action se définit comme un moyen d'expression, une prise de conscience et une communication entre les collectivités des milieux populaires. La pratique cherche à permettre aux groupes en marge de se réapproprier un langage, de faire entendre leurs problèmes et développer des solutions communes aux situations vécues (Biot, 2000; Biot, 2006).

Au milieu des années 80, on compte dix compagnies de théâtre-action en communauté française de Belgique. Elles créent un théâtre essentiellement lié au monde ouvrier et à ses luttes. Ensuite, le Centre de Théâtre-Action (CTA) mène un combat pour faire reconnaître la pratique comme partie intégrante de l'art dramatique professionnel. En 1994, le Rapport Général sur la pauvreté, coordonné par la Fondation Roi Baudouin¹⁶, tombe à point dans ce processus de reconnaissance en révélant que l'exclusion culturelle constitue une forme extrême d'exclusion sociale. La pauvreté y est perçue comme un danger imminent pour la démocratie, car elle ne permet pas au citoyen de participer et de faire entendre sa voix dans les événements culturels qui influencent sa société. Avec le Rapport Général sur la pauvreté, on reconnaît officiellement le droit des personnes défavorisées à revendiquer leur place dans l'espace culturel belge. Le Rapport Général sur la pauvreté mentionne que « la lutte contre la pauvreté peut avancer lorsque les pauvres sont en mesure d'être les premiers acteurs et de nommer leur oppression, leurs souffrances ».¹⁷ Le Rapport Général sur la pauvreté ouvre ainsi une porte à la reconnaissance et au financement du théâtre-action en Belgique. Les compagnies de théâtre-action prennent donc appui sur lui pour démontrer l'utilité sociale de leur démarche artistique et obtiennent après un long exercice de représentation, un financement récurrent de la part du ministère de la culture belge (Biot, 2000; Biot, 2006).

¹⁶ La Fondation Roi Baudouin est une institution indépendante d'utilité publique en Belgique. Elle a été créée en 1976, grâce aux dons faits par la population à l'occasion du 25^e anniversaire de l'accession au trône du Roi Baudouin. La Fondation prend des initiatives en tous genres visant à améliorer les conditions de vie de la population, tant sur les plans économique, social et culturel que scientifique. Source: <http://www.monarchie.be/fr/initiatives/boudewijn/index.html>

¹⁷ Citation du Rapport sur la pauvreté présenté dans l'introduction de Paul Biot, *Théâtre-Action de 1996-2006*, Mons, Éditions du Cerisier, 2006: 13-16.

2.9 Caractéristiques spécifiques à la pratique

Suite à l'analyse des pratiques québécoises, canadiennes et belges, nous observons que quatre caractéristiques permettent de distinguer le théâtre d'intervention des autres approches théâtrales ou thérapeutiques. Voyons ci-dessous, le détail de ces caractéristiques:

2.9.1 Lieu d'échanges et de réflexions

Le théâtre d'intervention se veut d'abord une expérience de communication et de dialogue (Biot, 2000). Dans sa forme, il offre à ses participants ou aux spect'acteurs l'occasion d'exprimer leurs opinions et de réfléchir ouvertement à une problématique sociale ou politique partagée. La communication peut se réaliser par le biais de jeux interactifs intégrés au spectacle ou à travers des ateliers de recherche et de création mis en place auprès des populations concernées par l'enjeu (Martineau, 2000). Le théâtre d'intervention souhaite que le spect'acteur se reconnaisse comme sujet sur scène et comme source du propos artistique. À la différence du nouveau théâtre politique qui est souvent l'œuvre d'un seul auteur et d'un seul metteur en scène, le théâtre d'intervention donne la parole à ceux pour qui il est joué (Martineau, 2000). La représentation vise aussi à renforcer chez le participant, le sentiment de son pouvoir personnel et citoyen (Texte Pluriel – Acteurs de l'ombre et *al.*, 2006).

2.9.2 La création collective

À la différence de plusieurs pratiques culturelles ou artistiques, le théâtre d'intervention se réalise en groupe (Carracillo, 2000). L'œuvre présentée est toujours le fruit d'une création collective. Il peut s'agir de la création d'une troupe de comédiens professionnels allant à la recherche de son sujet au sein d'une communauté (on parlera alors de spectacles autonomes ou de création autonome). Autrement, l'œuvre présentée impliquera directement les membres de la communauté

comme concepteurs et interprètes du projet sur scène (Carracillo, 2000). On parle alors de spectacles-ateliers ou d'ateliers de création. Le processus de création collective vise à déconstruire la réalité quotidienne et il s'inscrit dans la recherche d'une société plus juste où chacun peut influencer la culture (Biot, 2006). Dans une création collective, chacun (artiste professionnel comme citoyen) doit être reconnu dans son rôle de créateur. Ce qui permet au projet théâtral collectif de se construire progressivement et à partir des subjectivités, de l'imaginaire, des critiques et de l'histoire de chacun. Dans les ateliers de création, chaque personne doit avoir l'occasion de prendre des risques, d'oser, de dire et de transgresser ses propres lois. On mentionne aussi que le plaisir, le rire et l'humour permettront au groupe de cheminer et de conserver une parole vivante tout au long de l'exercice. La parole deviendra, au fil du temps, une parole collective et publique (Vienne, 2006, Hesbois et *al.*, 2006). Le participant est souvent invité à créer son personnage. Un personnage qui aura une place au sein du récit collectif et qui sera l'expression d'une vision personnelle. L'œuvre collective introduit le participant à une nouvelle façon de travailler avec les autres (Carracillo, 2000; Hesbois et *al.*, 2006). La création collective se veut aussi une expérience de lien social, car elle cherche à dépasser les situations individuelles pour produire un sens commun (Biot, 2006).

2.9.3 La volonté d'échapper à la « logique » dominante

Si le théâtre d'intervention a perdu sa force symbolique de contestation de l'après 68, ses praticiens et théoriciens mentionnent qu'il demeure un lieu de dialogue où l'art, le social et le politique s'incorporent. Ce qu'on définissait dans les années 70 comme une action pour renverser le pouvoir se vit désormais comme une mesure préventive contre l'isolement des personnes (Biot, 2006). Le théâtre d'intervention cherche à contrer l'image façonnée par l'idéologie dominante, à transgresser ses valeurs et à mettre en évidence ce que le modèle culturel dominant ne représente jamais (Carracillo, 2000). Ainsi, par la fiction, le groupe va se constituer une œuvre et donc,

une identité. L'œuvre servira à mettre en scène des conflits très personnels qui seront démontrés comme les conséquences des situations sociales, politiques et économiques dans lesquelles vivent les individus (Lambert, 2006).

2.9.4 La cohésion sociale et autres effets secondaires

Par leurs propos et leurs formes, on considère que les projets de théâtre d'intervention luttent contre la solitude, car ils encouragent la participation directe des individus à des activités d'intérêts collectifs (Carracillo, 2000). On remarque que de tels projets élèvent le seuil de tolérance à l'ambiguïté, accentuent la résolution de conflits, la compréhension interculturelle, la solidarité et les relations intergénérationnelles (Carracillo, 2000). On reconnaît aussi que le théâtre d'intervention contribue au développement personnel puisqu'il donne accès à un imaginaire identitaire et valorise les aptitudes de chacun. La pratique entraîne aussi la découverte d'un langage neuf qui ignore les contraintes et permet de s'adresser à son environnement, de travailler avec ses émotions et de construire ses propres réflexions. Ce qui fait dire à Christian Nouaux (2000) qu'on peut voir le théâtre d'intervention comme un lieu d'émancipation où chacun a une chance de se reconstruire en liberté (Ivernel, 2000). La participation à des projets collectifs permet de cheminer vers la solidarité puisque c'est dans le groupe de création que la personne trouvera son premier public. L'expérience de théâtre d'intervention est aussi le premier risque que l'individu prendra en vue d'un changement personnel au sein du monde social (Lambert, 2006; Verheye et Biot, 2000).

2.10 Conclusion du chapitre

Nous avons constaté à travers le chapitre II que le théâtre d'intervention porte une intention sociale et politique à la base de ses créations. De plus, les formes et les approches variées, cherchent à contester la pensée dominante, à inclure les populations marginalisées et à créer des espaces d'échanges. Le théâtre d'intervention se veut aussi un exercice de groupe qui repose sur la démocratie et la solidarité. Le modèle Belge nous apprend que la pratique se situe au croisement d'une démarche sociale, culturelle et artistique qui permet un meilleur accès à la culture et à la vie démocratique. Dans la section qui suit, nous constaterons les influences du théâtre d'intervention sur le développement personnel, la communication interpersonnelle et le changement dans les groupes.

CHAPITRE III

LE CHANGEMENT PAR LE THÉÂTRE

Dans le chapitre III, nous tenterons de définir de quelles façons le théâtre d'intervention agit sur le développement de la personne, la communication interpersonnelle et les processus de changement. Nous commencerons cette réflexion en définissant le théâtre tel qu'il est pratiqué et réfléchi par Augusto Boal. Nous verrons ensuite comment Boal a été lui-même influencé par la théorie de la distanciation de Bertholt Brecht et par la théorie de l'oppression de Paulo Freire. Par la suite, nous ferons la comparaison entre le théâtre thérapeutique de Boal et le psychodrame de Moreno afin de distinguer les objectifs des deux approches aux formes similaires. La théorie du développement de la personne de Carl Rogers sera ensuite exposée, car le théâtre d'intervention, selon les praticiens et théoriciens, poursuit des objectifs de développement personnel et social. En fonction des orientations théoriques mentionnées ci-dessus, un modèle d'intervention sera constitué afin d'agir sur l'isolement social.

3.1 Lutter contre l'oppression

Augusto Boal a œuvré toute sa vie professionnelle (soit plus de quarante ans) à utiliser le théâtre comme transformateur social et politique. Il a développé la technique du théâtre de l'opprimé; une pratique qui s'intéresse à l'oppression des individus dans une perspective de changement social. Boal souhaite mettre le théâtre au service des personnes marginalisées afin qu'elles puissent s'exprimer et découvrir par des nouvelles façons de dire les choses, des nouveaux contenus. Le principal objectif du théâtre de l'opprimé est de transformer le spectateur passif en un acteur actif capable d'agir sur les situations fictives ou réelles qui se présentent à lui. Ce que Boal nomme « la répétition de la révolution » (Boal, 1996). Boal croit que tous les individus, quels qu'ils soient, ont droit à une dignité et que cette dernière repose sur la solidarité. Une valeur dont tiennent compte toutes les formes du théâtre de l'opprimé que Boal a développé à travers ses années de pratique théâtrale.

Le théâtre de l'opprimé¹⁸ a été développé en fonction des contextes politiques et sociaux de l'Amérique du Sud des années 70 et 80. On cherchait alors à lutter contre les oppresseurs politiques et les propriétaires terriens, en plus de vouloir créer un dialogue entre les gens et contribuer au développement social des sociétés sud-américaines. Longtemps, on a cru que la forme ne convenait qu'aux réalités politiques et économiques de la région, mais à l'heure actuelle, le théâtre de l'opprimé se pratique dans plus de soixante-dix pays¹⁹ dans le monde. Le théâtre de l'opprimé a largement influencé le théâtre d'intervention tel qu'on le pratique aujourd'hui. Les prochaines sections permettront d'en connaître davantage sur le

¹⁸ Le Théâtre de l'Opprimé est une branche du théâtre social développé dans les années 70 par Augusto Boal. Ce type de théâtre utilise les techniques dramatiques comme un instrument efficace pour l'analyse, la compréhension et la recherche d'alternatives à des problèmes sociaux, politiques, depuis une perspective communautaire et interpersonnelle. Donnée trouvée sur le site du Théâtre de l'opprimé: <http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?useFlash=1>

théâtre de l'opprimé; ses origines, ses formes, ses intentions, le parcours d'Augusto Boal et les influences de Bertolt Brecht ainsi que celles de Paulo Freire sur la pratique.

3.2 L'influence de Brecht et de Boal sur la pratique

Chacun à leur époque, Bertolt Brecht et Augusto Boal ont redéfini la fonction sociale du théâtre en modifiant la manière d'entrer en contact avec le spectateur (Lepage, 1999). En effet, Brecht et Boal ont tous deux modifié le rôle passif du spectateur pour amener celui-ci à réfléchir et à changer sa façon de voir les choses (Boal, 1996). Brecht²⁰ modifie de son côté, la façon de construire une pièce de théâtre en modifiant l'écriture dramatique, le jeu des acteurs ainsi que la dynamique entre la scène et le public. Il veut que le spectateur soit actif dans sa réflexion tout au long de la représentation théâtrale (Esslin, 1971; Boal, 1996). Brecht souhaite en effet que le spectateur ne plonge jamais dans une impression de réalité et qu'il soit conscient à tout moment, de la fiction qui se déroule sous ses yeux. De plus, Brecht ne croit pas qu'une pièce de théâtre doive se terminer par un sentiment d'apaisement et d'équilibre. Selon lui, le théâtre doit indiquer par quels détours passe le déséquilibre d'une société et les façons d'accélérer la transformation de celle-ci (Boal, 1996). Brecht est très sensible à la lutte des classes et il utilise le théâtre pour amener les classes dominées à prendre conscience de leur condition. Il voit le spectacle comme le début de l'action (Boal, 1996). Brecht a constitué une poétique où le spectateur délègue ses pouvoirs au personnage tout en continuant de penser à son propre compte. On parle alors du phénomène de distanciation (*Verfremdungseffekt*). Pour Brecht, l'effet de distanciation redonne la liberté intellectuelle au spectateur en éveillant son esprit critique et en lui permettant de voir la réalité comme la résultante d'une construction sociale (Lepage, 1999).

²⁰ Bertolt Brecht (1898-1956), auteur et dramaturge allemand.

Boal²¹ tire en partie sa conception du théâtre de Brecht, mais il va encore plus loin dans le processus d'interaction entre le spectateur et l'œuvre théâtrale, car il demande au participant d'utiliser l'ensemble de son langage verbal et non-verbal pour modifier le déroulement de la pièce théâtrale. Boal parle ainsi de spect'acteur plutôt que de spectateur (Lepage, 1999).

3.3 Du théâtre journal au théâtre législatif

C'est là qu'est né le Théâtre de l'opprimé: 50 000 morts en 15 jours: Chili. 50 000 morts en 15 mois: Argentine. 500 000 morts de faim, mort lente, silencieuse, peu spectaculaire: Brésil » - Augusto Boal

3.3.1 Le théâtre-image

Au fil des années, Augusto Boal a développé le théâtre de l'opprimé, une forme théâtrale qui utilise la réflexion et le jeu pour transformer les situations quotidiennes. La pratique est née en 1971 au Brésil avec la méthode du théâtre journal (Newspaper theatre)²². L'objectif du théâtre journal est de transformer les nouvelles des journaux en scènes théâtrales afin que la population puisse se réapproprier l'information qui circule dans les médias.

3.3.2 Le théâtre-forum

La deuxième forme développée fut le théâtre-forum. Le théâtre-forum apparaît pour la première fois au Pérou en 1973. Dans un théâtre-forum, on demande aux participants de raconter une histoire exposant un problème politique ou social difficile

²¹ Augusto Boal est né au Brésil en 1931. Il a essentiellement développé sa pratique théâtrale en Amérique du Sud puis en Europe lors de son exil. Boal a également donné et continue de le faire, des ateliers de formation au Canada et aux États-Unis, il le fait également en Indes.

²² Références prises sur le site du Théâtre de l'opprimé:
<http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?useFlash=1>

à résoudre. La scène racontée est ensuite créée et répétée par des acteurs pour une durée de quinze à vingt minutes et elle comporte une solution au problème exposé. Par la suite, les acteurs jouent la scène devant le public. Dans ce processus, un maître de jeu (nommé joker) demande aux spect'acteurs²³ s'ils sont en accord ou non avec la solution donnée par les comédiens. Une question à laquelle les participants devraient normalement protester. Un dialogue s'entame ensuite entre les participants d'où l'appellation «forum». Les spect'acteurs sont par la suite invités à venir sur l'aire de jeu et à trouver par eux-mêmes et selon les règles du jeu théâtral, des solutions à la problématique exposée. Tout spect'acteur qui entre dans l'ère de jeu doit utiliser le langage théâtral pour exposer sa solution, car cette situation permet de mettre à l'épreuve la proposition et de confronter celle-ci à une situation complexe et donc proche de la réalité (Boal, 1996).

3.3.3 Le théâtre invisible

En Argentine, Boal développe le théâtre invisible comme nouvelle variante au théâtre de l'opprimé. Le théâtre invisible se joue dans les endroits publics en période de grandes affluences et à l'insu de ceux qui s'y trouvent. Il ne s'agit pas d'un spectacle improvisé puisqu'un scénario est soigneusement développé et celui-ci rend compte d'une situation d'injustice ou d'oppression plausible dans la réalité quotidienne. Les situations du théâtre invisible visent à susciter la réflexion des spect'acteurs du moment, dans les lieux qu'ils fréquentent quotidiennement (Boal, 1996).

3.3.4 Le théâtre-image

Le théâtre-image est une autre forme du théâtre de l'opprimé et elle fut d'abord pratiquée en Colombie, au Venezuela et au Mexique. On cherchait alors à créer un

²³ Spect'acteur: appellation que Boal donne à ceux et celles qui assistent et donc participent à une forme ou l'autre de théâtre de l'opprimé.

dialogue entre les peuples indigènes et les peuples descendants des Espagnols. Des barrières de langues empêchant ces peuples de communiquer entre eux. Avec le théâtre-image on arrive à créer un dialogue entre les individus qui ne partagent pas de langue commune, car les participants présentent des photos ou des images traduisant leurs conceptions du monde et les problématiques qu'ils vivent.

3.3.5 Le théâtre législatif

Après de longues années d'exil, Augusto Boal retourne au Brésil. En 1992, il est élu député à la Chambre législative de Rio de Janeiro. Parallèlement à ses fonctions, il développe le théâtre législatif. Le but de la pratique est d'œuvrer à la démocratie du pays par le théâtre. Une forme qui amène les citoyens à prendre part au développement législatif de leur société en assistant à un théâtre-forum qui présente l'enjeu discuté par le Parlement. Par la suite, le public est invité à prendre le rôle des juristes, des techniciens et des élus afin de suggérer des lois et des actions à adopter. Tout le processus se fait en présence d'officiels et de techniciens du Parlement. Après un exercice de discussion et de modification des lois et des actions, les propositions retenues sont transmises aux institutions législatives.²⁴

3.3.6 Le théâtre thérapeutique

En Europe et lors de son exil, Boal a découvert que les oppressions ne se vivaient pas seulement en présence des policiers, des patrons et des forces militaires (Boal, 2002). En effet, à force de travailler avec des groupes européens, Boal a observé qu'au cœur de régimes dits démocratiques, il existait aussi des oppressions sociales importantes et que celles-ci étaient intériorisées par les personnes. Des situations que Boal juge très similaires à celles présentes en Amérique Latine: racisme, sexisme, mauvaises conditions de travail, pauvreté, conflits avec les autorités policières, etc. Boal croit

²⁴ Source: <http://fr.jurispedia.org/>

que la solitude, l'incapacité à communiquer, la peur du vide, l'angoisse, la dépression et le suicide sont des résultantes directes de l'oppression intériorisée (Boal, 2002). En Europe, Boal a développé une méthode alliant théâtre et thérapie. Une approche qu'il nomme le théâtre thérapeutique et qui cherche à libérer les individus de leurs oppressions intériorisées.

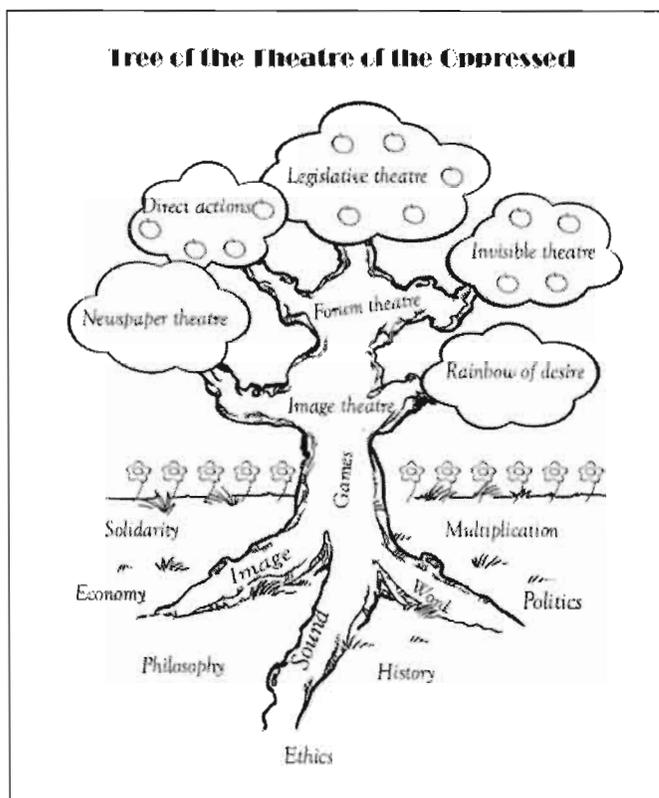


Figure 3.2: les racines et les branches du théâtre de l'opprimé

Dans son ouvrage «l'arc-en-ciel du désir», Augusto Boal mentionne avoir découvert à travers ses expériences européennes que le théâtre pouvait servir d'outil thérapeutique dans les contextes où l'oppression est intériorisée par les individus (Boal, 2002). À la différence de la thérapie où la personne se décrit en paroles et en actions posées, la méthode de «l'arc-en-ciel du désir» permet d'expérimenter un

procédé de transformation sociale avec une vue d'ensemble sur son langage verbal et non verbal en situation. Selon Boal, l'acteur qui observe une action passée en la reproduisant par le jeu théâtral prend conscience de ses actions, de ses paroles, de ses sentiments et des composantes personnelles, sociales et politiques de l'interaction. Le théâtre permet de partir des sentiments, des situations, des mouvements physiques, des paroles pour se rendre à la situation et à sa « logique » (Boal, 2002). Il s'agit alors de reconstituer la scène à partir de ce qui est le plus évident pour l'individu et de cheminer vers une compréhension globale de la situation. La relation psychothérapique traditionnelle allant souvent dans le sens inverse; soit de l'explication au sentiment éprouvé. Boal croit que la psychothérapie traditionnelle est efficace pour les gens qui ont une grande confiance en leur logique, mais que la démarche n'est pas adaptée à l'ensemble des individus. Lorsque le thérapeute effectue le cheminement vers la logique sans permettre à l'individu de bien se représenter mentalement l'itinéraire, Boal considère que la situation a de grandes risques d'être mal interprétée et d'interférer avec ce que la personne rapporte avoir vécu. Comme le théâtre est très visuel, il laisse moins de doutes quant à la compréhension de ce qui se passe dans la situation racontée (Boal, 2002). D'une certaine façon, l'animateur d'une thérapie théâtrale a moins de contrôle sur l'histoire rapportée qu'un psychothérapeute peut en avoir dans une suite d'échanges verbaux avec son patient. En effet, le participant qui recrée par le théâtre une histoire vécue, la démarre et l'arrête au moment voulu, en divulgue les propos signifiants, les gestes marquants et conserve l'opportunité d'exprimer son désaccord avec ce qui est joué par les acteurs. La démarche théâtrale, par sa forme, est donc ouverte à une grande variété de personnes; que ces personnes soient des enfants, des adolescents ou des adultes qui ont peu confiance en leur logique.

3.4 Inspiré de Paulo Freire

« La définition du flic dans la tête est une image présente dans nos têtes au moment de la réalisation d'une action, qui nous empêche de faire ce que nous voulons, ou nous oblige à faire ce que nous ne voulons pas: nous ne réalisons plus notre désir, mais le désir du flic ». - Augusto Boal

Boal s'inspire de la définition de l'oppression de Paulo Freire pour développer son approche. Pour Freire, les opprimés et les oppresseurs sont interdépendants les uns des autres puisqu'ils ont besoin de la réaction de l'autre pour exister. Freire voit le changement comme une situation où l'opprimé ne craint plus sa liberté et où il cherche à mettre fin au pouvoir de son oppresseur. Pour ce faire, il prendra conscience de la déshumanisation au sens large et dans une perspective historique. Il devra aussi saisir que cette violence entre oppresseurs et opprimés s'inscrit sur une longue période de temps, au-delà de son histoire personnelle. Ainsi, l'opprimé acceptera de lutter non pas pour changer de place avec l'oppresseur (ce qui continuera la violence) mais pour reconquérir la perte d'humanité au sein du système en général. Freire (1970) considère que la « générosité » ou le bénévolat envers les classes défavorisées ne fait que maintenir l'ordre social actuel en créant un confort temporaire au sein d'un système violent et injuste. Il convient pour Freire de reconnaître les causes de l'oppression, car elles n'ont rien à voir avec les caractéristiques personnelles des gens qui en souffrent. En identifiant les sources d'oppression, il devient possible de les transformer et de créer de nouveaux contextes pour tous. Freire pense que la libération ne peut pas se faire à la place des opprimés et ceux-ci doivent participer activement aux réflexions et aux actions en vue d'un changement social (Freire, 70).

3.5 À la différence du psychodrame

De prime abord, le théâtre thérapeutique présente des similarités avec le psychodrame de Jacob Levi Moreno²⁵. En effet, dans les deux cas, on demande au protagoniste de se servir du théâtre pour décrire une situation vécue devant des spectateurs et où un maître de jeu dirige l'exercice de communication. Le psychodrame tout comme le théâtre thérapeutique entraîne la personne à la spontanéité et favorise une relation à soi, à son être profond (Boal, 2002; Schützenberger, 2003). Toutefois, le psychodrame met en action la psyché pour exprimer les sentiments refoulés dans le but de se libérer de ces émotions jugées indésirables. Moreno croit en effet qu'après une séance de psychodrame, l'individu pourra retrouver sa vie normale et y être mieux adapté. Pour Boal, le théâtre thérapeutique doit conduire l'individu au changement personnel et éventuellement à un changement social. La différence entre le psychodrame et le théâtre-thérapeutique ne se trouve donc pas dans la forme (jeu théâtral, maître de jeu, spectateurs actifs, expérience de groupe), mais dans le but poursuivi. Pour Moreno, la problématique est personnelle alors que pour Boal, elle est interpersonnelle, sociale et politique. Le but du théâtre thérapeutique de Boal n'est pas d'arriver à un équilibre tranquillisant mais plutôt à un déséquilibre conduisant à l'action. Dans un exercice de théâtre de l'opprimé, plusieurs pistes de solutions sont proposées par les spect'acteurs, mais aucune n'aura la prétention d'être la bonne réponse au problème évoqué. Boal croit en effet qu'il est dangereux de faire croire à l'individu que des solutions peuvent résoudre ses problèmes puisque cette perspective demeurera toujours incertaine. Le but du théâtre thérapeutique est en premier lieu d'aider la personne à réfléchir à sa problématique, mais sans avoir la prétention de savoir comment le processus se conclura pour elle (Boal, 2002).

²⁵ Jacob Levy Moreno (1889-1974), psychiatre et psychologue américain d'origine roumaine. Aussi le père fondateur de la sociométrie.

3.6 Créativité et changement

Le théâtre d'intervention est une démarche créative qui tente de trouver des pistes de solution aux situations difficiles vécues. Dans cette recherche de possibilités, l'individu entre dans un processus créatif. Carl Rogers définit la motivation à créer comme « la tendance de [l'être humain] à s'actualiser et à devenir ce qui est potentiel en lui »²⁶. Rogers (1968, 2005) relie le manque de créativité dans nos sociétés à l'inadaptation individuelle devant le changement ou aux tensions dans les groupes. Il considère la créativité comme une démarche de développement personnel qui enrichit le monde social puisqu'elle permet une meilleure communication avec soi-même et par conséquent, une plus grande ouverture à l'expérience d'autrui. Ainsi, en devenant plus près de lui-même, l'individu devient plus apte à accepter ce que vivent les autres et il peut socialiser de manière plus équilibrée et réaliste. Les relations seraient aussi moins superficielles et plus satisfaisantes dans un tel contexte. Parce que la créativité contribue au développement personnel dans l'espace social, Rogers invite le thérapeute à créer des conditions favorables au processus créateur afin de faire émerger cette ressource qu'il considère innée chez tous les individus. C'est ainsi qu'il préconise un climat de confiance et une relation authentique entre le thérapeute et la personne aidée.

3.6.1 Le climat de confiance

Rogers mentionne que le climat de thérapie doit s'établir selon certaines conditions si l'on souhaite que la créativité des individus demeure socialement acceptable. Rogers parle alors de sécurité psychologique et de liberté psychologique. La sécurité psychologique se définit comme l'acceptation de la valeur inconditionnelle de la personne par le thérapeute dans un climat dépourvu d'évaluation externe et où le thérapeute démontre une compréhension empathique face à ce que la personne vit ou

²⁶ Rogers, C., *Le développement de la personne*, Paris: InterÉditions, 2005, p. 233

crée (Rogers, 2005). En ce qui concerne la liberté psychologique, Rogers fait référence à une liberté d'expression symbolique totale. Il s'agit pour l'individu d'être totalement libre, mais aussi responsable de ce qu'il exprime. D'où l'importance que l'expression demeure à un niveau symbolique, ce qui permet à la personne de ne pas regretter les gestes et les paroles exprimées (Rogers, 1968; Rogers, 2005). Le jeu théâtral offre au participant la possibilité de s'exprimer symboliquement, car le personnage de théâtre donne un pouvoir évocateur tout en conservant une dimension imaginaire. Dans un tel contexte et selon des praticiens en théâtre d'intervention, l'animateur théâtral devra se souvenir que le personnage sert à protéger la personne et il invitera ses participants à toujours conserver une distance avec le personnage incarné (Hesbois et Lebras, 2006; Lambert, 2006).

3.7 L'animation théâtrale

«Un atelier qui fonctionne bien c'est celui où l'animateur apprend autant qu'il donne ».-Marc Antoine

« L'animateur est un jardinier. Dans nos ateliers nous semons des graines d'héros, toutes ne germeront pas mais ce ne sera pas faute d'avoir semé, peut-être celle de n'avoir pas le temps d'arroser ».-Max Lebras

3.7.1 Au-delà du savoir-faire

Selon les praticiens et théoriciens en théâtre d'intervention, les qualités recherchées pour être un animateur théâtral dépendent davantage du « savoir-être » que d'une technique précise (Synthèse d'un colloque européen organisé par le Bureau international de la Jeunesse en Europe, 2006). En premier lieu, l'animateur de théâtre d'intervention doit apprivoiser le groupe et être accepté de lui. En travaillant avec des populations marginalisées, l'animateur assure une responsabilité totale quant au processus de création et au contexte dans lequel l'atelier se déroule. Il cherche donc à

éviter que les contraintes extérieures (de temps, d'espace et d'argent) n'en viennent à déterminer le processus d'intervention et de création. Il doit aussi avoir un souci de transparence et partager avec le groupe toutes les ententes qu'il a conclues avec les institutions ou les partenaires du projet. De plus, l'animateur a le devoir de se préparer et de préparer son groupe aux ondes de choc que provoquent le processus créateur et le spectacle. Il aura aussi intérêt à installer une éthique de création collective avec le groupe dès le début de la session. De plus, il est suggéré de cultiver un esprit de doute quant au résultat final étant donné que chaque aventure théâtrale se veut un processus original qui s'oppose par nature à une reproduction systématique de méthodes, de pratiques et de techniques (Synthèse du colloque européen organisé par le Bureau international de la Jeunesse en Europe, 2006).

3.7.2 Le corps comme outil de communication

L'animateur doit prendre en compte la sensibilité des participants et se rappeler que l'activité théâtrale demande une grande implication physique et émotive pour quiconque la pratique. Le corps étant l'outil de communication de la personne, l'animateur a le devoir de respecter sa sensibilité et il ne doit jamais limiter la transmission de l'art théâtral à une transmission technique. Il devra donc acquérir le sens de la situation et ne jamais négliger le bien-être des personnes pour répondre à des exigences artistiques. Son mandat consiste à organiser le processus afin de contribuer au développement de la personne et non l'inverse. Un objectif qui exige d'être continuellement à l'écoute et sensible à ce qui se passe (Leverato, 2006). Même si aucune technique n'est nécessaire à l'animation d'ateliers de théâtre d'intervention, la profession exige un investissement de soi total ainsi qu'une abnégation devant la parole des participants. Tous les auteurs s'entendent pour dire que l'animateur doit prendre conscience que le spectacle se veut le reflet d'une prise de conscience collective.

3.7.3 La confiance réciproque

L'animateur théâtral a la responsabilité d'installer et de justifier un climat de confiance réciproque dans son groupe. De plus, il doit se montrer ouvert au milieu et demander la même ouverture à ses participants devant la différence. De plus, le spectacle doit aller à l'essentiel et permettre à chacun de s'y sentir adéquat. Une action qui situera les participants à l'opposé de ce qu'ils vivent ordinairement au sein de la culture dominante (Hesbois et Lebras, 2006). La création en ateliers se veut un espace-temps pour se reconnaître dans l'autre. Le jugement de valeur devra donc être banni dès le début de la création collective car la tendance à y avoir recours sera forte. En effet, le groupe et les créateurs se mettront d'une certaine façon en danger dans le processus et ils porteront en eux, la peur de se tromper ou de ne pas faire correctement. Dans le besoin d'être rassurés, les participants seront tentés de mettre les plus vulnérables du groupe à l'écart afin de s'en sentir loin (Vienne, 2006). L'animateur d'ateliers a donc le défi de trouver une place pour chaque personne dans le groupe (Hesbois et Lebras, 2006). Il tâchera aussi d'affiner la parole individuelle et collective pour la situer hors des idées reçues de la culture dominante. De plus, l'animateur théâtral a intérêt à utiliser le plaisir du jeu comme moyen d'affronter les contradictions et les conflits (Leverato, 2006). Tout processus de création se veut un procédé difficile, voir chaotique, qui demande un rapport de confiance entre l'animateur et son groupe afin que la création collective puisse avoir un effet réparateur (Texte pluriel - Acteurs de l'ombre et *al.*, 2006). Selon les praticiens en théâtre d'intervention, le travail de l'animateur correspond à un acte de soutien, de guide, d'encouragement mais aussi de patience. L'animateur est là pour provoquer la parole, désarticuler les idées préconçues mais il devra aussi accepter les silences et la simple présence des participants (Vienne, 2006). Il s'armera donc de patience et passera beaucoup de temps à mettre en place les repères, l'écoute, la concentration, la résolution de conflits. Avec le temps, les participants réapprendront à avoir du plaisir, à essayer, à improviser et à créer.

3.8 Conclusion du chapitre

Le chapitre III nous informe que le théâtre d'intervention, dans ses origines et principales influences, fait une place privilégiée à la réflexion et au changement. On a pu voir que le Théâtre de l'Opprimé de Boal mobilise l'individu vers la recherche de solutions et l'invite au changement à travers une interaction directe avec l'œuvre théâtrale: une démarche qui tire ses origines théoriques de la théorie de l'oppression de Paulo Freire. De plus, nous avons vu comment le théâtre de l'opprimé porte des intentions différentes de celles du psychodrame de Moreno. On se rappellera aussi que Brecht, dans son phénomène de distanciation et de réflexion, a contribué à situer la fonction sociale du théâtre à l'extérieur du modèle théâtral traditionnel. Boal et Brecht ont ainsi apporté une dimension interactive au modèle théâtral. Nous avons aussi observé que le théâtre de l'opprimé offre des possibilités thérapeutiques différentes de la thérapie traditionnelle et qu'il favorise le développement de la personne tel que définit par Carl Rogers. De toutes ces dimensions, nous retenons que le théâtre d'intervention est d'abord un exercice de communication (de soi aux autres) qui amène les individus à la réflexion, au dialogue et au changement des situations problématiques qu'ils vivent. Dans la prochaine section, nous définirons la forme de l'intervention théâtrale afin qu'elle puisse répondre concrètement à la situation d'isolement social des femmes.

CHAPITRE IV

RECHERCHE-INTERVENTION PAR LE THÉÂTRE

« La personne a poussé la porte et a dit: j'aimerais faire du théâtre, j'ai toujours rêvé de faire du théâtre, par plaisir...et puis ça change un peu ». - Claire Vienne



Figure 4.1 Quelques-unes des participantes aux premières semaines du projet de théâtre.

Le chapitre IV expliquera dans un premier temps, le choix du théâtre comme mode d'intervention. Nous verrons ensuite comment le travail de recherche entrepris s'inscrit dans le courant de la recherche-intervention. Par la suite, une synthèse des chapitres précédents sera réalisée afin de définir les intentions de la recherche et connaître les interrogations auxquelles elle souhaite répondre. Les démarches entreprises auprès de l'organisme hôte seront décrites ainsi que les participantes au projet, la forme de l'intervention et les méthodes utilisées pour recueillir les rétroactions sur l'expérience. Finalement, nous exposerons le code éthique à la base de la recherche et de l'intervention.

4.1 Intervenir par le théâtre

Le théâtre d'intervention a été choisi à la base du modèle d'abord parce qu'il dépend du groupe pour exister. De plus, le développement de soi dans un contexte social s'expérimente concrètement dans un projet de théâtre puisque chaque étape de la création collective est un exercice de communication interpersonnelle. Contrairement à des formes artistiques comme la danse ou la musique, le théâtre ne demande pas de bases techniques importantes pour accéder à la créativité. En effet, le théâtre se rapproche du jeu de rôles et des jeux d'imitation pratiqués durant l'enfance et il est possible de s'y retrouver sans avoir une grande expérience dans le domaine. Ce qui fait dire à Augusto Boal que « tout le monde peut faire du théâtre, même les acteurs ». Bien sûr, la technique et la créativité s'enrichiront au fil de l'expérience et au fur et à mesure que la confiance se développera.

4.2 Recherche-intervention

La recherche-intervention est liée à la science-action telle qu'elle fut développée par Kurt Lewin²⁷ dans les années 40. Lewin voulait que les sciences humaines puissent contribuer à la résolution des problèmes de la société américaine (Rhéaume, 2001). La démarche de Lewin est centrée sur la pratique, l'action et l'expérimentation sociale; il souhaite en effet intervenir sur un problème réel en vue d'apporter un changement (Dionne, 1998). Le changement est au cœur de la démarche de la science-action. Lewin s'appuie sur des valeurs démocratiques de participation et il développe un processus de changement qui implique directement les personnes dans la recherche de solutions. En impliquant les «sujets» de sa recherche dans la résolution des problèmes, Lewin remarque que leurs comportements se modifient plus rapidement qu'en leur transmettant des connaissances. Ainsi, Lewin a démontré que la recherche-action peut avoir une valeur éducative et formatrice (Dionne, 1998). L'action demeure l'élément central de ce type

²⁷ Kurt Lewin, psychologue émigré d'Allemagne aux États-Unis en 1933 et décédé en 1947.

de recherche et lorsque cette dernière se conclue, des questions restent en suspens. Ainsi, la recherche-action est un instrument pratique d'intervention avant d'être une recherche qui tente de dégager des réponses et des conclusions à un phénomène observé (Dionne, 1998). La recherche-action peut expliquer une situation donnée ou la transformer. Dans la première situation, on apportera des connaissances tandis que pour la deuxième fonction, on s'intéressera à l'efficacité de l'action (Dionne, 1998). La démarche de la recherche-action exige une implication concrète du chercheur et selon Gauthier *et al.* (1984), le chercheur devient un acteur et inversement, l'acteur devient un chercheur. Une démarche qui entraîne la recherche vers l'action et l'action vers des considérations de recherche (Laramée et Vallée, 1991).

4.2.1 Double objectif de la recherche

La recherche-intervention comporte un double objectif: produire des connaissances et favoriser le changement (Goyette et Lessard-Hébert, 1987). Saint-George (1983) fait une distinction entre la recherche-intervention et la simple intervention qui n'a selon lui, aucun objectif de changement. Yves St-Arnaud (1992) définit la dimension «intervention» telle une expérimentation conduite par une série d'essais et d'erreurs. Il mentionne que les stratégies adoptées par l'intervenant dépendent de sa personnalité et des situations qu'il rencontrera. L'expérimentation générale conduira le chercheur à développer un modèle d'intervention sur mesure (St-Arnaud, 1992).

La recherche-intervention a été choisie comme forme du mémoire afin d'intervenir concrètement sur l'isolement social des femmes et aussi pour entreprendre une recherche sur le théâtre comme outil d'intervention communicationnel. Pour mesurer l'impact de l'intervention, l'animatrice-chercheuse utilisera un journal de bord afin d'amasser les rétroactions sur la démarche. Le journal de bord sert à consigner les données recueillies telles que les renseignements

relatifs au déroulement de la démarche de recherche, les réactions et les comportements des participants ainsi que les faits saillants et certains événements. Le journal de bord se veut aussi un outil de réflexion qui permet d'investir chaque étape de la recherche. À la fin du processus, le journal de bord permettra l'évaluation globale du projet (Lavoie et *al.*, 1996). Dans la section suivante et afin de concevoir le modèle d'intervention, nous ferons un rappel des informations fournies aux chapitres précédents sur le contexte d'intervention et la culture du théâtre d'intervention.

4.3 Rappel des informations précédentes

Les énumérations qui suivent serviront à faire une rétrospective des sujets abordés dans les chapitres précédents du mémoire. L'information permettra de définir le contenu, les objectifs et la forme de l'intervention:

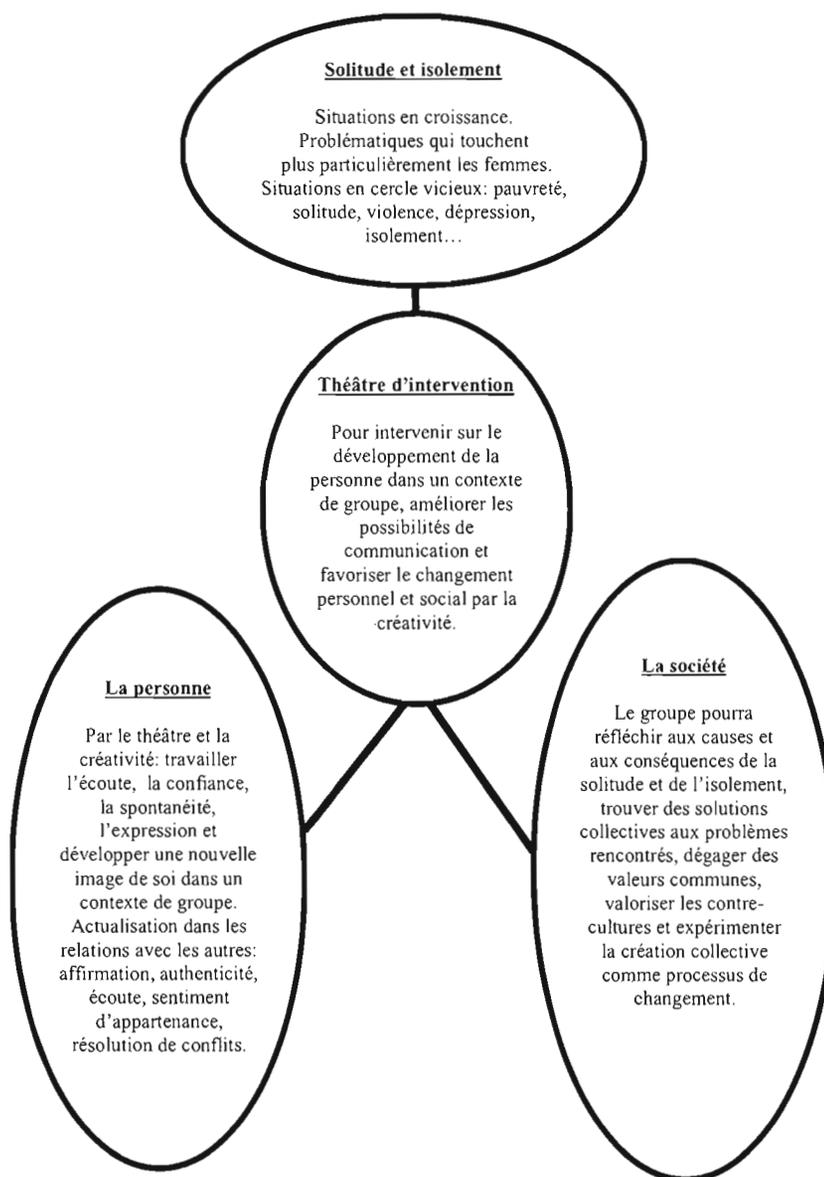
- Les situations d'isolement sont de plus en plus présentes dans nos sociétés en raison de la culture, des valeurs et de l'organisation sociale. Les individus sont donc plus sujets à vivre de la solitude, particulièrement les femmes qui sont majoritaires dans les contextes de pauvreté, de monoparentalité et de proches aidantes.
- Pour ces femmes, les rencontres sociales se font moins fréquentes voir absentes à mesure que la situation de solitude se prolonge.
- Dans cette solitude, un sentiment d'impuissance peut se développer devant les problèmes rencontrés: réactions de défense, de contre-défense, stress, anxiété, fuite, montée de la violence interne et externe chez les individus (conflits et dépression, maladies physiques et psychologiques).
- Des questions se posent: comment renverser le cercle vicieux de la solitude et de l'isolement ? Comment trouver des lieux et des moyens pour permettre à ses femmes de rencontrer d'autres personnes, de s'exprimer sur les situations qu'elles vivent et de trouver des solutions personnelles et collectives en vue d'un avenir meilleur pour toutes et tous?

- Le théâtre d'intervention est une activité qui, par sa forme, favorise l'expression, le développement personnel et la communication. Le contenu d'un projet de théâtre d'intervention permet d'aborder des problèmes humains, sociaux et politiques réels. Des situations que vivent et partagent les individus qui créent ou participent à un projet de création collective.

- Un modèle inspiré du théâtre d'intervention permet de faire une démarche au cœur d'un groupe, d'enrichir ses communications interpersonnelles et sa disponibilité au changement.

Figure 4.2: Schéma des objectifs de l'intervention

Le schéma suivant a été conçu afin de représenter visuellement les intentions du modèle d'intervention. Ainsi, on débutera par la mise en contexte de la problématique, suivi des objectifs de l'utilisation du théâtre. Par la suite, on traitera des buts de l'intervention; autant au plan du développement de la personne qu'à celui du groupe.



4.4 Questions de recherche

Les questions de recherche serviront à déterminer comment le théâtre d'intervention agit sur le développement de la personne dans un contexte de groupe. De plus, nous tenterons de savoir à l'aide des questions, si la créativité qu'offre l'intervention contribue au développement personnel et social des participantes.

Intervenir sur le développement de la personne dans un contexte de groupe.

- A- Comment un projet de théâtre d'intervention permet aux participantes de développer de nouvelles habitudes communicationnelles (expression, écoute, spontanéité, confiance)?
- B- Comment l'activité théâtrale permet aux participantes d'avoir une nouvelle image d'elles-mêmes au sein du groupe?

Favoriser le changement personnel et social par la créativité.

- C- Quel impact a la créativité sur la santé physique et psychologique des participantes?
- D- Comment le processus permet aux participantes de prendre conscience des difficultés et de trouver des solutions à celles-ci?
- E- Comment le théâtre permet aux contre-cultures de s'exprimer et pourquoi ce phénomène diminue le sentiment de solitude?
- F- De quelles façons, le projet stimule l'appartenance au groupe?

4.5 Les démarches pour trouver l'organisme hôte

Au mois de juin 2007, une démarche a été entamée pour cibler les organismes montréalais qui avaient pour mission d'agir sur l'isolement social et la solitude des personnes. Une dizaine d'organismes œuvrant auprès des femmes, des personnes âgées et des personnes présentant des troubles de santé mentale ont été approchés par

l'entremise d'un courriel décrivant les intentions du projet de recherche. Quelques jours plus tard, quatre organismes ont répondu à l'envoi, se disant intéressés par le projet dans leur organisme. Les organismes étaient: Action Autonomie qui travaille dans le secteur de la santé mentale, Projet Changement qui œuvre auprès des personnes âgées, Revivre qui travaille en santé mentale et l'Écho des femmes de la Petite Patrie dont le mandat consistait à briser l'isolement social des femmes.

À la mi-juin, une rencontre a été organisée avec Projet Changement ainsi qu'avec L'Écho des Femmes de la Petite Patrie. Des discussions téléphoniques ont aussi eu lieu avec Revivre et Action Autonomie. Le choix de l'organisme hôte s'est finalement arrêté sur l'Écho des Femmes de la Petite Patrie pour leur ouverture face à l'intégralité du projet et pour leur confiance face à la démarche d'intervention. De plus, l'Écho des Femmes de la Petite Patrie avait interrogé ses membres à l'automne 2007 sur leurs besoins notamment en matière de services et celles-ci avaient exprimé le désir d'avoir un atelier de théâtre au sein de leur organisme. L'Écho cherchait aussi un moyen de parler de solitude et de santé mentale avec ses membres dans une optique de mobilisation sociale. Ce qui correspondait tout à fait aux intentions du projet de recherche.

Le 22 juin 2007, l'animatrice-chercheuse a rencontré deux travailleuses de milieu de l'organisme, soit Silvia Martinez et Fanny Joliceur. C'est à ce moment que l'animatrice-chercheuse a pu discuter des objectifs du projet, de la forme, voir des locaux disponibles pour l'atelier, connaître les dates et finalement s'engager à conduire un projet de théâtre d'intervention à l'Écho des femmes de la Petite Patrie. Quelques jours plus tard, elle recevait un appel téléphonique l'informant que l'équipe de travail avait accepté officiellement le projet et que les travailleuses de milieu étaient enthousiastes à l'idée d'avoir ce projet au sein de leur organisme.

Le 30 août 2007, une travailleuse de l'organisme a téléphoné à l'animatrice-chercheuse pour l'inviter à un déjeuner en compagnie d'une nouvelle stagiaire à l'organisme. Une invitation que l'animatrice-chercheuse a dû refuser en raison de vacances à l'extérieur de la ville. À cette occasion, elle a été informée qu'une annonce allait paraître dans les journaux du quartier. L'atelier nommé « théâtre de vie » invitait les femmes à vivre une expérience de théâtre et de créativité favorisant le mieux-être. On a aussi donné la date de la journée d'inscriptions aux activités, soit le jeudi 13 septembre 2007. Une session à laquelle l'animatrice-chercheuse était conviée afin de répondre aux questions des futures participantes. Elle a aussi appris lors de l'appel qu'une personne-ressource dans l'équipe répondrait à ses questions et besoins tout au long du projet.

Le 13 septembre 2007, l'animatrice-chercheuse a assisté à la journée d'inscriptions à l'Écho des Femmes de la Petite Patrie. Avant l'heure du repas collectif, l'animatrice a fait une allocution pour expliquer les ateliers. Au début de la présentation, plusieurs femmes se sont levées ou ont commencé à parler (ne se sentant probablement pas concernées par le théâtre et préférant s'installer aux tables pour manger). Les travailleuses de l'Écho ont alors demandé le silence. L'animatrice-chercheuse a donc eu un avant-goût du contexte d'animation dans lequel elle s'engageait. Tout au long du repas, des femmes sont venues la voir pour confier leurs craintes et leurs dispositions particulières (fragilité psychologique, handicaps, pertes de mémoire, expériences passées, etc.). On pouvait sentir autant d'insécurité que d'enthousiasme face au projet. À la fin de la journée, vingt et une femmes s'étaient inscrites à l'atelier. La situation bien qu'enthousiasmante apportait un nouveau problème à résoudre: comment animer un atelier avec autant de personnes dans les locaux offerts par l'organisme?

Le 24 septembre 2007, l'animatrice-chercheuse a reçu une formation à l'organisme en compagnie de la nouvelle stagiaire en sexologie. La formation donnée par une intervenante de l'organisme portait sur l'approche féministe, les valeurs, l'histoire et le fonctionnement de l'organisme.

Le 27 septembre 2007, une rencontre a eu lieu entre la personne ressource (ou marraine de projet) et l'animatrice-chercheuse. Une rencontre qui a permis de discuter des dispositions techniques de l'atelier: les locaux, le matériel à disposition, le contexte de la représentation, les budgets de l'organisme pour l'activité, le formulaire de consentement à faire signer aux participantes, etc. Lors de cette rencontre, le problème d'animer vingt et une personnes dans les locaux de l'organisme a été soulevé. La personne-ressource (ou marraine du projet) a invité l'animatrice-chercheuse à réfléchir avec le groupe en vue d'une solution commune. L'organisme privilégie des processus de résolution de problèmes où les participantes s'engagent directement dans la situation et les possibilités de résolution. La coordonnatrice a aussi mentionné que l'équipe de travail pensait s'engager dans le projet de théâtre: certaines travailleuses ayant des compétences artistiques qui faciliteraient la mise en place du projet (mise en scène, éclairage, son, etc.). Ces informations ont fait en sorte de rassurer l'animatrice-chercheuse quant au support de l'organisme. Aussi, elle fut informée que lors de la journée d'inscription, les participantes avaient révélé se sentir en confiance avec elle et que celles-ci avaient hâte de commencer l'atelier. Les travailleuses de milieu ont aussi été surprises du succès de l'atelier car elles avaient déjà tenté la mise sur pied d'un projet de théâtre dans l'organisme qui n'avait pas eu de succès. Il faut aussi spécifier que l'organisme a travaillé très fort au recrutement des participantes, proposant l'atelier à plusieurs femmes et publicisant le tout dans les journaux du quartier ainsi que dans la programmation automnale de l'organisme.

4.6 Description des participantes

Au premier atelier, le 5 octobre 2007, onze (11) personnes se sont présentées à l'organisme. Sur ces onze personnes, trois femmes se connaissaient à l'extérieur du groupe, à travers d'autres activités organisées par l'organisme. La majorité des participantes se rencontraient pour une première fois. Le groupe était constitué de femmes ayant envie de faire du théâtre et désirant rompre avec leur situation d'isolement ou de solitude. Dix personnes ne sont pas venues à l'atelier malgré qu'elles s'y soient inscrites. Lors de l'entrevue de groupe et sur onze participantes, cinq femmes ont révélé vivre des problèmes de santé mentale (dépression ou anxiété). Deux femmes ont dit avoir des problèmes physiques majeurs ou des handicaps. Une femme a mentionné avoir d'importantes pertes de mémoire. Sur les onze femmes âgées de 20 à 70 ans, aucune femme n'occupait un emploi rémunéré. Sept femmes vivaient seules, trois femmes vivaient avec un conjoint, une femme vivait avec une de ses filles et l'autre participante n'a pas fait de mention de sa situation de résidence. Quatre femmes habitaient le quartier et les autres participantes provenaient d'un peu partout sur l'île de Montréal: Montréal-Nord, Notre-Dame-De-Grâce, Côte-Des-Neiges, etc. Les révélations se sont faites sur une base volontaire, car aucune interrogation formelle n'a eu lieu quant à leur situation personnelle, de résidence et médicale. L'entrevue de groupe visait plutôt à connaître leurs attentes et ce qui les avait amenées à fréquenter l'atelier de théâtre.

4.7 La durée et la forme de l'intervention

La recherche-intervention s'est déroulée sur douze semaines, à raison de trois heures par semaine et ce, tous les vendredis après-midi de 13h30 à 16h30. Trente-huit heures d'atelier ont eu lieu en incluant la générale et la représentation publique. Les ateliers réguliers se sont déroulés dans les locaux de l'organisme alors que la générale et le spectacle ont eu lieu dans la salle communautaire de l'Église St-Édouard (louée

pour organiser la fête de Noël de l'organisme). L'atelier était offert gratuitement aux membres et à toutes les femmes de Montréal voulant y participer.

L'atelier hebdomadaire de trois heures a été divisé de la façon suivante: une heure pour la discussion autour du thème de la solitude, une heure pour expérimenter le théâtre par des jeux et des exercices, la dernière heure pour faire la création de l'œuvre collective. Durant la première heure, les participantes partageaient leurs réflexions de la semaine et leur travail dans le journal de bord. Le journal de bord a été présenté comme un outil pour recueillir leurs réflexions et leurs idées de création tout au long du processus. Les participantes pouvaient transmettre ces réflexions et idées par l'écriture, les images découpées, le dessin ou par tout autre moyen d'expression écrit ou visuel. L'heure suivante était dédiée à l'apprentissage du théâtre comme outil de communication. À chaque atelier, le groupe débutait la période de théâtre par un réchauffement qui incluait des jeux et des exercices de théâtre afin d'explorer la confiance, l'écoute et la spontanéité. Les exercices de théâtre ne visaient pas la performance mais bien l'apprentissage d'outils de communication créatifs aidant à parler de soi, de ses émotions et de ses besoins. Cette période de temps visait aussi à introduire les techniques théâtrales de base (voix, posture, code de jeu théâtral). La dernière heure se concentrait autour de l'œuvre collective dont l'objectif final visait à présenter une courte pièce de théâtre sur les thèmes abordés à la fête de Noël de l'organisme. Durant l'élaboration de l'œuvre collective, le rôle de l'animatrice-chercheuse était d'animer les ateliers, d'orienter les participantes dans le processus de création collective, faire l'écriture du scénario selon les idées des participantes et la mise en scène du spectacle. L'œuvre collective avait pour objectif d'ouvrir la discussion sur la solitude entre les participantes et avec les femmes qui assisteraient au spectacle; des femmes membres de l'Écho des femmes de la Petite-Patrie.

4.8 Méthodes pour recueillir les rétroactions

Trois outils ont été mis en place pour recueillir les rétroactions (feedback) et ainsi connaître les impressions des participantes, celles du groupe, de l'organisme et de l'animatrice-chercheuse sur le projet de recherche-intervention. Les outils étaient les suivants: une entrevue de groupe avec les participantes avant et après le processus, des entrevues individuelles un mois et demi après le processus et le journal de bord de l'animatrice-chercheuse. Voici une description sommaire des outils destinés à recueillir les rétroactions sur le projet:

- L'entrevue de groupe au début du processus: la semaine du 1^{er} octobre, soit au premier atelier, une entrevue de groupe a été réalisée afin de connaître les attentes et les besoins des participantes face à l'atelier de théâtre.
- L'entrevue de groupe après le processus: un mois et demi après le spectacle, soit le vendredi 15 février, une deuxième entrevue de groupe a été organisée à l'organisme, avec les participantes pour connaître leurs rétroactions sur l'expérience.
- Les entrevues individuelles après le processus: le 14 et 15 février 2008, les participantes ont été interrogées individuellement par le biais d'une entrevue semi-dirigée. Les questions faisaient référence à ce que les participantes avaient observé et appris sur elle-même, sur les autres, sur le processus de groupe, sur leur créativité et le théâtre. Les entrevues ont été enregistrées pour les participantes qui se sentaient à l'aise d'enregistrer leurs propos. Autrement, les réponses d'entrevues ont été recopiées à la main. Trois entrevues ont été enregistrées et cinq entrevues ont été recopiées à la main.
- Le journal de bord de l'animatrice-chercheuse: Tout au long des ateliers, l'animatrice a fait un processus d'observation participante. Pour ce faire, elle a tenu un journal de bord qui dressait le compte-rendu de l'animation, ses impressions sur l'intervention, les choses à corriger en vue d'une future intervention, les commentaires, émotions et impressions des participantes, d'elle-même et de l'organisme.

4.9 Les principes éthiques de la recherche-intervention

Deux grands principes se sont inscrits à la base du travail d'intervention et de recherche; soit le respect de la personne et la recherche du mieux-être. Des principes qui ont été présentés aux participantes lors d'un premier atelier et avant que celles-ci ne complètent un formulaire de consentement à la recherche. Pour être en concordance avec le projet d'intervention de l'organisme, les travailleuses de milieu ont demandé à ce que le formulaire soit signé par le groupe plutôt que de manière individuelle. Le formulaire de consentement se trouve en annexe. Les valeurs à la base de la recherche-intervention seront décrites plus amplement dans les paragraphes suivants:

4.9.1 Le respect

Le principe du respect accorde à la personne humaine le droit de disposer des informations nécessaires afin d'être en mesure de poser un choix éclairé quant à sa participation ou à son refus de participer à l'intervention. Le respect de la personne comprend aussi le respect du droit à l'intimité, à la discrétion, à l'intégrité physique et psychique. Le principe du respect demeure le plus fondamental et transcende tous les principes et les normes s'y rapportant.²⁸

4.9.2 Le mieux-être

Le principe du mieux-être veut que les résultats escomptés d'une intervention ne puissent prévaloir sur le bien des personnes impliquées à titre de participantes. Les bénéfices anticipés ou espérés, lors de l'élaboration d'un projet d'intervention ne justifient en rien l'existence d'un risque de nuire, de façon permanente ou temporaire, directement ou indirectement aux personnes prêtes à collaborer.

Il appartient donc à l'intervenante d'établir, au mieux de sa connaissance, les inconvénients ou risques inhérents au travail projeté. Certains risques sont parfois difficiles à prévoir et il est souvent ardu d'en mesurer l'étendue réelle. Dans ce contexte, lorsqu'un problème survient en cours d'intervention, l'intervenante peut

²⁸ Carle, Paul, « Éthique et déontologie de l'intervention psychosociologique », *In Nouvelles technologies de l'information et des communications: un avenir pour la psychosociologie*. Sous la direction de Paul Carle, Montréal, La Société des psychosociologues apparus, 1998, 168 p.

interrompre le processus si la situation l'exige; elle doit disposer, le cas échéant, des ressources d'aide complémentaires requises.

Les éléments connus de l'intervenante, relativement aux avantages et inconvénients doivent être exposés aux participantes avant l'obtention de leur consentement. Préalablement au consentement, l'intervenante devra informer le sujet ou la participante des précautions qui seront prises pour réduire les risques ou inconvénients au minimum. Une fois l'intervention en cours de processus, le sujet ou la participante aura la possibilité, en tout temps, de demander des informations supplémentaires ou des éclaircissements sur les procédures prévues.

Même dans le cas où le consentement a été obtenu, tout sujet ou participante est libre de refuser de participer et de se retirer en tout temps du processus, quel que soit le motif et cela sans préjudice. Même dans le cas où le consentement a été obtenu, il faut rappeler que l'intervenante ou la chercheure demeure la personne principalement responsable, d'un point de vue moral, de son intervention.

Lorsqu'elle expose oralement ou présente par écrit les résultats de ses investigations, ou de ses évaluations, l'intervenante doit prendre les précautions méthodologiques nécessaires afin de ne pas mettre dans l'embarras (individuellement, culturellement, socialement ou politiquement) les participantes et toute tierce personne que l'on pourrait identifier à ceux-ci.

L'intervenante devrait toujours faire connaître clairement les renseignements qui seront éventuellement traités, divulgués ou tenus secrets. À moins d'une déclaration explicite, à laquelle ont consenti les participantes, tous les renseignements personnels obtenus pendant une intervention ou une recherche devront être gardés secrets (garantie de l'anonymat et de la confidentialité). La notion de vie privée variant d'une culture à l'autre, ce que l'on qualifie de « renseignement personnel » devrait être considéré du point de vue participant.²⁹

²⁹ Carle, Paul, «Éthique et déontologie de l'intervention psychosociologique », *In* Nouvelles technologies de l'information et des communications: un avenir pour la psychosociologie. Sous la direction de Paul Carle, Montréal, La Société des psychosociologues apparus, 1998,168 p.

4.10 Conclusion du chapitre

Le chapitre IV nous informe sur les intentions et les démarches entreprises pour réaliser le projet de recherche-intervention. Nous avons vu le double mandat du projet, soit celui d'intervenir sur le développement de la personne dans des contextes de groupes et celui de favoriser les processus de changement par la créativité. Le projet de recherche-intervention s'est réalisé à l'Écho des Femmes de la Petite Patrie de concert avec la mission, les interrogations et les projets d'animation de l'organisme. Le chapitre 4 a aussi indiqué que le respect et le mieux-être se sont inscrits comme principes éthiques de base à la recherche.

Tout au long de la démarche, des éléments ont été observés en vue d'obtenir des réponses aux questions de recherche. Les éléments provenaient de la théorie relative au théâtre d'intervention tout en s'arrimant aux intentions des participantes lors de l'inscription à l'atelier. Ces intentions sont présentées au chapitre V et elles sont accompagnées des dispositions personnelles et sociales évoquées par les participantes lors de l'entrevue de groupe qui a précédé l'intervention. Le projet de théâtre a exigé plusieurs étapes de création (personnages, histoire collective, spectacle) et les impressions des participantes sur ces expériences ont aussi été recueillies et transmises au chapitre 5. Ces données faisaient parties des rétroactions sur l'expérience, qui dans cette recherche-intervention, sont la base de l'analyse. Suite à l'intervention et au moment de préparer les entrevues post-projet, des éléments (inspirés de la littérature sur le théâtre d'intervention) ont été identifiés afin d'orienter les rétroactions des participantes avec les questions de recherche. Ces éléments sont la spontanéité, la confiance, l'écoute, la nouvelle image de soi, la résolution de problèmes, les projets futurs liés à la créativité, le sentiment d'appartenance au groupe, le mieux-être et l'affirmation des contre-cultures. Dans la présentation des rétroactions, les éléments ont été divisés selon qu'ils touchaient plus spécifiquement le développement personnel ou le changement social par la créativité.

Un tableau figure au chapitre 5 à ce sujet. Pour réaliser les tableaux du chapitre 5 et ainsi faciliter l'analyse, l'animatrice-chercheuse a relevé tous les passages, dans les entrevues personnelles, les entrevues de groupe et le journal de bord, associés aux éléments énoncés ci-dessus. Le chapitre 5 présente ces rétroactions en vue de l'analyse de l'intervention qui sera décrite au chapitre 6.

CHAPITRE V

PRÉSENTATION DES RÉTROACTIONS



Figure 5.1 Le groupe de théâtre après la représentation publique du 21 décembre 2007

Le chapitre V présente les rétroactions recueillies sur l'expérience par le biais des entrevues et du journal de bord de l'animatrice-chercheuse. Ces données proviennent des participantes, du groupe, de l'organisme hôte et de l'animatrice-chercheuse.

5.1 La première entrevue de groupe

Lors du premier atelier, les onze participantes ont été invitées à s'exprimer sur leurs attentes face au projet de théâtre. Il s'agissait de la première entrevue de groupe. Les résultats ont été rassemblés et présentés sous la forme d'un tableau. Nous avons décidé de classer les résultats selon les trois catégories suivantes: les raisons qui motivaient l'inscription à l'atelier, les dispositions personnelles et médicales que les participantes s'attribuaient volontairement et les dispositions sociales auxquelles elles s'associaient.

Tableau 5.1: Motivations des participantes et dispositions personnelles /sociales

Raisons motivant les participantes à s'inscrire à l'atelier	Dispositions personnelles évoquées par les participantes	Dispositions sociales évoquées par les participantes
<ul style="list-style-type: none"> - Développer la confiance en soi - Envie de faire du théâtre (rêve d'adolescence) - Besoin de rire, d'avoir du plaisir - Besoin de ne pas sombrer dans la dépression - Développer sa spontanéité - Sortir de sa solitude, de chez-soi - Sortir de sa dépression - Entretenir sa mémoire, être stimulée - Réfléchir à la solitude et à la santé mentale en général - Se préparer à l'emploi 	<ul style="list-style-type: none"> - Fragilité psychologique - En dépression - Au sortir d'un «burnout» - Douleurs physiques importantes - Handicaps - Pertes de mémoire - Manque de confiance en soi - Timidité 	<ul style="list-style-type: none"> - Vie en solitaire - Vie dans un contexte de pauvreté - Difficulté à avoir accès aux activités de divertissement en raison de sa situation économique. - Loin de la famille - Conflits importants avec la famille - Nouvellement arrivée à Montréal

5.2 Le journal de bord de l'animatrice-chercheure

Les rétroactions (feedbacks) recueillies dans le journal de bord de l'animatrice-chercheure ont permis d'inscrire les observations, les impressions et les commentaires sur le processus entrepris avec le groupe. Cette démarche a permis de créer une distance entre le rôle d'animation et d'intervention. Un procédé qui a facilité la dimension « recherche » du projet. Un résumé du journal de bord se trouve en annexe du mémoire. Le résumé du journal de bord est présenté selon quatre catégories (participantes, groupe, animatrice, organisme) pour les douze semaines d'ateliers.

5.3 L'entrevue de groupe suite au projet

Un mois et demi après le spectacle, soit le 15 février 2008, l'animatrice-chercheure a convié les participantes à une entrevue de groupe semi-dirigée afin de connaître leurs perceptions, impressions et commentaires sur le projet d'intervention par le théâtre. Une rencontre à laquelle cinq participantes ont participé. Deux participantes sont arrivées en retard au rendez-vous et elles ont ainsi manqué l'entrevue de groupe. Elles ont pu toutefois participer aux entrevues individuelles. Une autre participante a fait son entrevue individuelle la journée précédente mais elle a refusé de participer à l'entrevue de groupe en raison d'événements survenus dans sa vie personnelle qui la mettait dans une situation de fragilité psychologique importante.

* Événement important à signaler: le soir du spectacle, soit le 21 décembre 2007, le mari d'une des participantes s'est suicidé. Par la suite, la participante a vécu un deuxième suicide dans sa famille. Les raisons du suicide demeurant toujours obscures, la participante a mentionné éprouver beaucoup de culpabilité face à cette situation et elle a dit associer le plaisir éprouvé lors du spectacle à la mort de son mari. Pour ces raisons et bien d'autres, la participante a choisi de ne pas se retrouver dans le contexte du groupe à la période de l'entrevue de groupe.

5.3.1 Contexte de l'entrevue de groupe

Les participantes ont été rejointes par téléphone trois semaines avant les entrevues pour fixer l'heure et l'endroit du rendez-vous selon leurs disponibilités. Les processus de l'entrevue de groupe et de l'entrevue individuelle ont été expliqués aux participantes durant l'appel téléphonique. Le vendredi après-midi a été choisi comme moment de rencontre en raison de la disponibilité habituelle des participantes à cette période de la semaine. À l'arrivée des participantes, du café et un gâteau ont été servis, une habitude qui avait été prise aux ateliers. Avant que ne débute l'entrevue de groupe et en raison du retard de deux personnes, les participantes ont eu le temps de discuter entre elles et de regarder les photographies du spectacle. Lors de la rencontre, deux intervenantes étaient présentes à l'organisme. Elles travaillaient à l'étage supérieur et lors de l'entrevue de groupe, une des intervenantes (également la marraine du projet) a assisté à la rencontre pour connaître les impressions des participantes sur le projet. Une situation qui semble avoir surpris les participantes puisqu'elles ont demandé s'il s'agissait de l'évaluation du travail de l'animatrice-chercheuse ou du projet. L'entrevue et ses objectifs ont donc été réexpliqués aux participantes. La majorité des participantes ont démontré une certaine gêne durant l'entrevue de groupe. Il y avait beaucoup de nervosité et cette situation rendait l'écoute mutuelle difficile. L'animatrice devait donc, en plus de noter les réponses, s'occuper du tour de parole. Aussi, aux questions concernant les événements difficiles vécus, la majorité des participantes sont demeurées silencieuses. Seules deux participantes ont répondu à cette question. L'entrevue de groupe s'intéressait essentiellement au processus de groupe. Les questions étaient donc orientées sur les étapes du projet vécues en groupe: la création des personnages, l'histoire collective, le spectacle et ce que les participantes avaient apprécié ou moins apprécié durant les ateliers. Le questionnaire de l'entrevue de groupe se trouve en annexe. Les réponses des participantes sont classées ci-dessous et en fonction des champs d'intérêt de la recherche.

Tableau 5.2: Rétroactions recueillies à l'entrevue de groupe après le projet

<p>La création des personnages</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Une participante a mentionné s'être bien sentie dans la peau de son personnage, elle mentionne l'avoir tout de suite aimé, s'être sentie comme si c'était vrai. -Une participante a dit avoir beaucoup aimé la manière dont le groupe a trouvé les noms des personnages: spontanément et lors d'un exercice de théâtre. En action. -Une participante a mentionné que chaque personnage était différent et d'une belle façon, que tous les personnages portaient des belles valeurs. -Une participante a dit avoir aimé chercher et trouver les vêtements du personnage. -Une participante a dit avoir aimé chercher dans les revues des images pour créer son personnage. -Une participante a dit adorer faire le journal de bord et pouvoir ainsi se centrer sur elle-même pendant un moment; arrêter de courir partout.
<p>L'histoire collective</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Une participante a dit que quelque chose de concret se vivait à travers l'histoire collective. Cette histoire était possible dans la vie, tout comme le choix des personnages de fonder une coopérative. -Pour une participante, c'était comme si l'histoire était vraie. Elle a aimé vivre dans cette histoire là. -Une autre participante a trouvé l'histoire positive et agréable. -Une participante avait l'impression que tout ce qui avait été écrit se passait aussi à l'intérieur du groupe de théâtre. -Une participante a mentionné que l'histoire avait été appréciée des spectatrices, qu'elles avaient beaucoup aimé l'idée de la coopérative.

Le spectacle	<ul style="list-style-type: none">-Pour plusieurs participantes, ce fut aidant de ne pas avoir à apprendre les textes par chœur; soulageant même.-Une participante était très nerveuse de parler devant les gens, avant et pendant la pièce. Elle était contente d'avoir été jusqu'au bout, mais ne savait pas comment elle avait fait pour parler devant autant de personnes en même temps. Elle qui était d'un naturel timide dans la vie de tous les jours.-Deux participantes ont apprécié voir la salle avant le spectacle (à la générale). Un procédé rassurant pour elles.-Malgré les manques et les erreurs, une participante a dit que le groupe avait continué quand même sa présentation et le processus s'était très bien passé.-Une participante a mentionné avoir aidé une autre participante avec son texte à plusieurs reprises.-La participante a répondu à l'intervention précédente et elle a confirmé avoir eu de problèmes de mémoire durant le spectacle et que l'expérience s'était bien passée grâce à l'aide de l'autre participante.-Deux participantes ont dit avoir gardé longtemps la fleur et la carte remises avant la présentation pour les remercier de leur implication dans le projet.-Une participante a relevé l'encouragement que le groupe s'est donné avant la pièce et elle a mentionné que tout le monde était ensemble à ce moment-là.-Une participante a dit que les gens avaient beaucoup ri dans la salle durant le spectacle.-Pour une participante, l'expérience du spectacle a passé très vite.-Pour une autre personne, il manquait une suite à l'événement. Elle a mentionné; «l'énergie était si belle » et elle a dit qu'il lui avait été difficile de rentrer seule chez elle après la soirée, de n'avoir personne à qui en parler.-Pour une participante, le salut était comme une boucle qui a conclu l'expérience de groupe.- Une autre participante a mentionné: « On dirait qu'il n'y avait plus de différence entre les gens à ce moment-là, on était une équipe».
--------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>le + apprécié dans le projet</p>	<p>-Le spectacle: les gens qui rient dans la salle et qui ont dit avoir beaucoup apprécié le spectacle.</p> <p>-Les commentaires positifs des gens sur ce que le groupe a fait.</p> <p>-Pouvoir s'exprimer par le théâtre (dire comment ça va autrement qu'autour d'une table, se connaître différemment).</p> <p>-Avoir été tout de suite en confiance les unes avec les autres, de plus en plus et ce, même si plusieurs ne se connaissaient pas au début des ateliers.</p> <p>-La souplesse de l'animatrice.</p>
<p>Moments difficiles</p>	<p>- Une participante a dit: «Les moments difficiles font partie de la vie. Le statu quo n'existe pas».</p> <p>-Une autre participante a dit: «Avec l'animatrice, comment voulez-vous que le processus soit difficile?»</p>

5.4 Les entrevues individuelles suite au projet

Afin de connaître leurs rétroactions des participantes sur le projet d'intervention par le théâtre, huit entrevues individuelles ont été réalisées avec elles le 14 et 15 février 2008. Deux entrevues ont eu lieu le 14 février et les six autres le 15 février, avant et après l'entrevue de groupe. Les entrevues du 14 février se sont déroulées au café de la bibliothèque nationale et dans un autre café du centre-ville de Montréal. Les endroits ont été choisis selon la convenance des participantes. Le 15 février, une entrevue a eu lieu au restaurant situé en face de l'organisme, à la demande de la participante. Toutes les autres entrevues individuelles ont eu lieu dans les locaux de l'organisme. Trois entrevues furent enregistrées à l'aide d'une enregistreuse portative et les cinq autres entrevues ont été retranscrites à la main avec

le souci de se rapprocher le plus possible de ce que les participantes avaient dit et des mots qu'elles avaient employés pour évoquer leurs rétroactions sur le projet. Des *verbatim* ont été réalisés dans les heures qui ont suivi les rencontres. Il s'agissait d'entrevues semi-dirigées, car les mêmes questions ont été posées dans le même ordre à toutes les participantes et les questions étaient ouvertes. Le questionnaire de l'entrevue individuelle se trouve en annexe.

Le tableau 5.3 présente l'ensemble de l'information recueillie lors des entrevues individuelles qui se sont déroulées suite au projet. Le tableau 5.4 détaille les informations sur le développement personnel dans un contexte de groupe et présente des exemples de ces rétroactions. Le tableau 5.5 présente pour sa part des informations sur la créativité comme moteur de changement et des exemples de rétroactions recueillies auprès des participantes.

Tableau 5.3: Vue d'ensemble de l'information recueillie lors des entrevues individuelles

Suite aux entrevues individuelles, réalisées auprès des participantes un mois après la réalisation du projet de théâtre, l'animatrice a réalisé un verbatim pour chacune des entrevues. Elle a ensuite classé les réponses des participantes selon les catégories et sous-catégories qui avaient permis de constituer le questionnaire d'entrevue et ce, en relation avec les questions de recherche: soit le développement personnel dans un contexte de groupe (spontanéité, nouvelle image de soi, confiance, écoute) et le projet créateur comme moteur de changement (projets futurs liés à la créativité, résolution de problèmes et conflits, sentiment d'appartenance, mieux-être, affirmation des contre-cultures). Le tableau qui suit, fait état du nombre de réponses obtenues pour chaque catégorie et sous-catégorie.

Catégories (nombre d'éléments)	Sous-catégories (nombre d'éléments)
Développement personnel dans un contexte de groupe (63 éléments relevés)	<ul style="list-style-type: none"> - Spontanéité et expression de soi (26) - Nouvelle image de soi (15) - Confiance (5) - Écoute (1) <u>Autres:</u> - Adaptation (3) - Authenticité (2)
Projet créateur comme moteur de changement (41 éléments relevés)	<ul style="list-style-type: none"> - Affirmation de projets liés à la créativité (15) - Résolution de problèmes et de conflits (10) - Sentiment d'appartenance au groupe (8) (3)³⁰ - Reconnaissance de la créativité comme source de mieux-être (6) - Affirmation de contre-cultures (3) <u>Autres:</u> - Processus de réflexion, de transition de vie (6) - Nouvelle perception de sa solitude (1)

³⁰ Les numéros en gras et surlignés signifient que les réponses évoquées allaient à l'encontre de la variable énoncée.

Tableau 5.4: Exemples de rétroactions obtenues sur le développement personnel dans un contexte de groupe

Sous-catégories	Nombre de réponses obtenues	Exemples d'énoncés
Spontanéité, expression de soi	26	<p>« Il y avait beaucoup de créativité, c'était spontané et vivant, ça m'apportait beaucoup de pouvoir m'exprimer d'une autre façon ».</p> <p>« ...ça enlève toutes les craintes ce projet-là, j'aurais dû faire ça il y a longtemps ».</p> <p>« C'est communiquer ce genre d'expérience. Dans la vie, j'ai pas toujours ma place, je me laisse souvent envahir, mais là, c'était différent ».</p>
Nouvelle image de soi	15	<p>« j'ai découvert que j'avais du courage et plus de tolérance ».</p> <p>« J'ai pu combattre ma peur de la critique, ça m'a aidé dans plusieurs sphères de ma vie. Je veux plus me priver de ce que j'aime à cause de l'autre ».</p>
Confiance	5	« Je sais quand je viens ici que je vais être en sécurité; personne pour me crier après ».
Écoute	1	« Pour moi, de me donner la permission, c'est comme une thérapie quand t'as pas la chance d'être écoutée ».
Autres variables énoncées:		
Capacité d'adaptation	3	« Avec la création de groupe, j'ai appris l'adaptation, la compassion, la foi envers le groupe ».
Authenticité	2	« ...ça m'a permis d'être la même mais en groupe ».

Tableau 5.5: Exemples de rétroactions obtenues sur le projet créateur comme moteur de changement

Sous-catégories	Nombre de réponses obtenues	Exemples d'énoncés
Projets futurs liés à la créativité, à la vie groupe	15	<i>« Je me suis impliquée dans un groupe de présentations théâtrales lors des anniversaires pour raconter les histoires. J'adore ça ».</i>
Résolutions de problèmes ou de conflits par la créativité	10	<i>« Le projet a amélioré mes communications avec une amie et participante à l'atelier ».</i> <i>« J'ai vu qu'avec la création, y a toujours moyen de moyenner. On peut toujours s'adapter aux contraintes des autres, trouver des solutions à ce qui arrive ».</i>
Sentiment d'appartenance	8	<i>« Je suis orpheline moi ici, ma famille est à l'extérieur. Ici, ça fait comme une famille, ça réchauffe le cœur ».</i> <i>« J'ai travaillé toute ma vie de nuit alors je suis habituée d'être toute seule. Là, c'était plaisant d'être en groupe ».</i>
Reconnaissance de la créativité comme facteur de mieux-être	3 variables contre	<i>« Je suis une personne timide. J'avais de la misère à m'adapter et à me sentir intégrée ».</i>
	6	<i>« Je réalise que la créativité et l'improvisation j'adore ça. Je me sens bien. Je suis loin de l'état du « il faut » habituel ».</i>
Affirmation des contre-cultures	3	<i>« Y a aussi des rencontres de créativité et des trucs ésotériques parce qu'on aime ben ça l'astrologie et les cartes nous autres ».</i>

<i>Autres variables énoncées:</i>		
Processus de réflexion, de transition	6	« Le personnage me permettait de me demander: comment je veux voir ma place dans le monde? Comment je peux contribuer à un monde plus intéressant, contribuer à ma communauté? J'aimais bien. On va espérer que dans la vraie vie ça se passe aussi ».
Perception sociale de la solitude	1	«Le sujet de la solitude est très d'actualité, c'est vrai que le monde sont de plus en plus seul ».

5.5 Conclusion du chapitre

Le chapitre V a présenté les rétroactions recueillies dans le journal de bord et par le biais des entrevues de groupe et des entrevues individuelles. Nous observons dès lors, la présence de processus chez les participantes; processus de développement personnel, processus de changement par la créativité et développement de nouvelles habitudes communicationnelles. Dans le chapitre suivant, nous tenterons d'éclaircir les rétroactions recueillies vers une analyse.

CHAPITRE VI

ANALYSE DE L'INTERVENTION



Figure 6.1 Dialogue théâtral entre deux participantes lors de la générale

Le chapitre VI met en perspective les rétroactions recueillies lors des entrevues de groupe, les entrevues individuelles et dans le journal de bord de l'animatrice-chercheure. Nous commencerons à analyser les rétroactions liées au changement personnel dans un contexte de groupe et nous poursuivrons par les rétroactions liées au projet créateur comme moteur de changement. L'analyse sera ensuite complétée par la comparaison entre la création collective et les processus de changement non linéaire selon une courbe en U, un modèle développé par Paul Carle, professeur à l'Université du Québec à Montréal. Le modèle de changement non linéaire selon une courbe en U nous permettra de faire un pont avec l'analyse des phénomènes de groupe de Victor Turner, d'aborder la théorie de Joseph Campbell sur la quête du héros et d'ainsi comprendre les phases d'engagement du participant dans un projet créatif de groupe. Par la suite et toujours selon le modèle des courbes en U, nous observerons le parcours émotif des participantes selon le modèle de Fischer.

6.1 Le développement personnel dans un contexte de groupe

Nous avons identifié que le théâtre d'intervention se voulait une activité de groupe exigeante qui, à travers son processus, tendait à contribuer au développement personnel. Lors des entrevues individuelles qui se sont déroulées suite au projet, nous avons obtenu soixante-trois (63) éléments de réponses indiquant que les participantes avaient, grâce au groupe, développé de nouvelles façons d'être. Nous avons identifié ces variables selon qu'elles étaient attribuables au développement de nouvelles habitudes communicationnelles (spontanéité, expression, écoute, confiance, etc.) ou qu'elles s'apparentaient à une nouvelle perception de soi (nouvelle image) dans un contexte de groupe.

6.1.1 Expression et spontanéité

En fonction des variables étudiées, on constate que la «spontanéité » et l'« expression de soi » sont les variables que les participantes reconnaissent plus fréquemment au sein de leur expérience en théâtre d'intervention. Elles ont fourni vingt-six (26) éléments de réponses allant dans ce sens et chacune des affirmations dénotait l'aspect positif de la spontanéité et de l'expression de soi. Certaines participantes ont parlé du bienfait de pouvoir s'exprimer d'une autre façon (par le théâtre) et d'un projet qui enlevait les craintes sur l'expression de soi.

6.1.2 Nouvelle image de soi

La « nouvelle image de soi » arrive comme deuxième variable la plus récurrente avec quinze (15) éléments de réponse. La « nouvelle perception de soi » a été mentionnée à travers les caractéristiques que les participantes ont révélé avoir développées au cours du projet; soit le courage, la tolérance, la capacité d'adaptation et la confiance dans les situations de groupe. Plusieurs participantes ont observé leur capacité à trouver des solutions aux situations conflictuelles et aux problèmes survenus durant la

création collective. Certaines participantes ont pu aussi constater, à travers le projet, leur persévérance à conduire et conclure un projet de groupe. Dans la situation observée, il semble qu'aucune variable liée à la « nouvelle image de soi » n'ait eu de connotation négative.

6.1.3 L'Écoute

Au sujet de l'écoute, on dénote l'écoute de soi comme une acquisition reconnue par les participantes. En effet, les participantes ont mentionné faire plus attention à ce qu'elles sentent et vivent au quotidien suite au projet de théâtre et aux activités pratiquées. On peut aussi penser que l'écoute de soi a permis au projet de se poursuivre, car à plusieurs reprises, après avoir été écoutées par le groupe ou par l'animatrice, les participantes percevaient différemment les situations qu'elles vivaient et trouvaient d'autres façons de résoudre les problèmes rencontrés. La création du personnage a aussi permis aux participantes de s'écouter puisque le procédé leur demandait d'exprimer des sentiments, des intentions, des rêves, etc. Selon Lambert (2006), le participant trouve l'inspiration de son personnage dans son propre vécu et ses émotions. Un procédé qui contribue à l'écoute de soi, de ses besoins et de ses rêves. De plus, le personnage par sa symbolique, tend à faciliter la communication interne de l'individu, car il rend concret et accessible les émotions, les impressions et les sentiments de la personne. Carl Rogers mentionne que plus l'individu apprend à s'écouter lui-même, plus il lui est facile de s'accepter et d'accepter les autres. Plus un climat de confiance permettra à la personne de se dénuer de sa façade, d'être en congruence avec ce qu'elle est vraiment en présence des autres, moins cette dernière aura tendance à adopter une attitude défensive et plus elle démontrera de l'ouverture face aux autres et à l'expérience vécue (Rogers, 2005).

6.2 Le projet créateur comme moteur de changement

Un mois et demi après l'expérience, on constate une intention chez les participantes de faire des projets liés à la créativité. La variable a été évoquée quinze (15) fois par le groupe. Ainsi, les participantes projettent d'organiser des journées de créativité entre elles et de participer à des ateliers d'écriture, à des chorales ainsi qu'à des projets de théâtre mis en place par d'autres organismes communautaires. Certaines participantes mentionnent avoir un intérêt pour la fabrication de costumes de théâtre et pour le théâtre de marionnettes. Une participante souhaite aller vivre à la campagne avec sa sœur et démarrer un projet d'entreprise artisanale là-bas. Une autre participante mentionne qu'elle aimerait vivre dans une coopérative comme celle constituée par les personnages de la pièce de théâtre. Une autre affirme son envie d'inviter les gens chez elle pour partager la créativité de son milieu de vie. La majorité des participantes désirent poursuivre le projet de théâtre amorcé à l'automne.

6.2.1 La résolution de problèmes

La deuxième variable la plus souvent énoncée est «la résolution de conflits et de problèmes». Elle a été évoquée dix (10) fois par les participantes. À ce sujet, une participante mentionne avoir développé l'habitude d'exprimer ses besoins afin de ne plus se sentir envahie par les autres. Pour deux participantes, la possibilité de s'exprimer et de discuter de leurs inconforts leur a permis de régler des conflits interpersonnels et d'améliorer les communications avec les autres.

6.2.2 Le sentiment d'appartenance

La variable «sentiment d'appartenance» a été nommée huit (8) fois de manière positive et trois (3) fois de manière négative par les participantes. Tous les commentaires qui traitaient d'une non-appartenance au groupe venaient de la même personne. Cette personne a révélé ne pas s'être sentie bien dans le groupe. Elle a aussi

signalé sa timidité et sa difficulté à s'intégrer au groupe. Toutes les autres participantes ont manifesté leur appartenance au groupe et ce, de différentes façons. Elles associaient le groupe à une famille, à un endroit agréable qui donne envie d'être à nouveau en groupe. Certaines participantes y ont aussi vu des potentiels d'amitié à long terme.

6.2.3 La confiance

Les participantes ont révélé que le climat dans le groupe était empreint de sécurité physique et psychologique. Une participante a notamment évoqué qu'elle appréciait l'atelier, car elle savait que dans ce contexte, personne n'allait l'insulter ou lui crier après. Pour ce qui est de la confiance en soi, une participante a dit que le projet lui enlevait toutes ses craintes face aux situations sociales. Cinq (5) commentaires ont été faits sur la confiance aux autres et envers soi-même.

6.2.4 La créativité et le bien-être

La variable « reconnaissance de la créativité comme facteur de bien-être » a été évoquée à six (6) reprises. Les participantes ont souligné le bien-être et la stimulation qu'offrait la créativité. Une participante a dit que la présence des autres lui permettait d'avoir accès plus facilement à sa créativité et d'ainsi avoir un sentiment de fierté. Pour d'autres participantes, le projet donnait un objectif et il était une source de valorisation personnelle.

6.2.5 L'expression des contre-cultures

Pour ce qui est de l'affirmation des contre-cultures, il en a eu trois (3) affirmations faites en ce sens. Des propos qui parlaient d'un intérêt commun envers le tarot, l'astrologie, les animaux de compagnie et du manque de confiance envers le système médical. Mentionnons que l'œuvre collective traitait de l'ensemble de ces sujets. Une

situation qui a permis aux participantes de définir des intérêts communs et d'engager des discussions.

Même si cette variable n'était pas à l'étude, six (6) réponses des participantes décrivaient le projet de théâtre comme une occasion de réfléchir à sa vie, ses intérêts et son passé. Finalement, une participante a mentionné voir la solitude comme un phénomène social d'actualité, bien qu'aucune question n'ait été posée en ce sens. Un commentaire qui rejoint l'essence même du théâtre de l'opprimé dont l'un des objectifs principaux consiste à réfléchir les problématiques individuelles comme des résultantes des conditions sociales et politiques.

6.3 Analyse du processus de groupe

Les participantes ont relié la confiance au fait de ne pas avoir à apprendre les textes par cœur en vue du spectacle. Une situation qui a permis à plusieurs personnes de poursuivre le projet sans craindre les pertes de mémoires. D'après les rétroactions de l'animatrice-chercheuse recueillies dans le journal de bord, des moments de confiance et de manque de confiance sont à signaler dans le processus; notamment la création de personnage qui a permis aux participantes d'avoir une place symbolique dans le projet puisqu'à partir du personnage, les participantes ont eu la certitude qu'elles faisaient parties du projet et que le projet dépendait de leur participation pour exister. De la semaine 6 à la semaine 9, la créativité, le plaisir d'être ensemble et la mise en scène ont eu un effet positif sur le climat de confiance du groupe. Ainsi, les participantes ont créé plus librement et elles ont démontré plus de spontanéité et d'imagination qu'au cours des semaines précédentes. De plus, on a pu voir qu'elles ont créé des relations amicales à l'extérieur de l'atelier en allant manger ensemble après la pratique. Durant ces semaines, on a assisté à plus de confidences et d'expression émotive chez les participantes. L'expérience du spectacle a aussi accentué la confiance dans le groupe et envers les autres. Le manque de confiance

s'est traduit quant à lui lors des conflits interpersonnels, des absences et des abandons. Aussi, à la semaine 10, on a senti que le groupe a traversé une deuxième période de manque de confiance avec la peur de ne pas arriver à achever le spectacle. La confiance et la non-confiance sont ainsi apparues en alternance dans le projet. Parfois la confiance et la non-confiance étaient associées à la personne et parfois, elles étaient attribuables au groupe et au processus de création. Cette dynamique de réaction sera expliquée plus loin dans le mémoire lorsque nous analyserons l'expérience avec les courbes de changement non linéaire.

6.3.1 La création collective et son processus

La création collective est un long temps de gestation, sans ordre défini, mais où il est possible d'observer des étapes récurrente à chaque projet. Selon Hesbois et *al.* (2006), la première étape de création collective est une période enthousiasmante pour ses créateurs puisque ceux-ci découvrent le groupe de travail, leur être profond, le travail théâtral, l'improvisation et la nouveauté. S'en suit l'étape où le spectacle s'élabore, où le scénario se définit et où l'on choisit les personnages. Le groupe doit donc commencer à fixer des éléments et faire des choix qui impliqueront l'abandon de certaines idées. Cette étape de création collective correspond à l'heure des premiers doutes. Le groupe vivra alors un passage délicat: absentéisme, découragement, abandons. Les participants pourront avoir l'impression de ne pas pouvoir y arriver, que le spectacle est trop ambitieux ou qu'il ne l'est pas assez. Le groupe se trouvera alors au milieu de son cheminement, pris entre l'enthousiasme du début et la ferveur du spectacle; cet instant excitant et angoissant où il confrontera sa vision du monde à celle du public. La création collective se vit donc selon plusieurs phases, prévisibles dans leur succession mais imprévisibles quant au moment où elles se présenteront. Un parcours qui se rapproche des processus de changement non linéaire selon une courbe

en U tels que définis par Paul Carle³¹. On trouve des exemples de ces changements autant dans les œuvres littéraires, les scénarios de film, les contes, dans les processus de vie tels que le deuil, l'apprentissage, l'amour, les rituels religieux etc. La description des processus en U à la prochaine section permettra de mieux les définir et de les associer au projet de théâtre vécu par les participantes de l'Écho des femmes de la Petite Patrie.

6.3.2 Caractéristiques des processus de changement selon une courbe en U

Les changements non linéaires selon des courbes en U sont décrits comme universels et liés aux passages de vie. On mentionne que ces processus structurent les mythes, les contes ainsi que les étapes de vie des individus. Les processus en U sont enclenchés par une situation de changement et marqués dans les premiers temps, par des émotions jugées négatives (colère, honte, culpabilité, peur, tristesse, etc.). L'étape du passage amène ainsi les personnes dans des situations de souffrance, que celles-ci soient physiques, psychologiques, spirituelles ou émotives. De plus, les processus de changement non linéaire selon une courbe en U subissent des étapes de désorganisation où l'achèvement du processus repose sur l'écoute (de soi, des autres) et le laisser-aller. À la fin de ces processus, les personnes ont une nouvelle perception ou image d'elles-mêmes. De plus, ces processus ont un caractère d'imprévisibilité qui pousse à la redéfinition des liens interpersonnels et sociaux. Pour éviter ces phases transitionnelles, certaines personnes utiliseront le déni ou la fuite. De plus, des sous-processus de réparation ou de nettoyage marquent souvent les processus non linéaires selon une courbe en U. L'éthique est au cœur de ce changement et elle réfère à la capacité de réflexion de la personne qui admet la présence d'une source inconnue et créative permettant au changement de se réaliser et de faire place à un renouveau.

³¹ Paul Carle est professeur à l'Université du Québec à Montréal dans le département de communication sociale et publique. Texte non publié, rédigé à l'autonomie 2008, dans le cadre de présentations sur les processus non linéaires.

Finalement, on parle de sacralisation du temps et de l'espace au sein des processus de changement selon une courbe en U.

Dans la section suivante et selon les écrits de Paul Carle, nous définirons en quinze points, les caractéristiques attribuables aux processus de changement non linéaire selon une courbe en U:

1. Les processus de changement selon une courbe en U sont dotés d'un caractère **universel**, car tous les êtres humains et les groupes humains vivent à plusieurs reprises dans leur existence ces processus normaux (rites de passage dans l'enfance et l'âge adulte, rencontres, pertes, ruptures...). Ces processus structurent également nos mythes, nos contes, nos histoires et même nos pathologies (les histoires que nous écrivons sur nous-mêmes).
2. Habituellement, ces processus se mettent en place dans une situation de **changement**: déclenché par un événement externe (perte, choc, trauma...) ou par un événement interne (décision, appel, ouverture, arrêt, suspension de quelque chose...) ou par un mélange des deux (le choc amoureux).
3. Les processus en U sont souvent marqués par des **émotions** jugées **négatives** (colère, honte, culpabilité, peur...).
4. L'expérience du passage entraîne la plupart du temps le ou les participants dans une ou plusieurs formes de souffrance (physique, mentale, émotive, spirituelle...).
5. Marqués par ce qu'on peut appeler une période plus ou moins longue d'ambiguïté, de déstructuration, de chaos, de **désorganisation**.
6. La plupart des façons de sortir de cette désorganisation et des émotions qui y sont liées, impliquent deux réflexes fondamentaux: soit la pratique de **l'écoute** (de soi et des autres) et le **laisser aller** dans le monde de l'image, de l'intuition, du symbole (provoquant « insights », illuminations...).

7. À la fin de ces processus, les personnes et les organisations trouvent une **nouvelle image** de ce qu'elles sont, une nouvelle image du monde dans lequel elles évoluent, une nouvelle image du rôle qu'elles ont à jouer dans ce monde.
8. Tous ces processus ont un caractère **révolutionnaire**, puisqu'ils transforment les personnes et les organisations.
9. Ces processus sont marqués par un caractère d'**imprévisibilité**, donc aussi d'**incommensurabilité** même si les personnes ou les groupes ne peuvent sentir le changement.
10. Ils poussent à la redéfinition des **liens interpersonnels** et des **liens sociaux** (entre autres par la reconnaissance des véritables alliés et des véritables ennemis), l'établissement de nouvelles pratiques de ces liens, la rencontre de nouvelles personnes, la possibilité d'une vie nouvelle. Aussi, les processus de changement selon une courbe en U entraînent la mise en place d'un **nouveau processus de construction identitaire** qui est souvent constitué d'un groupe de personnes qui vivent ensemble l'expérience de passage.
11. Il ne semble exister que quelques façons d'éviter de vivre le processus; la première façon est le **déni** (rationnel, émotif, physique, spirituel...) qui appliqué dès l'amorce du processus permet de résister à l'ouverture sur l'inconnu et à la remise en question (parfois pour de bonnes raisons); la deuxième façon est le **désillusionnement** (découragement, le caractère étrange de l'expérience, l'intolérance à l'ambiguïté...). La troisième façon est la **dépression chronique** qui peut fixer l'individu ou l'organisation dans la désorganisation (cela peut aller jusqu'au suicide individuel ou organisationnel).
12. Des sous-processus de **réparation** (des torts causés préalablement) viennent souvent marquer les processus en U car avant de renaître, il faut nettoyer et refaire.
13. L'**éthique** en tant que réflexion sur nos propres conduites et sur les conduites de nos sociétés semble être au cœur du processus en U; par ses valeurs (respect, mieux-être, démocratie...) et dans ses pratiques (suspension du jugement, écoute etc.).

14. Ces processus semblent admettre l'existence à l'origine d'une **source inconnue, irrationnelle, symbolique, spirituelle, relationnelle, créative** qui permet le changement et incite le renouveau.
15. Ces processus s'échelonnent sur des périodes de temps plus ou moins longues, mais semblent tous marqués par la **sacralisation de l'espace et la sacralisation du temps.**

6.3.3 Les modèles de processus humains associés à la courbe en U

D'après les recherches entreprises par Paul Carle, plusieurs situations de changement ou de transition sont associées à un changement non linéaire selon une courbe en U. Le tableau 6.1 présente des situations de changement non-linéaires qu'on peut relier au processus de changement selon une courbe en U bien que ces auteurs n'aient pas eux-mêmes lié leur modèle à cette forme de courbe.

Tableau 6.1: Modèles associés au changement non linéaire selon une courbe en U

	Nom du processus	Auteur
1	Le choc amoureux	Francesco Alberoni, 1979
2	L'apprentissage par problème	Donald R. Woods et M. Taylor, 1994
3	Le voyage du héros, monomythe de l'humanité	Joseph Campbell, The hero's journey
4	Cercles de guérison et cercles de sentence autochtones au Canada	Mylène Jaccoub
5	Processus de deuil et processus de mort annoncée	Élizabeth Kubler-Ross, 1989, 1995
6	La courbe en U de l'adaptation culturelle	<i>Inconnu</i>
7	Les 12 étapes (Alcooliques Anonymes, Narcotiques Anonymes,...)	Bill et Bob (Dr); William Griffith Wilson et Robert Holbrook Smith
8	«Choisir le futur que l'on désire» «Discovering common ground» «Futur search conference» «Conférence exploratoire»	Lippitt; Weisbord; Emery Fred et Merrelyn; Darveau, Trist,
9	Traitement du choc post-traumatique, gestion du stress post-traumatique	Selon Horowitz (1986-1993 mais aussi d'autres dont Janoff-Bulman (1992), même Freud
10	Conditioned emergence: a dissipative structures approach to transformation	Robert Macintosh et Donald Maclean, 1999
11	The U process (dans des organisations)	Otto Scharmer et Peter Senge du MIT, Joseph Jaworski, Adam Kahane, 2003...
12	Le pèlerinage	Paul Carle et Roger Tessier (inspiré de Victor Turner)
13	Le processus créateur	Didier Anzieu, 1992 et d'autres auteurs
14	Le processus de désinsertion-insertion sociale	Carle-Bélanger; Roy; Paugam; Leonetti;
15	Session formation intensive	Paul Carle, Notes de cours (ex: COM3215, COM1115, COM522x)
16	Structure immuable des contes	Vladimir Propp, Morphologie du conte, 1970.
17	The box, remembering the gift Processus de formation universel	Collectif Térma, Santa Fe, USA, vers 1995
18	Processus d'apprentissage	Michel Serres, Le Tiers-Instruit, 1991
19	Les rites de passage	Victor W. Turner, Le phénomène rituel. Structure et contre-structure
20	Spiritual path	Paul Rebillot: dans Spiritual Emergency: When Personal Transformation Becomes a Crisis de Stanislav Grof, Christina Grof, 1989
21	La structure des révolutions scientifiques	Thomas Kuhn, 1962, revu en 1970
22	Le processus de transition	J.M. Fisher, 2000, 2003

Dans les prochaines pages du mémoire, nous détaillerons les différentes étapes survenues dans le groupe lors du projet de théâtre d'intervention. Après la description de ces étapes, nous tenterons de dégager un modèle de changement non linéaire selon une courbe en U.

6.4 Le projet de théâtre dans une courbe en U

En relisant et en organisant le journal de bord de l'animatrice-chercheure, nous avons constaté que le projet de théâtre, en l'observant de semaine en semaine, suivait lui aussi un processus de changement non linéaire selon une courbe en U. Voici ci-dessous, un résumé des étapes du processus de groupe:

Tableau 6.2: Résumé du processus de groupe selon le journal de bord de l'animatrice

<p>Atelier 1. Plaisir et découverte. État d'exploration. Plaisir et joie de faire les exercices. Découverte agréable du théâtre comme moyen d'expression et de créativité. Premiers doutes de l'animatrice quant au potentiel du groupe à réaliser un spectacle.</p>
<p>Atelier 2: Émotions et stress. Premier abandon d'une participante. Deux conflits interpersonnels. Jugements de la part d'une participante face à ce que les autres expriment. La peur de ne pas avoir de place dans le groupe. Tensions. Sentiments de tristesse. Craintes de l'animatrice quant à l'abandon des participantes.</p>
<p>Atelier 3: Opposition au processus et tensions. Trois abandons. Conflits entre les participantes. Opposition au processus; les participantes ne veulent pas être associées à la solitude et à la santé mentale. Refus d'entrer dans des émotions jugées négatives (tristesse, colère). Tensions dans le groupe. Constats sur leurs vies passées: rejets, conflits familiaux, absence d'enthousiasme. Énergie combative dans le groupe. Manque d'écoute, absence de climat de confiance. Deux participantes cherchent à prendre le leadership. Animatrice découragée, sentiment d'une perte de contrôle.</p>
<p>Atelier 4: Hésitations, fatigue et découragement. Deux absences (insomnies), retards. Évocations des malaises physiques et psychologiques. Inquiétudes face au groupe qui diminue en nombre. Peu d'investissement dans les journaux de bord. La création du personnage et le travail avec les images sont appréciés. L'animatrice est incertaine quant au spectacle (le groupe sera-t-il capable?). Conscience que le code de vie doit être rappelé. Écoute et soutien de l'organisme.</p>

Atelier 5: Laisser-aller. Un nouvel abandon dans le groupe (niveau de participantes le plus bas). Pleurs, anxiété, retards, jugements, conflits. Nouvelles expériences d'expression. Après la pause, exercices et jeux appréciés. Plus de laisser-aller. La moitié du groupe est engagée, l'autre moitié reste silencieuse.

Atelier 6: Stagnation, conflits et espoir à l'horizon. Pas de nouvel abandon mais le nombre de participantes se maintient à six. Anxiété et retards. Les confidences et les sentiments se manifestent de plus en plus. Le climat de confiance s'établit tranquillement. L'empathie et le respect se font sentir mais hésitent à s'installer vraiment. Certaines personnes sont enthousiastes de revenir semaine après semaine à l'atelier. Manifestation de créativité envers le personnage, d'autres se disent fières de tenir le coup. Développement de nouvelles amitiés, même si les rapports interpersonnels demeurent brusques. Les discussions de groupe sont très vivantes. L'animatrice doit intervenir sur les jugements et le code de vie. Conflits. Résolution de conflit par le théâtre.

Atelier 7: Retour du plaisir et bouillonnement d'idées. Une participante décide de revenir et de surmonter son conflit interpersonnel. Créativité. Bouillonnement d'idées. Les participantes essaient de résoudre leurs conflits. Inquiétudes et nervosité quant à la lecture publique. Plus de spontanéité dans le groupe, moins de gêne et de retenue. Plaisir pour les participantes à découvrir les scènes écrites.

Atelier 8-9: Mobilisation et cohésion de groupe. Émotions, écoute et empathie dans le groupe. Aucune absence et la présence d'une observatrice. Les émotions touchent autant la tristesse que la joie. Participantes très mobilisées par la mise en scène. Chimie dans le groupe. Elles décident à la semaine 9 d'aller manger ensemble. Certaines hésitent et d'autres refusent. À la semaine 9, l'animatrice doit encourager certaines participantes à continuer le processus, à surmonter leur peur de ne pas y arriver. Les participantes aiment leurs pratiques. L'animatrice ressort avec de l'énergie.

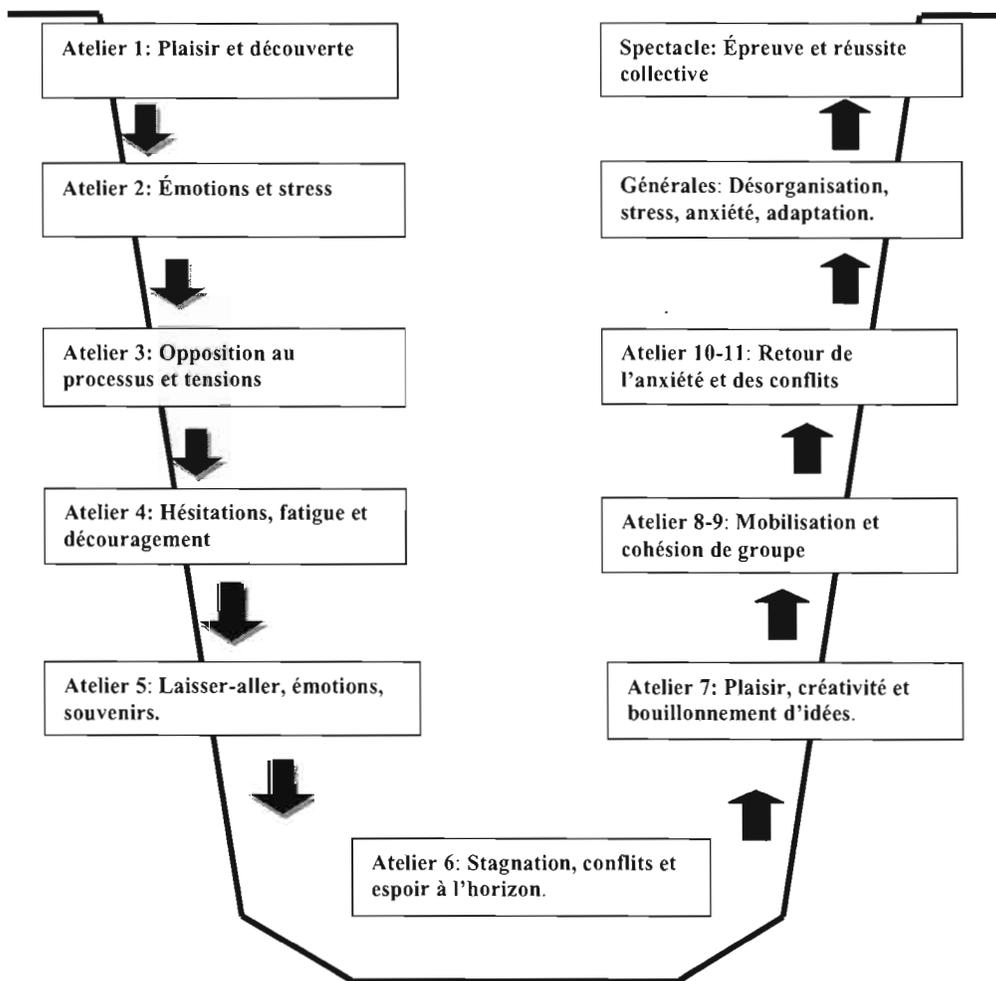
Atelier 10-11: Retour de l'anxiété et des conflits. Stress en vue du spectacle. Une participante se sent à l'écart du groupe. Malaises physiques et tristesse. Une participante revient dans le groupe à la semaine 10. Dans le jeu, elles sont investies et apprécient la mise en scène. Rires, plaisir, félicitations. L'animatrice est découragée, elle a l'impression que rien n'avance. À la semaine 11, une participante refuse de venir à la générale (trop tôt). Conflit dans le groupe. Interventions pour maintenir un climat de confiance. Fatigue. Support de l'organisme pour la préparation du spectacle.

Générales: Désorganisation, stress, anxiété, adaptation. Absences en raison de l'horaire. Déception du groupe. Pratiques difficiles et désorientation dans l'espace. Pratiques éprouvantes. Conflits. Incertitudes. Attente du spectacle.

Spectacle: Épreuve et réussite collective. Moment d'attente avant le spectacle qui permet la concentration. Le spectacle est ensuite une victoire; rires, applaudissements, compliments.

Figure 6.2: Schéma de l'intervention par le théâtre selon une courbe en U

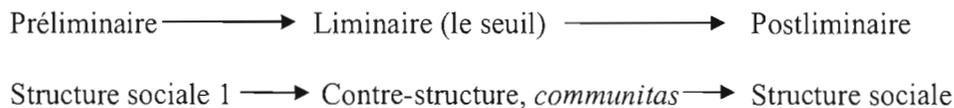
Nous reprenons ci-dessus les étapes du processus de groupe telles que définies à la section précédente afin de décrire le projet de théâtre d'intervention selon une courbe en U. Le schéma nous permettra d'observer les moments forts de l'activité ainsi que les passages plus difficiles et les remontées.



6.5 Les processus de groupe selon Victor W. Turner

Dans la section suivante et afin de faire une analyse plus exhaustive du processus de groupe, nous nous intéresserons à la théorie de l'anthropologue Victor Witter Turner³² sur les processus humains qui surviennent lors des rituels et des passages de vie. Avec les phases décrites par Van Gennep³³, Turner a défini les phases que traversent les individus au cours d'un rituel ou d'un passage de vie. Il distingue ainsi les phases de *structure* et les phases de *communitas*. La phase de *communitas* est vue par Turner comme une période où les relations sociales deviennent homogènes et dépouillées de signes permettant de classifier l'origine sociale des participants (statut hiérarchique, propriété, vêtements). Il s'agit d'une phase où la communauté devient plus importante que l'individu lui-même et d'une transition entre deux phases de *structure*. Dans la phase de *structure*, au contraire de la *communitas*, on identifie l'individu au rôle qu'il tient en société, à ses avoirs, à son statut. Turner évoque que l'individu est constamment en alternance entre la *structure* et la *communitas* dans un processus de rituel:

Les phases telles que décrites par Turner:

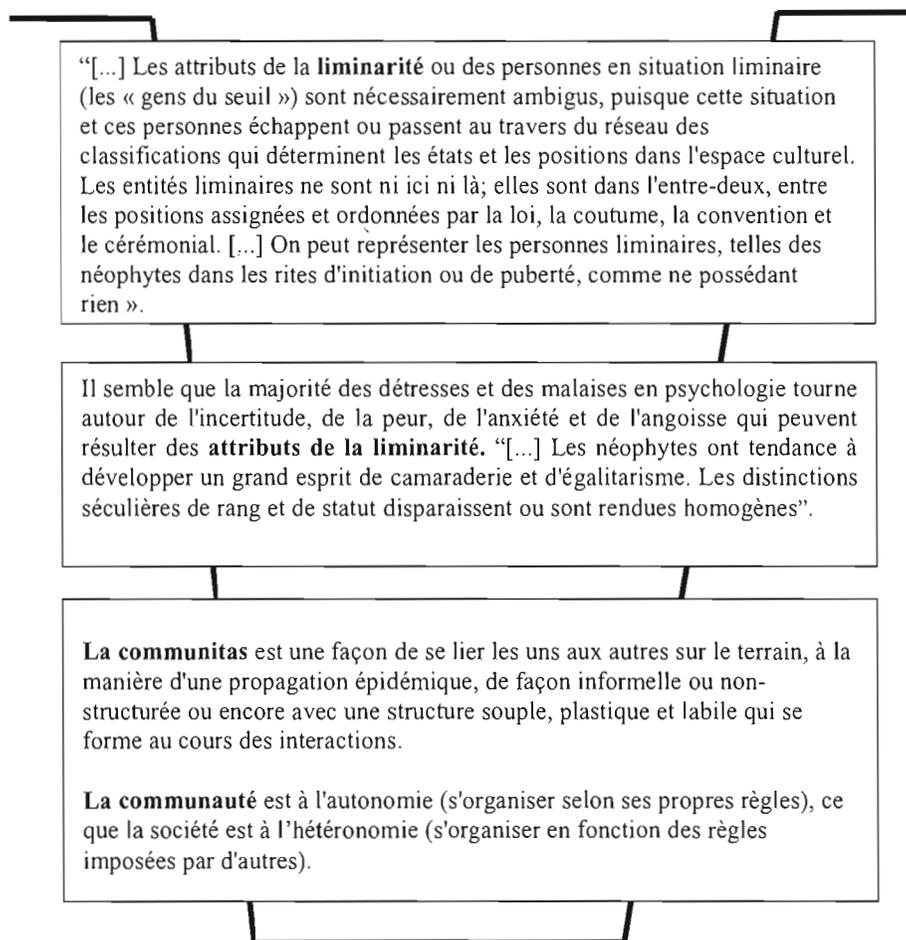


³² Source: Le phénomène rituel. Structure et contre-structure, Paris 1990 (édition originale 1969, anglais).

³³ Arnold Van Gennep est un ethnologue et folkloriste français né le 23 avril 1873 à Ludwigsbourg (Bade-Wurtemberg) et mort en 1957 à Bourg-la-Reine. Il est principalement connu pour son travail concernant les rites de passage et pour son monumental *Manuel de folklore français contemporain*, demeuré inachevé. Il est considéré aujourd'hui comme le fondateur en France du folklore en tant que discipline scientifique.

Le schéma ci-dessous, décrit la *structure* et la *communitas* telles que définies par Turner. Le modèle est expliqué en fonction de la théorie des processus de changement non linéaires selon une courbe en U.

Figure 6.3: Le modèle de Turner selon une courbe en U



6.5.1 Analyse du projet de théâtre selon les concepts de Turner

Dans le projet de théâtre, nous situons la première phase *de structure* ou la phase *préliminaire* aux premières semaines du projet, soit de la semaine 1 à la semaine 8. En effet, à cette étape du processus, les participantes arrivent seules à l'atelier et en repartent de façon autonome. Durant ces ateliers, les participantes s'impliquent partiellement dans le projet, dans une optique d'« un jour à la fois ». Ainsi, elles conservent leur identité propre; une identité déterminée par ce qu'elles vivent à l'extérieur du projet théâtral ou par ce qu'elles ont vécu antérieurement. On remarque que la création du personnage soulage l'anxiété et le stress qu'elles vivent au sein de cette étape *préliminaire* ou *de première structure*. Dans le groupe étudié, rappelons que la société est la plupart du temps discriminante envers les participantes au projet, notamment au terme de leur statut socio-économique. Par le personnage et la création, l'identité sociale des participantes disparaît temporairement puisque la fiction devient l'élément de référence pour les périodes d'atelier. On entend d'ailleurs les participantes s'interpeller par leur nom de personnage. De plus, au sein de la création collective, les personnages ont des identités semblables, jouissent de qualités et de statuts socio-économiques similaires. Le personnage permet aux participantes d'avoir une place symbolique dans le groupe et cette situation atténue l'anxiété et les conflits. Bien que les personnages soient créés à la semaine 3, on voit que la *communitas* s'installe dans le groupe entre les semaines 8 et 9. À cette période, des amitiés se créent et plusieurs membres du groupe vont manger ensemble après les pratiques. La *communitas* est en quelque sorte annoncée par le retour à la créativité du groupe et au désir des participantes de résoudre leurs conflits interpersonnels en vue de la réalisation du spectacle. De plus, on sent à cette période, un plaisir associé au fait de construire un projet commun. La *communitas* est remise à l'épreuve dans les semaines 10 et 11 ainsi qu'à la générale. Des tensions liées au stress se font alors sentir dans le groupe. Les conflits interpersonnels divisent les participantes et on sent les défenses liées au passé dans cette période de vulnérabilité. On constate que

certaines participantes souhaitent faire partie du groupe mais qu'elles n'acceptent pas tous les compromis exigés par celui-ci. Lors du spectacle et par la désorganisation vécue lors de la générale, une nouvelle structure s'installe dans le groupe. Ainsi, le projet agit comme moteur de rassemblement et c'est à travers lui que le groupe définit ses règles et ses exigences envers les membres du groupe. À cette étape, le groupe prend le dessus sur l'individu puisque le projet risque de réussir ou d'échouer en fonction de la présence ou de l'absence des participantes. Le groupe s'unit véritablement aux derniers instants; juste avant d'entrer en scène. D'une certaine façon, les personnes se trouvent soudées les unes aux autres dans cette mise à l'épreuve commune. La victoire du spectacle permet au groupe de bénéficier positivement de la phase liminaire, cette dernière devient source de confiance, de plaisir et de reconnaissance sociale. Quand le spectacle se termine, sous les regards des spectatrices (aussi membres de l'organisme), on peut deviner que les participantes cheminent vers une phase post-liminaire; elles retournent dans leur vie quotidienne avec au sein de leur parcours, une expérience positive en plus.

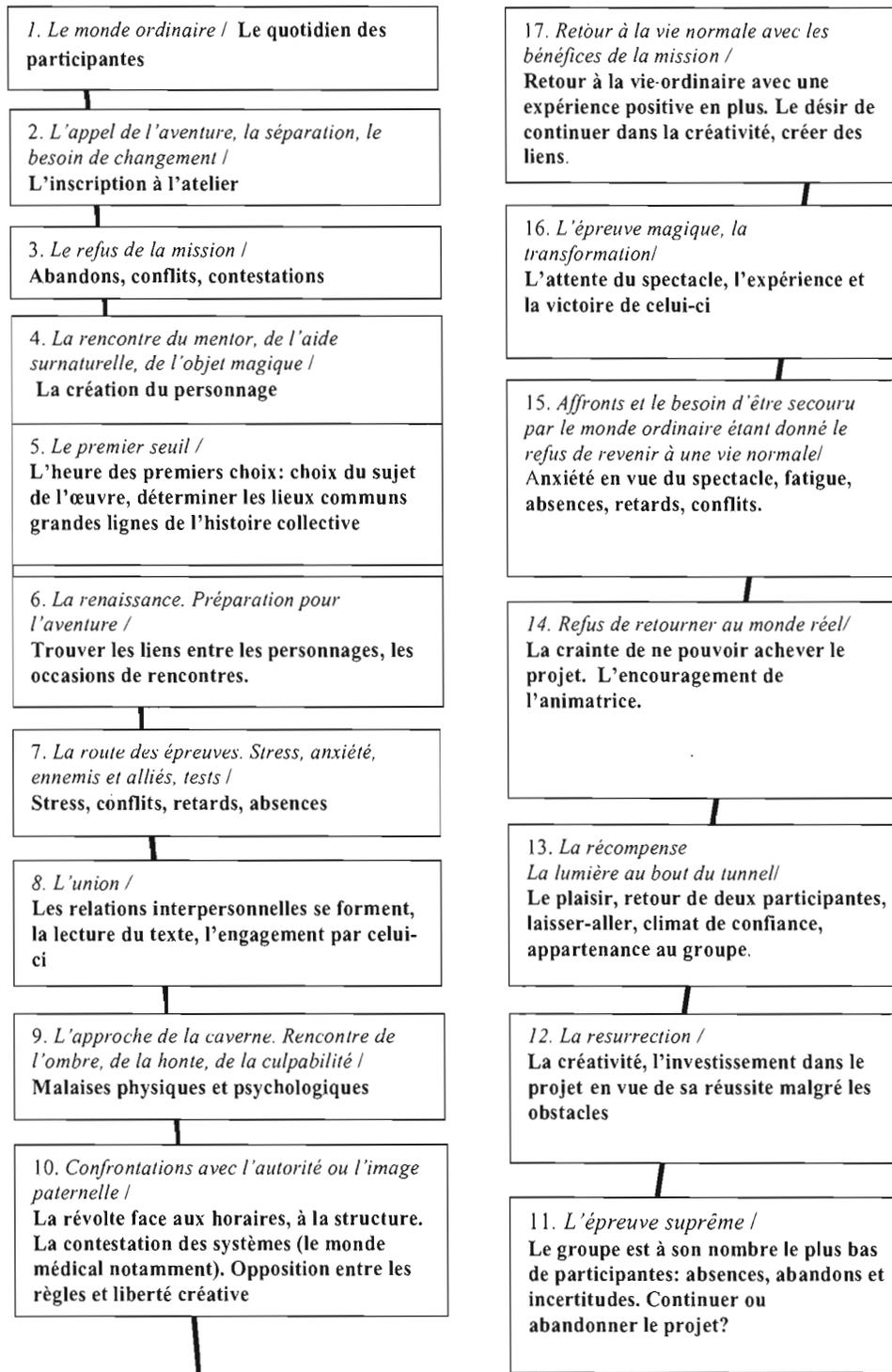
6.6 La quête du changement selon Joseph Campbell

Nous utiliserons le modèle tiré du livre « *The Hero with a Thousand Faces* » de Joseph Campbell ³⁴ afin d'identifier le parcours et l'engagement auquel fait face une personne qui s'engage dans un projet créatif de groupe. Campbell s'intéresse à la structure des récits et aux narrations employées à travers le monde. Il utilise le parcours du héros d'aventure pour définir les étapes que toute personne empruntera au sein d'une nouvelle aventure et dans une intention de changement. Voici tout d'abord, les quatre grandes étapes à la base du modèle de Campbell: l'appel de l'aventure, la route des épreuves, la réalisation du but et le retour à la vie ordinaire. À travers celles-ci, le parcours du récit permet au héros d'accomplir sa mission et de

³⁴ Campbell, Joseph. 1949. *The Hero with a Thousand Faces*. Pantheon Books: Princeton University.

procéder à un changement dans sa réalité sociale. La théorie de Campbell propose des similarités avec les autres processus de changement non linéaire selon une courbe en U ainsi qu'avec le projet d'intervention par le théâtre étudié dans le cadre de ce mémoire. Nous avons repris le schéma de Campbell selon une courbe en U pour y joindre les étapes de création collective vécues dans le projet théâtral. L'objectif est d'associer les deux processus au sein d'une même courbe de changement qui devrait former un U. Les étapes décrites par Campbell sont inscrites en italiques alors que les étapes du projet de théâtre sont sélectionnées en gras.

Figure 6.4: La courbe en U de Joseph Campbell comparée au projet d'intervention



6.7 Processus de transition chez la personne

La courbe du processus de transition de John Fisher³⁵ offre une excellente perspective des émotions vécues par les individus au cours d'une transition de vie ou d'un changement. Les émotions énoncées peuvent expliquer les abandons, les hésitations à continuer, les changements d'attitudes, les maux physiques et psychologiques ressentis par les participants ainsi que la fatigue, la persévérance et le plaisir éprouvé. Il s'agit d'une courbe qui permet d'observer l'individu dans ce qu'il vit et ressent au cours du processus de changement.

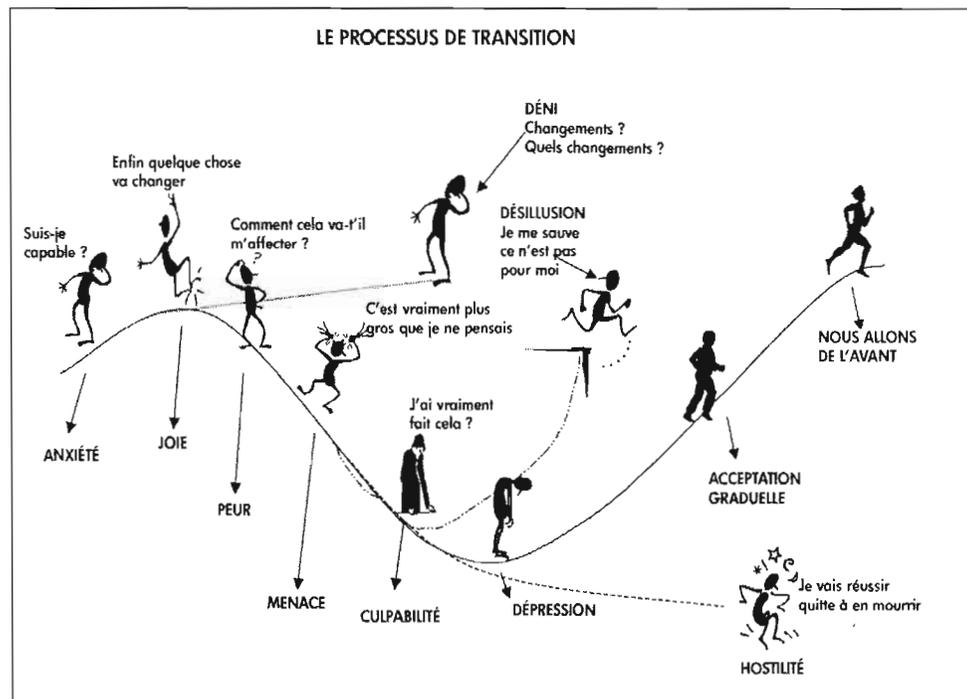


Figure 6.5: Le processus de transition selon Fisher

³⁵ John Fisher est un consultant britannique en gestion du changement. Le modèle de John Fisher est disponible au site <http://www.businessballs.com/ProcessofchangeJF2003.pdf>

La courbe de John Fisher se prête bien à l'analyse d'un changement selon une courbe en U telle que vécue par les participantes au projet de théâtre. On se souvient des inquiétudes exprimées lors de la journée d'inscriptions quant à leur capacité à intégrer le projet. De plus, au premier atelier, la majorité des participantes préféraient ne pas s'engager dans le processus et ainsi conserver la liberté de changer d'avis. Ce qui correspond pour Fisher à l'anxiété et au questionnement de la personne face à sa capacité à réaliser son changement. Puis, suite à l'expérience des exercices de théâtre, plusieurs participantes ont révélé éprouver de la joie et elles se sont engagées à revenir la semaine suivante. À la deuxième et troisième semaine, plusieurs abandons sont survenus dans le groupe. Une étape associée à la peur et au déni selon John Fisher, qui s'est exprimée à travers les conflits interpersonnels et les tensions dans le groupe. De plus, à cette période, le groupe s'est opposé au sujet de la création collective, à la forme du projet et à l'expression d'émotions jugées négatives dans les exercices. De la quatrième semaine à la sixième semaine, on a senti beaucoup d'émotions et de fatigue chez les participantes: tristesse, maux physiques et psychologiques. On a assisté à de nombreuses absences et à plusieurs retards. Le groupe était à son nombre de participantes le plus bas, ce qui fait croire que le projet paraissait trop gros pour plusieurs et que certaines hésitaient à le poursuivre. Autre indice de la phase coupable et dépressive de Fisher, la création a été peu investie de la quatrième à la sixième semaine. À la fin de la sixième semaine et lors de la septième semaine, on a senti la créativité revenir et créer un changement. À cette période, de nouveaux comportements sont apparus chez les participantes: enthousiasme, fierté, persévérance, désir de résoudre les conflits et de créer des amitiés, plaisir et laisser-aller. Aux semaines 8 et 9, le climat de confiance s'est amélioré et toutes les participantes étaient présentes et mobilisées par la présentation finale.

On remarque que les deux participantes qui avaient quitté le projet et qui l'ont réintégré aux semaines 8 et 10 semblent avoir suivi le même processus de courbe mais selon une pente légèrement différente de celle du reste du groupe. Comme si leur processus s'était écarté brièvement vers la désillusion ou la dépression pour ensuite réintégrer le U suivi par le reste du groupe. La victoire se réalise grâce à l'intention d' « aller de l'avant » exprimé par l'ensemble des participantes au projet et illustrée dans le schéma de Fisher.

6.7.1 Processus en U de l'animatrice

En ce qui concerne l'animatrice, il semble qu'un processus similaire se soit mis en place pour elle. On a senti de l'anxiété chez l'animatrice au premier atelier et son hésitation à cheminer jusqu'au spectacle avec le groupe, mise à part la joie de la deuxième semaine et la nervosité quant aux détails techniques à régler avant le spectacle. Les sentiments de l'animatrice ont été très proches de ceux vécus par les participantes: anxiété, fatigue, sentiment de découragement, retour de l'énergie, plaisir, anxiété, fatigue, hésitations, sentiment d'accomplissement.

6.8 Analyse de la création de personnages

La création des personnages a amorcé le processus de création collective. Ainsi, à la semaine 3, chacune des participantes a été invitée à créer un personnage, à lui trouver un nom, un passé, un futur, des intérêts et des rêves. À partir de ces personnages, le scénario de la pièce a été conçu en improvisations par les participantes et il a ensuite été mis par écrit par l'animatrice. Les participantes ont convenu en groupe que tous les personnages habiteraient le même immeuble, ce qui les laissait libres de la personnalité, des intérêts et des activités du personnage qu'elles incarneraient.

D'après les rétroactions et les réponses obtenues lors des entrevues, la création de personnages a permis aux participantes de se sentir adéquates et d'expérimenter la créativité comme expérience positive. La création des personnages a notamment fait constater à une participante que malgré les différences dans le groupe (âge, apparence, origines sociales), tous les personnages avaient des valeurs morales appréciables. L'illusion de vivre dans l'histoire d'une des participantes laisse à penser que celle-ci s'est grandement investie dans l'interprétation du personnage et ce, au point de confondre « réalité » et « fiction ». Elle a révélé avoir trouvé un réconfort dans la pièce de théâtre et vouloir vivre de cette manière dans sa vie. Pour une autre participante, la recherche d'images dans les revues a été une étape significative du processus. Il semble que la création du personnage fut une étape jugée positive, car aucune des participantes n'a soulevé d'aspects négatifs concernant cette étape de la création collective. On se rappelle que symboliquement, la création du personnage a permis aux participantes de se trouver une place dans le groupe et qu'à partir de cette étape, on sentait moins d'anxiété et de rivalité dans le groupe.

6.9 Analyse de l'histoire

En ce qui concerne l'histoire de la pièce de théâtre, il est important de mentionner qu'elle a été écrite au fil du temps et en fonction des réflexions et des improvisations des participantes. Bien que l'œuvre ne s'inspirait pas de faits réels, la dimension réaliste du propos a su toucher les participantes et le public. Une participante a mentionné que ce qui se passait dans la pièce lui semblait arriver de la même manière dans le groupe de création. De plus, certaines personnes du public ont mentionné aux participantes leur appréciation quant à la plausibilité de l'histoire, ce qui a beaucoup stimulé le sentiment d'accomplissement du groupe. En effet, la pièce abordait un thème commun aux participantes et aux spectatrices; soit la solitude sociale et les moyens d'y remédier. Les spectatrices ont mentionné s'être reconnues au sein de la création présentée. De plus, on peut associer les rires du public au

contenu de la pièce puisqu'il s'agissait d'une lecture publique et que peu de temps avait été consacré à l'interprétation du texte. On se rappellera que les participantes ont beaucoup apprécié découvrir, deux par deux, les scènes écrites par l'animatrice selon leurs idées et leurs improvisations. Le choix du thème, la création des personnages et le scénario original ont permis à l'histoire collective de faire sens et d'être appréciée de l'ensemble des personnes impliquées dans le projet; participantes et spectatrices. On peut donc affirmer que l'exercice de création s'est transformé en un véritable exercice de communication entre les participantes et le public à travers l'histoire de la pièce. Le résumé et le texte de la pièce de théâtre se trouvent à l'annexe 5.

6.10 Analyse de la représentation publique

En ce qui concerne le spectacle, les participantes ont éprouvé autant de stress que de plaisir. Elles ont spécifié que voir la salle avant le spectacle les avait beaucoup rassurées. Le stress a aussi été relevé dans les rétroactions de l'animatrice-chercheur, notamment dans la confusion des participantes au niveau de l'espace, juste avant la représentation. De plus, le groupe a mentionné que le spectacle lui avait permis de bien conclure le processus. Les participantes ont parlé de leur joie d'être allées jusqu'au bout du projet et ce, malgré leurs inconforts physiques, psychologiques et les conflits interpersonnels survenus. Certaines participantes ont apprécié faire rire la salle et d'autres ont fait référence à la belle énergie qui existait dans le groupe avant et après la représentation (esprit d'équipe, absence de frontière entre les gens). Une participante a affirmé avoir eu vraiment l'impression de faire partie d'une équipe et que de son point de vue, la différence n'existait plus entre les personnes à ce moment-là. Pour cette participante, la situation fut en quelque sorte déstabilisante car en revenant chez elle, elle regrettait qu'il n'y ait pas de suite au climat de complicité. Elle a aussi constaté qu'elle n'avait personne chez elle à qui parler de son expérience. Comme si elle faisait un nouveau constat sur sa situation de solitude. Deux

participantes ont parlé de l'entraide durant le spectacle et de la solidarité malgré les imprévus, les erreurs. Le spectacle fut, dans le contexte de cette intervention par le théâtre, un moment de victoire et d'accomplissement. Les rétroactions de l'animatrice-chercheuse ont fait référence aux visages lumineux des participantes, à la confiance qui grandissait à mesure que le spectacle se poursuivait. Des rétroactions qui furent confirmées par les travailleuses de l'organisme qui ont souligné par deux fois combien le projet avait permis aux participantes d'être fières d'elles, de créer et d'avoir du plaisir. Plusieurs participantes ont dit avoir conservé longtemps la fleur et la carte remises par l'animatrice-chercheuse en guise de remerciement pour leur implication au projet.

6.11 Conclusion du chapitre

L'analyse des rétroactions révèle que l'expression, la spontanéité, la nouvelle image de soi, les projets liés à la créativité et la résolution de conflits sont ressortis de façon majoritaire (à dix reprises et plus) dans les réponses des participantes aux entrevues. Les résultats démontrent que des changements sont survenus chez les participantes bien que la méthode d'analyse ne permette pas de déterminer si ces changements ont fait place à de nouvelles habitudes ni de quelles façons ces changements ont influencé la vie sociale des participantes. On a pu aussi observer que le processus de changement vécu par le groupe et les individus était non-linéaire et que sa forme pouvait ressembler à un U. Cette courbe de changement a été comparée au modèle de Turner, à celui de Campbell et au modèle de Fisher. Le modèle de Turner a permis d'observer sous un nouvel angle le processus de groupe. Le modèle de Campbell a illustré quant à lui, le parcours traversé par les personnes qui conduisent un changement. Pour ce qui est du modèle de John Fisher, il nous a permis de mettre l'accent sur les émotions que les participantes étaient susceptibles de vivre dans le processus de changement. À travers les notes du journal de bord de l'animatrice-chercheuse et les entrevues, on a pu constater que le plaisir, la créativité,

l'écoute de soi et la confiance ont contribué au succès de l'intervention théâtrale. Une victoire marquée par la représentation devant public. Dans le prochain chapitre, nous relierons l'analyse des rétroactions recueillies aux intentions globales de l'intervention par le théâtre.

CHAPITRE VII

DISCUSSION ET INTERPRÉTATION DES RÉSULTATS

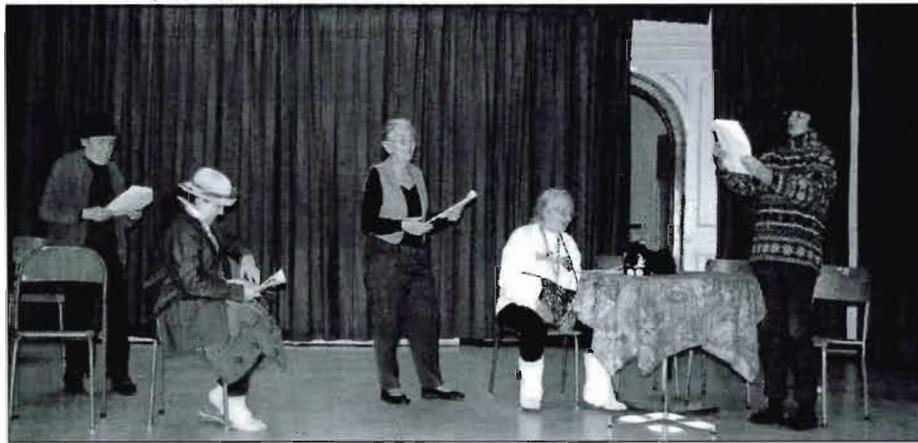


Figure 7.1 Dernière répétition avant le spectacle.

Au chapitre VII, nous interpréterons les rétroactions et l'analyse de celles-ci dans une perspective globale. Ainsi, nous reprendrons le thème de l'isolement social et les caractéristiques distinctives du théâtre d'intervention afin de dresser l'impact de l'intervention sur l'isolement social. Par la suite, nous questionnerons le potentiel de cette intervention à dimension créative pour d'autres problématiques à la fois personnelles et sociales. Nous poursuivrons avec les améliorations dont l'intervention pourrait bénéficier dans une perspective d'utilisations futures. Nous concluons le chapitre en abordant les interrogations qui sont survenues au cours du projet et qui demeurent sans réponse encore aujourd'hui.

7.1 Le théâtre et l'intervention sociale

Lorsque nous avons défini les causes de l'isolement social, nous référions à l'organisation des sociétés actuelles. En effet, nous remarquons que peu d'espaces, de temps et de lieux permettent aux individus de se rencontrer, d'échanger et de réfléchir aux problématiques collectives. De cette observation découlait l'impact de la situation économique des personnes sur la solitude et l'isolement. En effet, on observait que la rencontre sociale était souvent conditionnelle à l'accès aux ressources économiques car seul l'argent permet de rencontrer facilement les autres à l'extérieur de sa résidence (Guberman et *al.*, 1993). On remarque aussi que de plus en plus de personnes vivent seules pourtant, la rencontre, le partage et l'échange font partie du besoin de communauté et d'appartenance de l'individu. Selon la pyramide de Maslow, le sentiment d'appartenance et de communauté est conditionnel à l'autonomie et au sentiment d'accomplissement de la personne (Mucchielli, 1981).

7.1.1 Lieu de rencontre accessible

Par le modèle d'intervention développé, on a observé que le théâtre d'intervention dans le contexte d'un centre de femmes offre un espace d'échanges et de rencontres accessibles aux participantes marginalisées en raison de situations économiques et sociales. L'accès à un service culturel et artistique gratuit a permis aux participantes d'explorer de nouvelles façons de s'exprimer et d'entrer en contact avec les autres. Aussi, les participantes ont mentionné retrouver confiance en elles-mêmes dans les activités de groupe. Le projet de théâtre a donc été un espace-temps qui a permis de renforcer le sentiment d'accomplissement et de communauté des personnes. Dans le cadre de l'intervention, la communauté était temporaire et après avoir atteint son point culminant le soir du spectacle, elle s'est dissoute car les participantes sont retournées à leur vie quotidienne. Il est donc difficile de mesurer l'impact du projet à long terme et d'un point de vue social. Mentionnons simplement que le sentiment d'appartenance et le partage de valeurs communes ont permis aux participantes de

mener des réflexions collectives sur les lieux de résidence, la religion, la place des femmes dans la société, la pauvreté, le stress, l'environnement et la santé mentale.

7.1.2 Inclusion sociale et parole publique

Le projet mis en place à l'Écho des femmes de la Petite Patrie répond à la définition du théâtre d'intervention, que celle-ci soit québécoise ou belge. En effet, le projet a impliqué une population marginalisée en raison de sa situation économique et/ou sociale. Il a été l'œuvre d'une réflexion et d'une expression collective qui a permis aux participantes d'avoir accès à une parole publique. Le récit a été construit selon les principes de la création collective, avec une opposition fréquente à la pensée dominante et il a favorisé l'expression des contre-cultures. De plus, le projet a permis à l'ensemble des participantes d'avoir une place créatrice au sein du projet, de s'y développer positivement. De plus, le spectacle s'est avéré être un véritable exercice de communication entre les créatrices du projet et le public. Les personnes du public, autres femmes de l'organisme vivant dans des contextes de vie similaires, ont affirmé spontanément après la représentation s'être reconnues dans le propos du récit et avoir apprécié l'expérience du spectacle.

7.1.3 Expérience de lien social

Le projet a été une occasion de lien social, car il a permis aux participantes de quitter temporairement leur quotidien empreint de solitude ou de liens difficiles avec l'entourage, pour retrouver le plaisir et les défis de la vie de groupe. Un groupe s'est créé à l'intérieur du projet de théâtre et il était conditionnel à la réalisation de celui-ci. La situation a ainsi entraîné les participantes vers de nouvelles expériences de communication. Par les exercices de théâtre, les participantes ont mentionné avoir découvert de nouvelles façons de dire les choses et de résoudre les situations conflictuelles. De plus, le projet de théâtre a favorisé l'expérimentation du dialogue,

car la création collective demandait aux participantes d'échanger sur leur façon de concevoir le monde et de le représenter. Des expériences pas toujours agréables, mais qui ont contribué au développement personnel des participantes dans un contexte de groupe. De plus, par sa forme et son processus de création, le projet de théâtre a donné la parole aux participantes et il a permis à celles-ci d'évoquer devant un public, leurs conceptions personnelles et collectives du monde. Les rétroactions ont révélé que le projet a redonné confiance à la majorité des participantes dans les processus de groupe et les rencontres sociales, une dimension à la base de l'exercice de citoyenneté, bien que le projet en lui-même et son procédé d'évaluation ne permettent pas de déterminer si les participantes ont modifié ou non leurs habitudes. L'intention de démocratie du projet demeure une variable difficile à évaluer, mais on peut penser que si la fiction se rapproche de la réalité, les participantes auront tendance à s'exprimer plus souvent et d'une manière plus confiante dans les situations de groupe, ce qui est une dimension non négligeable de la mobilisation politique et de la vie démocratique. Rappelons ici que la mobilisation politique peut se faire en dehors de la revendication, on songe ici aux choix d'alternatives possibles qui, à moyen ou long terme, pourront avoir un impact sur le développement politique, économique et social de nos sociétés.

7.2 Développement personnel et social

Si on en croit les propos de Rogers (2005), on peut affirmer que le projet d'intervention par le théâtre tel qu'expérimenté à l'Écho des femmes de la Petite Patrie, a influencé positivement le développement personnel des participantes. En effet, plusieurs rétroactions ont fait état d'une écoute de soi actualisée et d'une nouvelle confiance en soi ainsi qu'aux autres. De plus, il semble que le projet aie permis une spontanéité plus fréquente quant aux besoins et aux sentiments vécus par les participantes. Celles-ci ont révélé être plus à l'écoute de ce qu'elles ressentaient et souhaitaient suite à l'expérience. Ainsi, avec les rétroactions recueillies, on peut faire

un lien entre le développement de la personne et l'exploration de nouvelles habitudes communicationnelles; expression, spontanéité, écoute, confiance. Des habitudes qui ont permis aux participantes d'utiliser le dialogue dans des situations conflictuelles et de rechercher des alternatives aux problématiques vécues. Augusto Boal, père fondateur du théâtre de l'opprimé, définit le théâtre comme un outil pour trouver de nouvelles solutions aux problèmes rencontrés. Boal croit que le théâtre, par sa forme créative et sans cesse renouvelée, permet d'expérimenter différemment le dialogue (Boal, 1996; Boal, 2002).

Les observations sur l'intervention par le théâtre relèvent que le développement d'une société, au plan du dialogue entre les peuples et de la résolution de conflits sociaux, dépend en grande partie du développement personnel des individus qui la composent. Le raisonnement inverse vaut tout autant car les individus ont besoin de contextes pour communiquer entre eux et pour établir de nouvelles façons de faire les choses. Ce qui fait penser à l'interdépendance entre le développement individuel et le développement social. En effet, sans la mise en place de contextes qui permettent aux individus de se rencontrer, de redéfinir leurs pensées et les actions qu'ils souhaitent entreprendre en vue d'un futur meilleur pour tous, rien ne s'élabora en ce sens et les situations de violence (envers soi et envers les autres) auront plus de chance d'apparaître au détriment de processus collectifs démocratiques.

7.3 Un théâtre d'utopie et de changement

Le théâtre d'intervention est sans grande surprise un théâtre utopiste. L'utopie repose par définition sur un imaginaire et se trouve en quelque sorte irréalisable dans le monde concret. L'utopie permet de contrer l'idéologie dominante et ainsi de réduire son pouvoir. Ceux et celles qui ont influencé le théâtre d'intervention ont aussi rêvé d'un monde idéal; on a qu'à penser à Paulo Freire et à Augusto Boal. Paulo Freire souhaitait un changement en profondeur dans les structures sociales afin que

l'oppression ne soit plus tolérée. Freire critiquait aussi les œuvres de charité qui maintenaient les populations opprimées dans des situations de grande violence à long terme (Freire, 1970). Le projet d'intervention par le théâtre a-t-il contribué au changement social ou a-t-il laissé les participantes dans la violence de leur situation? Cette question demeure sans réponse mais on remarque que le projet n'a pas eu d'influence sur l'accès aux ressources économiques des participantes. Une situation qui les contraint à être dépendantes des centres culturels ou organismes qui offrent des activités sociales à faibles coûts. Toutefois, le projet a permis de réfléchir la solitude d'un point de vue social avec l'optique d'apporter des solutions collectives à des situations qui concernent avant tout les groupes. Ainsi, le projet évite de tenir la personne seule responsable de sa situation. De retour dans leur vie quotidienne, il est impossible de savoir si le projet d'intervention a créé un changement chez les participantes. Le changement personnel est possible, mais il demeure dépendant du contexte social pour se réaliser. On peut donc penser qu'un projet de théâtre d'intervention apporte une minime contribution à la démocratie et à l'inclusion des personnes en marge. Toutefois, il serait tout aussi difficile de prouver que ces minimales contributions ne demeurent pas essentielles au développement de nos sociétés et qu'en permettant de penser différemment les choses, elles contribuent de manière significative au changement social.

7.3.1 Changement d'attitudes et de comportements

À travers les courbes en U, on a pu observer de manière rétroactive que les participantes avaient vécu un processus de changement de groupe. Ces observations ont permis de constater que pour qu'un projet de création collective se réalise, les individus sont amenés à changer leurs attitudes et de leurs comportements. Une situation qui permet au groupe d'exister. Rogers parle de l'importance du laisser-aller, de l'écoute de soi et de la confiance dans le processus de changement (Rogers, 2005; 1968). Sans la présence de ces composantes, on peut présumer que l'œuvre

collective n'aurait pas été présentée devant public et que les conflits se seraient conclus par l'abandon de l'activité. On constate que le laisser-aller, l'écoute de soi et la confiance se pratiquent concrètement dans une action de théâtre d'intervention; autant dans les exercices de réchauffement qu'au sein de la création collective. La méthode est pertinente lorsque le changement personnel et la formation d'un groupe font partie des objectifs de l'intervention.

7.4 En réponse aux problématiques sociales

Le projet réalisé à l'Écho des femmes de la Petite Patrie traitait principalement d'isolement social, mais il abordait aussi la santé mentale, la vie en marge, le stress de la vie quotidienne et d'autres thèmes sociaux relevés par les participantes. Le thème de la solitude s'harmonisait bien avec la culture du théâtre d'intervention qui cherche à mettre en place des espaces de réflexion, d'échanges et de recherche de solutions à des problématiques collectives. Le caractère créatif et imaginaire du théâtre d'intervention permet la recherche de solutions dans un temps passé, présent et futur. De plus, le théâtre offre la possibilité de faire des essais et des erreurs dans ses communications aux autres et de finalement améliorer le potentiel de celles-ci. De plus, le théâtre permet une distanciation avec la vie de tous les jours et favorise le développement d'attitudes et de comportements jusque-là inconnus.

7.5 Pour des améliorations futures

Suite aux réflexions sur le projet d'intervention réalisé, nous avons identifié que le projet pouvait être amélioré autant dans sa forme qu'au niveau de son contenu. Pour la forme, il serait souhaitable d'établir un code de vie avec le groupe dès la première rencontre. Cette situation permettrait de réduire les interventions de l'animatrice. Nous pensons qu'il est souhaitable d'établir le code de vie *avec* le groupe, afin que les participantes connaissent les raisons de celui-ci et établissent

ainsi les valeurs du groupe. Bien sûr, ce processus demande temps, réflexions et discussions. Ce qui souligne une dimension importante en vue d'interventions futures; prendre le temps de faire les choses. En effet, parfois pour répondre aux exigences de l'organisme ou pour développer une création satisfaisante, il est tentant pour l'animateur d'escamoter certaines étapes du processus. Ainsi, dans le projet de théâtre qui nous intéresse, certains exercices de réchauffement ont été négligés pour répondre aux objectifs hebdomadaires du projet. Le respect des heures d'ateliers est primordial dans un contexte de groupe, mais celles-ci doivent se définir en fonction des priorités du projet. Comme chaque projet de théâtre est unique, l'animateur doit se fier à son intuition et faire confiance à ce qu'il sent pour définir ce dont le projet a besoin prioritairement. À ce chapitre, l'anxiété et le manque de confiance envers les capacités du groupe doivent être réduits le plus possible. Une confiance au-delà du perceptible est essentielle lorsqu'on travaille avec des populations marginalisées. Cette confiance était présente chez l'animatrice, mais on remarque qu'au début du processus, l'animatrice a beaucoup hésité à développer un spectacle avec le groupe. Pourtant, la représentation publique a permis la victoire et le couronnement du projet. L'hésitation de l'animatrice et son manque de confiance envers le potentiel du groupe ont probablement accentué les abandons et le sentiment de découragement au début du processus. Si l'animatrice mettait en place un autre projet de théâtre d'intervention, il est probable que les zones d'hésitation du groupe seraient moins accentuées étant donné l'expérience de l'animatrice et le succès vécu.

En ce qui concerne le contenu, les principales recommandations touchent l'écriture du récit collectif et la dimension politique de l'œuvre. Le récit a été conçu selon les idées, les personnages, les discussions et les improvisations des participantes. Cependant, ces dernières n'ont pas participé à l'écriture proprement dite des scènes. Elles les consultaient une fois les scènes écrites et y apportaient des changements. L'écriture collective est un processus fastidieux que le projet ne

pouvait pas se permettre, mais il aurait été souhaitable que cette écriture s'inspire directement des improvisations des participantes. Ce procédé aurait probablement facilité l'aisance des participantes dans le texte ainsi que leur mémoire. De plus, le contenu du récit aurait eu avantage à être plus politique, car les discussions du groupe allaient souvent en ce sens. Durant le projet, l'animatrice a eu le réflexe de tenir les participantes à l'écart des dangers possibles de l'acte public. Cependant, la création collective a le devoir de refléter le processus de groupe. Un équilibre existe probablement entre les deux, mais nous constatons que la prudence a dominé le projet étudié. Une situation possiblement attribuable à la première expérience de l'animatrice.

Il aurait été intéressant de présenter le spectacle à l'extérieur de l'organisme afin de faire connaître la parole des participantes en dehors des contextes qu'elles fréquentent habituellement. Le changement social ne devrait pas se segmenter à la manière dont sont distribuées les subventions gouvernementales (femmes, santé mentale, autochtones, immigrants, etc.). En effet, pour se réaliser, le changement social doit être partagé avec tous les autres groupes sociaux marginalisés. Dans le contexte qui nous intéresse, plusieurs participantes souhaitaient être vues par leurs conjoints, amis et frères, mais la culture ou les règlements de l'organisme ne permettaient pas d'inviter d'hommes à la représentation. Pourtant, la solitude et l'isolement touchent plusieurs groupes sociaux défavorisés ou exclus du milieu culturel traditionnel. Du point de vue du théâtre-intervention et de la vision humaniste du changement social, ces contraintes organisationnelles représentent une limite au potentiel du modèle mis en place.

7.6 Des questions qui demeurent sans réponse

La première grande question sans réponse concerne le suicide du mari d'une participante le soir de la représentation. Il faut tenir compte des autres facteurs personnels et sociaux qui peuvent conduire une personne au suicide, il n'en demeure pas moins que les actions en vue du changement laissent plusieurs points d'interrogation quant aux risques encourus.

La deuxième question qui demeure sans réponse concerne le niveau d'acceptation maximal d'un individu au sein d'un projet de théâtre d'intervention. Nous l'avons vu, le théâtre d'intervention s'adresse en premier lieu aux populations marginalisées. Dans le projet, nous avons observé qu'une participante portait fréquemment des jugements de valeurs sur les actions, les choix et les décisions des autres participantes. Une situation qui persistait malgré la réaffirmation du code de vie et les interventions de l'animatrice. Dans ce projet, le processus s'est bien conclu même si le climat de confiance du groupe s'en trouvait affecté, mais il convient de s'interroger sur les limites de l'inclusion: jusqu'à quel point l'acceptation des personnes marginalisées doit prévaloir sur les besoins de création et de confiance du groupe?

7.7 Conclusion du chapitre

Le chapitre XII a permis d'évaluer la portée d'un projet de théâtre d'intervention sur la solitude sociale. Ainsi, nous avons vu que le projet conjugué à la mission des centres des femmes offrait un espace de rencontre et d'échange accessible aux femmes isolées. Le projet offrait aussi des occasions de développement personnel et il permettait la recherche de solutions à des problématiques collectives. De ce point de vue, on peut voir le théâtre d'intervention comme un outil de démocratie et de citoyenneté. Il demeure toutefois difficile d'évaluer les impacts d'un tel projet sur la situation réelle des femmes isolées étant

donné l'interdépendance entre le développement personnel et le développement social. Toutefois, on peut songer que la portée utopique de tels projets tendra à mettre à l'épreuve la pensée dominante, à valoriser les contre-cultures et à concevoir des alternatives au modèle culturel dominant. Nous avons vu selon les observations de Paul Carle sur les changements non-linéaires selon une courbe en U, que le laisser-aller et l'écoute de soi étaient des notions à valoriser si l'on souhaite que les personnes et les groupes accomplissent leurs processus de changement. Bien que le modèle conçu par cette recherche-intervention ait besoin de modifications pour atteindre son plein potentiel, on peut affirmer que le changement social se marie bien avec la nature et la culture du théâtre d'intervention.

CHAPITRE VIII

LES CONCLUSIONS DU MÉMOIRE

Le travail de recherche visait à développer une méthode d'intervention adaptée aux situations d'isolement social. Une intervention qui visait à allier le côté rationnel et émotif des individus en plus d'encourager la mobilisation politique. De plus, l'intervention avait l'intention de créer de nouvelles façons de communiquer afin que de nouveaux contenus puissent s'élaborer. La méthode d'intervention a été expérimentée dans un contexte réel et elle constitue ainsi une recherche-intervention. Nous explorons dans la prochaine section, les conclusions qu'il convient de tirer de cette expérience de recherche et d'intervention.

8.1 Les limites de l'intervention

Avant de procéder aux conclusions de la recherche-intervention, il est important de spécifier que la communication du projet de recherche ne vise en aucun cas la généralisation des résultats obtenus. En effet, la recherche-intervention se voulait un processus d'essais et erreurs expérimenté dans un contexte réel, afin de développer un modèle d'intervention agissant sur l'isolement social. Le modèle a été inspiré de la culture du théâtre d'intervention. Tout projet de ce type donnera des résultats différents étant donné la personnalité des participants, celle de l'animateur et les expériences passées de chacun. En effet, la recherche pourra être reproduite dans sa forme et son thème, mais elle ne pourra en aucun cas donner les mêmes résultats, car les thèmes abordés par le groupe, le contenu de la création, le contexte d'intervention ainsi que le déroulement du projet influenceront différemment le processus.

Dans la dimension « recherche », nous avons recueilli des données auprès des participantes, du groupe, de l'animatrice-chercheuse et de l'organisme afin de transmettre les expériences humaines et sociales liées au projet d'intervention théâtrale. Toutefois, ces données ne peuvent expliquer de façon généralisée ce que l'ensemble des gens concernés par l'isolement social et la solitude sentent, pensent et estiment. De plus, ces résultats dépendent en grande partie de la franchise des participantes au projet et de leur attention à l'égard des notions évaluées. Dans la recherche, comme l'intervention visait à joindre la dimension émotive et rationnelle de la mobilisation politique, ces dimensions n'ont pas été séparées dans l'analyse et c'est ainsi qu'a été évaluée l'intervention par le théâtre.

8.2 Société de solitudes

Le survol de la situation d'isolement social nous a permis de constater que la solitude est souvent la conséquence de facteurs socio-économiques auxquels s'ajoutent les dispositions personnelles de l'individu (la capacité d'entrer en lien, la

confiance dans les relations, etc.). Plus la situation de solitude se prolonge et plus il sera difficile d'agir sur celle-ci. De tous les facteurs qui conduisent les individus à être et à se sentir seul, il semble que la pauvreté arrive au premier plan car dans nos sociétés, l'accès aux ressources est souvent conditionnel à la rencontre des autres. Il convient donc de s'interroger sur les lieux qui permettent aux individus de combler leur besoin de communauté en dépit de leur situation socio-économique difficile. L'isolement social nous a aussi appris que plusieurs femmes présentent des risques de vivre dans des contextes de solitude, car en plus d'avoir des revenus précaires, elles occupent des rôles familiaux qui tendent à les écarter des rencontres sociales hors de la famille mononucléaire. En effet, les femmes s'occupent plus fréquemment des enfants, des tâches ménagères et des personnes dépendantes, ce qui les rend moins disponibles à fréquenter les autres, par le biais d'activités rémunérées ou non-rémunérées. Afin de briser l'isolement social, les centres de femmes du Québec offrent des services accessibles et des espaces d'action sociale à leurs membres. Aussi, les centres de femmes du Québec permettent à leurs membres de s'impliquer bénévolement dans la structure d'organisme afin qu'elles puissent retrouver une place active dans leur société.

8.3 Un théâtre au service du changement

Le théâtre d'intervention pour sa culture, ses origines et ses intentions a été envisagé comme méthode d'intervention parce qu'il s'adresse aux populations marginalisées dans le but de leur redonner une parole citoyenne et un accès à la culture. Il s'agit en effet de repenser le modèle culturel dominant pour y inclure ceux et celles qui ne l'influencent jamais et dont on ne tient plus compte dans les décisions politiques. Augusto Boal, qui a grandement influencé le théâtre d'intervention tel qu'on le pratique aujourd'hui, conçoit le théâtre comme un outil pour amener les participants à trouver des solutions collectives aux problèmes qu'ils vivent. Le théâtre est pour Boal une pratique pour la vie réelle qui met à profit l'ensemble du langage

verbal et non-verbal de l'individu. Boal s'inspire de la théorie de Freire sur l'oppression pour définir le changement. Ainsi, le théâtre d'intervention cherche à modifier les actions de l'individu, mais aussi les contextes dans lesquels celui-ci évolue.

À travers les textes des théoriciens et des praticiens, nous avons constaté des caractéristiques qui distinguent le théâtre d'intervention des autres pratiques théâtrales ou thérapeutiques. Nous avons vu que le théâtre d'intervention cherche à créer un lieu d'échanges et de rencontres, que les projets sont le fruit d'une création collective, qu'ils luttent contre la pensée dominante et qu'ils sont source de lien social en plus de contribuer à réduire les contextes de solitude. On a pu aussi constater que l'activité théâtrale enrichit le développement de la personne et ses possibilités communicationnelles. Selon les propos de Rogers, on pourrait parler d'une communication à soi-même qui influence positivement la communication aux autres et la manière de sociabiliser (Rogers, 2005; 1968).

Dans les textes qui définissent le rôle de l'animateur théâtral, on retrouve des points communs avec la conception de Rogers quant à la relation thérapeutique. Des caractéristiques qui réfèrent au savoir-être et qui invitent l'animateur à mettre en place un climat favorable au développement personnel. Ainsi, on suggère à l'animateur d'être authentique et transparent dans ses engagements avec l'extérieur, de toujours tenir compte de la sensibilité des participants et de mettre son groupe au courant des ondes de choc que procurent la création collective et la représentation publique. En effet, la création collective traverse des étapes plus ou moins déstabilisantes que nous avons reliées aux processus de changement non linéaire selon une courbe en U tels que définis par Paul Carle. Ainsi, en observant les différents modèles associés aux courbes en U, on peut identifier des similarités avec la création collective vécue dans le projet de théâtre d'intervention. Comme la

volonté de cette recherche-intervention concernait le changement chez les participantes, nous avons fait des comparaisons avec des modèles illustrant le changement chez les personnes et dans les groupes (Turner, Campbell et Fisher).

8.4 Les objectifs du projet

Le modèle d'intervention cherchait à agir sur l'isolement social autant au niveau du développement de la personne qu'au niveau du changement. Ainsi, nous avons voulu savoir si un tel projet pouvait modifier les habitudes communicationnelles des personnes; la communication à soi et la communication aux autres. De plus, nous avons cherché à savoir comment la créativité d'un tel projet pouvait contribuer au changement des personnes, du groupe et de la société.

Afin de répondre aux questions de recherches, nous avons mis en place des méthodes pour recueillir les rétroactions. Ces méthodes ont permis de connaître les commentaires, les impressions et les émotions des participantes, celles de l'organisme ainsi que les réflexions, observations, impressions et émotions de l'animatrice-chercheure. Les rétroactions ont été recueillies par le biais d'une entrevue de groupe au début et à la fin du processus, par des entrevues individuelles réalisées suite au processus et à travers un journal de bord tenu tout au long du projet par l'animatrice-chercheure. Les rétroactions visaient à créer une mémoire des événements afin de contribuer à l'amélioration de ce type d'intervention dans le futur.

8.4.1 Les résultats obtenus

Suite à l'organisation et à l'analyse des rétroactions recueillies, nous avons constaté que le projet a contribué positivement à l'expression et à la spontanéité des participantes. Ainsi, à travers les discussions, les exercices de théâtre et la création de l'œuvre collective, les participantes ont pu découvrir de nouvelles façons de dire les

choses et de faire entendre leurs opinions, émotions, impressions. Cette situation a contribué à définir une nouvelle image d'elles-mêmes. Le projet d'intervention par le théâtre a aussi permis aux participantes d'être à l'écoute d'elles-mêmes et de résoudre différemment les situations conflictuelles vécues. Les participantes ont aussi révélé que l'atelier leur avait permis de retrouver confiance dans les contextes de groupes. Des rétroactions qu'on peut associer à l'adoption de nouvelles habitudes communicationnelles chez les participantes et qui ont contribué au développement personnel de celles-ci, notamment dans des situations de groupe. Le projet de théâtre, dans son contenu créatif, a aussi permis de relever les défis de groupe et de développer un sentiment d'appartenance. Un sentiment créé d'une part par l'expression des contre-cultures, mais également par la victoire vécue à la fin du parcours.

Nous avons pu constater que le projet s'est élaboré selon un processus de changement non linéaire suivant une courbe en forme de U. En effet, en plus de répondre aux caractéristiques de ce type de processus, nous avons fait des rapprochements avec le modèle de Turner et celui de Campbell. De plus, selon un modèle élaboré par John Fisher, nous avons constaté que les participantes et l'animatrice traversaient aussi un parcours non linéaire selon une courbe en U. Ce qui fait constater que le projet d'intervention théâtral a suivi une courbe de changement qui a engagé les personnes, le groupe et l'animatrice.

8.5 Les retombées sociales de l'intervention

Le projet d'intervention par le théâtre expérimenté dans un centre de femmes a permis à des femmes isolées socialement de bénéficier d'un espace de rencontres, d'échanges et de réflexion sur des problématiques à la fois sociales et personnelles. L'exercice du théâtre et de la création collective ont permis aux participantes de vivre une expérience concrète de lien social et d'ainsi répondre à leur besoin de

communauté et d'accomplissement. De plus, parce que la réalisation du projet dépendait du groupe et de sa communication pour exister, des processus de résolution de conflits ont pu être expérimentés et ils ont permis l'acquisition de nouvelles habiletés communicationnelles. L'ensemble du processus a contribué à la confiance des participantes sur les activités du groupe. Bien que les changements personnels et sociaux soient difficiles à mesurer étant donné la courte durée du projet et le nombre restreint de participantes, on constate que pour travailler sur le développement personnel, il demeure primordial d'agir et de tenir compte des contextes sociaux. La situation inverse étant tout aussi vraie. Le projet de théâtre d'intervention se voulait une expérience à la fois concrète et utopique. En effet, il donnait des outils de communication concrets aux participantes tout en travaillant sur des problématiques sociales complexes. La force du projet résidait dans la position créatrice de penser et d'agir différemment face aux problèmes sociaux et politiques de sa société.

8.6 Pour des interventions futures

Plusieurs recommandations seraient possibles, mais il convient de se rappeler que toute recherche-intervention comme tout projet de théâtre d'intervention est unique en soi. Chacun demande un savoir-être, une ouverture et une confiance envers le potentiel créateur de ceux et celles qui y participent. Le journal de bord a été un outil précieux pour prendre conscience des hésitations, peurs, espoirs et perceptions de l'animatrice-chercheuse. Dans le futur, il serait intéressant de travailler avec la culture du théâtre d'intervention dans l'optique de répondre à d'autres problèmes sociaux complexes tels que la dépression, l'obésité, le stress, etc. Il serait aussi pertinent de travailler avec d'autres formes d'expression créative (musique, murale, vidéo, etc.) afin de mesurer l'impact de leur potentiel d'intervention sociale. Ce type d'intervention repose sur la vision de ceux et de celles qui portent le projet. Une vision qui s'inspire et dépend des expériences personnelles et professionnelles des individus. Il convient ainsi de souhaiter que de nombreux contextes (sociaux,

personnels, scolaires, etc.) puissent permettre au savoir-être des futurs intervenants-chercheurs de se développer et de s'enrichir au fil de leurs expériences.

ANNEXES

Annexe 1: Formulaire de consentement à la recherche

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT À PARTICIPER
 À LA RECHERCHE SUR LE THÉÂTRE D'INTERVENTION
 D'ANNIE BAILLARGEON FORTIN

Maîtrise en communication -- profil relations humaines

NOUS, SOUSSIGNEES,

_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____

Consentons à participer à une recherche intitulée *Théâtre d'intervention*. Sa nature et ses procédures nous sont expliquées ci-dessous.

Nous comprenons que:

L'objectif de cette étude est de mieux comprendre le processus, les avantages et les difficultés du théâtre d'intervention comme outil de réflexion et de dialogue en groupe sur un problème possédant un aspect social mais qui se trouve souvent dans l'ombre. Comme par exemple la santé mentale: phénomène personnel mais aussi collectif.

Nous avons été informées que:

- a) En participant volontairement à cette recherche, nous acceptons de participer à une série d'ateliers de théâtre, étendus sur douze semaines, à raison de trois heures par semaine et de nous impliquer dans la réalisation d'une œuvre collective qui sera présentée devant public;
- b) Le projet de théâtre ne comporte aucun risque de problèmes judiciaires puisque l'anonymat et la confidentialité des informations sont garantis;

Annexe 2: Questionnaire de l'entrevue individuelle

**Questionnaire
Entrevue individuelle**

Entrevue semi-dirigée afin que les participantes puissent faire le bilan de leur expérience personnelle du projet.

1- Introduction à l'entrevue

Explications du déroulement de l'entrevue.

Y a-t-il des choses que vous avez envie de parler sur le projet, avant même que je commence avec mes questions. Des choses que vous jugez importantes à révéler et que vous avez envie de dire?

2- Le développement personnel

A- Qu'est-ce que le projet de théâtre vous a permis d'apprendre sur vous-même?

B- Le projet de théâtre a-t-il changé des choses dans votre façon d'être (confiance, spontanéité, écoute de vous-même)?

C- Si on vous prenait au début de l'expérience et maintenant, est-ce qu'on aurait à faire à la même personne ou y a-t-il eu des choses qui ont changé en vous?

3- Développement de soi en groupe

A- S'agissait-il pour vous d'une première expérience de création en groupe. Comment avez-vous vécu celle-là?

B- Comment vous êtes-vous senti dans le groupe. Y a-t-il eu un changement du début à la fin du processus ou est-ce que vos relations aux autres sont restées toujours similaires?

C- Qu'avez-vous appris sur la création de théâtre en groupe?

D- L'expérience fut-elle positive, négative, neutre. De quelles façons?

E- Y a-t-il des choses que le groupe vous a permis d'apprendre sur vous-même, sur la personne que vous êtes?

4- Changement et créativité

A- Qu'est-ce qui c'est passé depuis le 21 décembre pour vous?

B- De quoi avez-vous envie pour le futur?

C- Avez-vous des projets, des rêves, des objectifs. Quels sont-ils?

5- Appréciation générale de l'expérience

A- Qu'avez-vous apprécié le plus dans le projet?

B- Qu'avez-vous apprécié le moins?

C- Avez-vous d'autres choses à ajouter sur l'expérience vécue?

Annexe 3: Questionnaire de l'entrevue de groupe

**Questionnaire
Entrevue de groupe**

Entrevue semi-dirigée afin que les participantes puissent faire le bilan de l'expérience collective avec les autres membres du groupe

- 1- Qu'avez-vous le plus apprécié du projet de théâtre?
- 2- Parlez-moi de la création de personnages, comment avez-vous vécu l'expérience?
- 3- Comment avez-vous trouvé l'histoire de la pièce écrite à partir des personnages, qu'est-ce que cette histoire vous a fait vivre?
- 4- Y a-t-il eu des moments plus difficiles dans le processus, au sein du groupe?
Comment avez-vous vécu ces moments ou ces étapes?
- 5- Comment s'est passé le spectacle pour vous?
- 6- Avez-vous toujours eu confiance au fait que le groupe allait arriver à destination?
À quels moments avez-vous le plus douté?
Qu'est-ce qui vous a donné envie de continuer malgré les difficultés?

Annexe 4: Résumé des rétroactions recueillies dans le journal de bord de l'animatrice

RÉSUMÉ DU JOURNAL DE BORD DE L'ANIMATRICEAvant le projet (juillet 2007)

Animatrice: Envoi de la proposition à plusieurs organismes œuvrant sur les phénomènes d'isolement et de solitude. Belle réceptivité au projet de plusieurs organismes. Choix de l'Écho des femmes de la Petite Patrie pour leur confiance envers le projet et les valeurs partagées.

Organisme: Grand intérêt de l'Écho envers le projet. Mobilisation pour le recrutement des participantes. Les ateliers auront lieu dans les locaux de l'organisme (les vendredi après-midi, jour où les coordonnatrices- travailleuses ne sont pas à l'organisme).

La journée d'inscriptions (13 septembre 2007)

Participant: Inquiétudes et questions sur l'atelier. Certaines racontent leurs expériences passées et leurs dispositions personnelles particulières.

Animatrice: Sensible à l'insécurité des participantes. Affectée par le manque d'écoute lors de la présentation de l'atelier. Déstabilisée. Difficultés à communiquer avec la coordonnatrice du projet en raison de manque de disponibilité.

Organisme: Les intervenantes sont très occupées. Elles soulignent l'appréciation face à ma disponibilité envers les femmes-membres. Les intervenantes sont surprises par le succès du projet.

Semaine 1 (5 octobre 2007)

Participant: Pas d'engagement formel dans le projet (plusieurs raisons évoquées pour justifier leur retrait éventuel). Philosophie du « un jour à la fois ». À la fin de l'atelier, elles sont enthousiastes et veulent revenir la semaine suivante. Trois jours plus tard, une personne appelle pour dire qu'elle va quitter le projet, elle ne se sent pas au même rythme que le reste groupe.

Groupe: Le groupe dit retrouver quelque chose qui lui a manqué longtemps: créativité, jeu. Plusieurs veulent rester dans la joie et dans le plaisir uniquement. Elles ne veulent pas jouer avec des émotions jugées négatives (tristesse, colère).

Animatrice: Déception car seulement onze personnes sont venues au premier atelier (sur 21 inscriptions). La créativité des participantes est très timide. Impression d'un groupe fragile et pas certaine de pouvoir monter une création collective devant public avec ce groupe.

Semaine 2 (12 octobre 2007)

Participant: arrivent plus en forme que la semaine dernière. Une participante craint d'être associée au thème de la santé mentale et elle en fait part à l'animatrice.

Groupe: Conflit souterrain entre deux participantes (à cause de l'odeur de l'une). Plusieurs ont peur de ne pas avoir une place autour de la table (dans le groupe ?). Toutes les participantes ont travaillé dans

leur journal de bord malgré d'importantes réticences. Conflit dans le groupe à cause de la chaleur dans la pièce. On sent plusieurs participantes dans une sorte d'hyperactivité (contre-défense ?).

Animatrice: Déception car une personne quitte le groupe. Peur de ne plus avoir de groupe à la fin du projet. Constat que rien n'incite à aller à l'atelier (gratuit, pas de diplôme ou d'obligation). Déstabilisée par les conflits entre les participantes. Constat qu'il y a trop de choses au programme et pas assez de temps pour tout faire. Besoin d'introduire le personnage pour atténuer les craintes. Motivée par ce que les participantes ont à dire.

Organisme: L'organisme offre de la nourriture au groupe, ce qui favorise l'ambiance. Encouragement de l'organisme par un mot laissé sur la table.

Semaine 3 (19 octobre 2007)

Participantes: Une participante semble avoir d'importants troubles de mémoire. Une autre monopolise la parole et porte des jugements de valeurs sur ce que les autres disent ou font. Une participante se dit dépassée par les réactions du groupe. Craintes face au thème de la solitude et de la santé mentale. Une participante réalise qu'elle n'est jamais enthousiaste dans sa vie et qu'elle n'est pas capable de jouer cet état d'âme.

Groupe: Ambiance combative. Conflit à la porte d'entrée entre deux participantes. Manque d'écoute ou trop grande affirmation durant les exercices. Pas de climat de confiance dans le groupe. Certaines cherchent à prendre le leadership. Les autres membres du groupe sont silencieux face à cette prise de leadership. On sent de l'inconfort.

Animatrice: Sentiment que c'est la pire rencontre depuis le début. Trois nouvelles absences. Inquiétudes face à la situation d'Alzheimer potentielle. Impression d'avoir perdu les guides et moi-même envie d'abandonner le projet. Les participantes veulent rire mais ne créent rien dans ce sens.

Organisme: L'organisme offre des vêtements (donnés par une boutique) qui pourront servir de costumes aux participantes en vue du spectacle.

Semaine 4 (26 octobre 2007)

Participantes: Hésitations d'une participante à continuer. Elle décide après une discussion avec l'animatrice de poursuivre. Absences, retards, difficultés à respecter les horaires du groupe (pauses, activités). On sent de l'hyperactivité, de l'anxiété.

Groupe: Beaucoup parlent de leurs malaises physiques ou psychologiques en entrant. Elles disent faire confiance à l'animatrice pour le spectacle comme pour s'en désengager. Plusieurs sont inquiètes face à la diminution du groupe. Les journaux de bord sont peu investis mais la création du personnage est très appréciée. Motivation pour cette activité.

Animatrice: Visite du local pour le spectacle. Hésitations à faire un spectacle public avec le groupe: le groupe pourra-t-il relever ce défi? Conscience de la difficulté à faire respecter le code de vie et que la situation influence le climat de confiance. Déception de la nouvelle absence. Clarification de mes attentes comme animatrice (code de vie). Réflexion sur l'importance du spectacle comme objectif collectif. Discours optimiste et rassurant en vue du spectacle. La création des personnages est intéressante quant à la confiance en soi dans l'espace social. Faire l'exercice avant? Travail d'images

bien apprécié pour visualiser le personnage. L'exercice du masque fait réaliser que les participantes ont beaucoup de difficulté à s'exprimer avec leur corps.

Organisme: L'organisme prépare le spectacle de la fête de Noël. Discussion avec une travailleuse sur la situation difficile du groupe (la marraine du projet n'est pas disponible ce jour là). Elle suggère de rappeler le code de vie du centre, de confier ses inquiétudes au groupe en tant qu'animatrice. Très belle écoute. La marraine du projet téléphone le jour suivant pour prendre des nouvelles et informe de la disponibilité des intervenantes à jouer dans la pièce, du budget de création et conseille de ne pas se mettre de pression pour un spectacle à Noël.

Semaine 5 (2 novembre 2007)

Participant: Une personne quitte l'atelier: elle s'est trouvé un emploi. Autre absence en raison d'insomnies. Tristesse d'une participante avant le début de l'atelier. En raison de son handicap qui menace son indépendance. Une autre participante rentre rapidement et a peur de manquer de temps. Maux physiques, mention des situations conflictuelles à l'extérieur, confusion.

Groupe: Exercices appréciés. Plus de laisser-aller. La moitié du groupe est très engagé dans la réflexion sur l'histoire de la pièce. L'autre moitié du groupe demeure silencieuse. Discussion en groupe sur l'abandon des participantes. Le groupe réagit ouvertement aux jugements d'une participante. Confrontations; elles ont le sentiment d'être contrôlées.

Animatrice: Quarante minutes d'exercices suffisent à la majorité du groupe. Après, elles sont trop fatiguées et s'assoient. Soulagée qu'elles n'aient pas de problèmes de lecture: elles auraient pu être analphabètes. Le groupe s'entend pour faire une lecture publique à Noël. Trop vite pour apprendre les textes mais elles ont envie de présenter quelque chose à la fête de l'organisme.

Semaine 6 (9 novembre 2007)

Participant: Un retard, fatigue mais se disent enthousiastes d'être à l'atelier. Agitation, anxiété. Mention que le journal de bord est un moment pour se centrer sur soi. Expression des situations personnelles passées; itinérance, conflits familiaux, diabète. Remerciement et contact avec une participante qui partait rapidement aux autres ateliers.

Groupe: Pas de nouvelle absence cette semaine. Climat de confiance car les émotions sont exprimées et les confidences révélées. Empathie et respect la plupart du temps. Plus de laisser-aller dans les exercices. Plus de spontanéité aussi. Développement de nouvelles amitiés mais relations encore fragiles en raison des communications brusques. Superbe discussion de groupe sur les animaux, sur l'histoire du Québec et sur la religion catholique.

Animatrice: Belle rencontre. Interventions auprès des participantes pour ne pas qu'elles monopolisent la parole (réactions positives). Mal comprise d'une participante et une situation conflictuelle se vit avec elle. Les exercices sont souvent expliqués trop rapidement. Adaptation nécessaire au rythme du groupe. De plus en plus de confiance chez les participantes; en moi, en elles-mêmes, face au processus, au sein du groupe. Conflit interpersonnel réglé par le biais du théâtre. Prendre le temps de faire un retour en groupe à la fin de la période. Souvent, cette période est escamotée.

Semaine 7 (16 novembre 2007)

Participant: Une participante décide de revenir et de ne pas s'empêcher de faire du théâtre pour un conflit interpersonnel qui la ramène à son passé. Inquiétudes face à la lecture publique: les gens vont-ils comprendre? Bouillonnement d'idées, travail sur le personnage. Processus de résolutions de conflit entre deux participantes.

Groupe: Retour d'une participante dans le groupe. La participante expose devant le groupe ses motivations à revenir. On sent plus de spontanéité dans le groupe durant les exercices, moins de gêne ou de retenue. Quelques-unes bloquent comme si elles cherchaient la bonne réponse ou la bonne chose à faire. Le groupe a beaucoup de plaisir à découvrir les nouvelles scènes écrites, elles aiment la lecture deux par deux. On sent beaucoup de complicité.

Animatrice: Avant la rencontre, il est proposé à la participante qui revient de discuter de son retour avec le groupe. Il lui est demandé de créer un personnage qui s'intègre au scénario tout en ne modifiant pas totalement ce que les autres ont créé durant son absence. Son intention était de créer un personnage sans tenir compte du scénario élaboré par le groupe. Embêtée de refaire les scènes écrites, mais heureuse de ce retour. Il faut être plus claire dans les intentions d'exercices (vers où aller, pourquoi) et prévoir du temps pour les retours (la période de feedback).

Semaine 8 (23 novembre 2007)

Participant: Une participante ne veut plus faire le spectacle. Avec ses douleurs physiques, elle craint de ne pas pouvoir y arriver. Elle aimerait continuer les ateliers sans s'engager pour le spectacle. Elle décide finalement de continuer, accepte les pistes de solution remercie l'animatrice pour le soutien apporté tout en suggérant de rappeler toutes celles qui ont abandonné le projet. À l'atelier, une participante semble très fatiguée, triste, à l'écart du groupe. Une spectatrice arrive une heure avant la fin de l'atelier. Elle veut voir comment ça se passe dans les ateliers de théâtre. Enthousiasme de la majorité des participantes.

Groupe: Belle rencontre. Plusieurs retards mais tout le monde est là. Les participantes sont fatiguées, sensibles à la température. Elles sont très mobilisées par la création du spectacle, la mise en scène. On sent une belle chimie dans le groupe. Toujours un peu de discorde et de manque d'écoute mais la situation est devenue plus cordiale. Il y a plus de confiance, d'énergie et de spontanéité lors des exercices. Durant le feedback, toutes les participantes semblent emballées par la pratique. Commentaires enthousiastes.

Animatrice: La pression du temps qui file. Encore du texte à écrire et tant de choses à organiser. Discussion au téléphone avec une participante. Encouragements à continuer. Un atelier où elle tient davantage un rôle de metteuse en scène. Demande à la spectatrice-active du groupe de respecter les horaires et d'arriver en même temps que les autres. Trop d'énergie déployée lorsque l'animatrice recommence à chaque fois les explications. Essais pour réduire la pression et l'anxiété du groupe en leur suggérant de voir le spectacle comme un cadeau offert aux spectateurs. Encore du travail à faire pour les feedbacks. L'animatrice est pleine d'énergie à la sortie; le groupe va bien, l'énergie est belle, la création et les rires.

Organisme: L'organisme téléphone pour avoir plus d'informations sur le spectacle (besoins techniques et pour prendre des nouvelles).

Semaine 9 (30 novembre 2007)

Participant·es: investies dans l'interprétation de leurs rôles. Une bonne partie des participant·es (5) sont allées manger au restaurant ensemble après la pratique.

Groupe: Climat de confiance, écoute, empathie, compréhension. Un retard et deux personnes ont manqué l'atelier en raison de rendez-vous ou de maladies. Le « feedback » mentionne que les participant·es ont beaucoup aimé leur pratique. Elles se sont invitées toute la période à aller au restaurant. Elles semblaient très heureuses de cette activité de groupe.

Animatrice: Beaucoup de détails techniques à régler. L'activité du journal de bord semble s'être éteinte d'elle-même. L'exercice sur la communication non-violente a été très apprécié. Personne n'a hésité durant l'exercice à raconter des événements personnels et à exprimer ses émotions (climat de confiance). Les exercices de théâtre se sont bien déroulés. Le groupe allait au même rythme. Plus facile d'animer dans la cohésion de groupe.

Semaine 10 (7 décembre 2007)

Participant·es: Une participant·e se sent stressée face au spectacle. Elle se sent à l'écart du groupe, mais ne voit pas comment ni pourquoi changer la situation. Elle le voit comme un choix, comme un trait de sa personnalité. Elle se dit soulagée après notre discussion. Quelques retards. Une participant·e est stressée par le manque de temps nécessaire à la préparation du spectacle. Une crise de diabète chez une autre participant·e durant l'atelier mais elle désire tout de même continuer la répétition. Malaises physiques et tristesse. Une participant·e est fière des chapeaux qu'elle a confectionnés pour le spectacle. Une participant·e se dit soulagée par la visualisation positive mais elle est contrariée quand elle réalise que l'atelier se prolonge (elle a quelque chose de prévu après). Une participant·e qui avait abandonné à la deuxième semaine arrive à la dernière heure de l'atelier. Invitée par une participant·e et amie pour faire le rôle muet dont le groupe a besoin mais elle ne s'engage pas formellement dans le processus.

Groupe: Vingt minutes d'attente avant de pouvoir commencer. Plusieurs sont fatiguées, malades mais elles se disent contentes d'être à l'atelier. Le groupe de plus en plus spontané dans l'expression, la création. À la fin, le groupe a l'impression que ça va bien, qu'elles ont fait du bon travail. Nombreuses sont celles qui se sentent dans un vrai espace de création. La moitié du groupe va manger au resto d'en face après l'atelier. Plusieurs ont dit qu'elles trouvaient le texte parfait comme ça, qu'elle ne voulait rien couper, car chacune y avait une partie à lire égale.

Animation/processus: Découragée par leurs maux physiques et psychologiques des participant·es. Difficile de toujours les accueillir dans cette énergie et désir de les voir aller mieux de semaine en semaine. Visualisation positive du spectacle pour calmer l'anxiété de plusieurs. Activité très appréciée. La majorité ne lit pas le texte à la maison. Suggestion de le lire régulièrement pour être à l'aise au spectacle. Sentiment de ne pas être suffisamment préparée pour faire une bonne mise en scène. Pourquoi avoir écrit un texte aussi complexe, pourquoi ne pas avoir fait des petits sketches tout simples? L'atelier s'est prolongé en raison d'un manque de temps. Épuisée après la pratique, sentiment d'avoir tout donné.

Organisme: Les intervenant·es réagissent au fait qu'elles n'ont pas été concertées pour la générale dans la salle du spectacle. Pourtant, l'intention avait été signalée précédemment mais comme la dame responsable de la salle n'était pas disponible, le projet était tombé à l'eau. Une deuxième demande a été faite étant donné les besoins du groupe et à cette demande, la responsable de la salle a dit « oui ».

Tout a été fait pour que les participantes soient là, mais l'animatrice-chercheuse a oublié d'en avvertir l'organisme. Beaucoup de communications à faire dans le projet. Un deuxième appel mentionne qu'elles sont finalement heureuses de cette circonstance, car elles pourront aller déposer leurs affaires pour la fête le lendemain.

Semaine 11 (14 décembre 2007)

Participant: Une participante ne veut pas venir à la générale car c'est trop tôt pour elle, elle habite trop loin. Une autre participante se demande si les gens vont comprendre la pièce. Elle coupe la parole deux fois aux autres durant l'atelier et s'inquiète à nouveau du temps qu'il reste avant le spectacle. Elle parle de la course contre la monte de sa vie et réalise qu'elle n'a jamais de temps pour elle. Son rapport aux autres est plus facile lorsqu'elle rentre en contact par le jeu. Elle est alors encourageante, énergique, accueillante. Une participante s'inquiète face à sa fête de Noël familiale. Elle cherche des solutions si une chicane survenait. Une autre a passé la semaine à l'urgence. Elle parle des chicanes dans sa famille et elle n'a pas envie que ce soit Noël. Une autre participante a très mal et se félicite d'être là, de ne pas avoir lâché. Une participante se sent trop occupée ces temps-ci. Elle trouve qu'elle n'a pas assez de temps pour elle. Elle ose parler plus fort à la pratique, sortir une voix qui projette. La dernière participante qui a joint récemment le groupe est là, un peu en retard.

Groupe: Un petit groupe discute à l'entrée à propos des « blues » du temps des fêtes. Une participante pleure. Avant l'atelier, conflit entre deux participantes au sujet de la générale. L'une ne veut pas venir car c'est trop tôt. L'autre mentionne que c'est important que tout le monde soit là. À l'atelier, un conflit dans le groupe à cause de la décision d'une participante de ne pas venir à la générale. Durant la mise en scène, une belle énergie dans le groupe. La concentration et les rires sont finalement au rendez-vous. Tout le monde se félicite pour la belle pratique à la fin de l'atelier.

Animatrice: Café et musique pour accueillir le groupe. Annonce qu'une amie et collègue est disponible pour venir faire la narration du spectacle. Le groupe semble heureux. Besoin d'intervenir pour ne pas qu'une participante coupe la parole et pour qu'elle ne porte pas de jugement sur ce que les autres disent ou font. Face à la décision de ne pas venir à la générale, forte envie de menacer face à la possibilité de participer ou non au spectacle. Retenue et explication de l'importance de la générale, invitation à réfléchir à tout ça. Présentation d'un rituel de groupe à faire le soir du spectacle (afin de se donner du courage et de l'énergie comme groupe). Explication au tableau de la mise en scène. Un processus qui facilite les déplacements dans l'espace. Belle répétition. Beaucoup d'implication de chacune.

Organisme: L'organisme a loué des micros mais aucune idée s'ils serviront. Le comité de préparation de la fête de Noël a prévu un temps de pratique le jour du spectacle. Il s'occupe aussi de l'affiche.

La générale (20 décembre 2007)

Participant: Appel d'une participante la veille de la générale pour signaler que la graduation de son fils a lieu le même jour. Confidences d'une participante; se sent très seule et loin de ses enfants. Un peu de désorganisation étant donné l'heure matinale de la générale; certaines endormies et d'autres plus en forme que d'habitude.

Groupe: Deux personnes absentes. Le reste du groupe est déçu de ces absences. Pratique difficile. Orientation dans le texte et dans le nouvel espace est difficile compliquée. Groupe très nerveux face au spectacle.

Animatrice: Discussion au téléphone sur le choix à faire d'une participante: graduation ou générale? Elle finit par décider d'aller à la graduation et l'animatrice lui propose de venir un peu plus tôt le jour du spectacle afin de voir la salle et pour connaître les changements. La collègue et amie qui fait la narration est présente à la générale. Elle est d'un grand support. Déçue des absences. Beaucoup d'ajustements à faire à cause du nouvel espace de jeu.

Organisme: Les intervenantes arrivent à la moitié de la générale. Elles transportent beaucoup de matériel pour la fête du lendemain. La porte qui reste ouverte longtemps et cette situation de vents froids a été la cause d'un conflit à la deuxième rencontre. Le bruit déconcentre le groupe et l'animatrice.

Le spectacle (21 décembre 2007)

Participant: Une participante ne se présente pas à l'heure prévue (la même participante qui a manqué la générale). Lorsqu'elle arrive une heure plus tard, elle mentionne qu'elle a été malade toute la semaine. Entre-temps, l'animatrice a demandé à la narratrice de faire son rôle. La participante est fâchée de cette situation et une entente se détermine finalement afin que la participante joue. Après le spectacle, elle dit qu'elle s'est vraiment bien amusée et qu'elle est contente d'avoir décidé de jouer. Conflit entre deux participantes au souper pour une question de partage de nourriture. Conflit qui finit par se régler juste avant de rentrer en scène. Après le spectacle, les participantes sont heureuses d'avoir fait rire le public, d'avoir parlé devant autant de monde, du processus. En coulisse, une participante propose au groupe de faire un cercle et d'ainsi saluer la réussite. Instant émouvant.

Groupe: Groupe d'abord nerveux. Perdu dans le nouvel espace. La pratique le jour même et le temps de préparation sont nécessaires. Très chaotique. Le temps d'attente (imprévu) avant la présentation permet la concentration. Moment privilégié de groupe. Dans le rituel de groupe (énergie), on sent que les participantes sont très motivées à réussir, à donner le meilleur d'elles-mêmes. Au début, le public rit immédiatement. Les femmes sont en confiance très tôt dans la pièce et de plus en plus en confiance. Beaucoup d'entraide dans le spectacle (aider au texte, dans les sorties de scène) Après, le groupe est très fier de sa performance. Moment de victoire. Les visages sont lumineux. Tout le monde se félicite. Le groupe reçoit beaucoup de commentaires positifs du public et des travailleuses. Les participantes se tiennent ensemble, partagent les mêmes tables lors du repas et se côtoient une bonne partie de la soirée.

Animatrice: Beaucoup de décisions techniques à prendre. Interventions sur les conflits de groupe. Heureusement, il y a eu un moment d'attente qui facilite la concentration. Remise d'une carte et d'une fleur de metteur en scène (tradition théâtrale). Discours invitant les participantes à profiter du spectacle, reconnaître le travail qu'elles avaient fait pour en arriver là. Le spectacle est une belle réussite. Incroyable réaction du public. Soulagement.

Organisme: L'heure du spectacle est retardée car les gens n'ont pas fini de souper. Une intervenante s'occupe du son et de la musique. Après le spectacle, les intervenantes sont très emballées. Elles félicitent l'animatrice et les participantes. La marraine du projet dit que les participantes relient leur réussite à l'animation du projet et au savoir-être de l'animatrice (motivée, flexible, empathique, à l'écoute). La marraine du projet souligne combien les participantes sont fières d'elles. Elle souhaite que le projet se poursuive à l'hiver.

Convocations aux entrevues post-projet (fin janvier 2008)

Participant: elles prennent la vie un jour à la fois, demandent comment je vais. Plusieurs prennent des rendez-vous pour l'entrevue individuelle qui tiennent compte de leurs besoins personnels (souvent pour une première fois). Une participante informe qu'une autre participante ne va pas bien. Par téléphone, cette dernière apprend à l'animatrice que le soir du spectacle, son mari s'est suicidé. Elle parle de ce grand malheur et de son immense culpabilité. Elle se sent mal d'être venue au spectacle et surtout de ne pas avoir appelé à la maison durant la soirée comme elle avait l'habitude de le faire. L'autre participante a tenu un rôle d'accompagnatrice depuis le suicide. Quand l'animatrice reparle à cette participante, elle dit qu'elle est épuisée, qu'elle a besoin de se retrouver. Elle indique la situation difficile de la participante en deuil avec son mari: drogue, problèmes d'argent, etc. et informe l'animatrice de l'automne difficile traversé par son amie, qu'elle se raccrochait à ses cours de yoga et au théâtre même si son mari n'aimait pas ça qu'elle vienne au théâtre. Selon elle, la participante était constamment prise entre son plaisir et la culpabilité lorsqu'elle venait aux ateliers. Elle rappelle le visage soulagé et lumineux durant les exercices de son amie.

Animatrice: Après la nouvelle, le désir que ça ne soit pas vrai. Le déni. Incapable d'en parler. Après 24h, un appel par alerter l'organisme et appeler le directeur de la recherche afin d'obtenir du soutien. L'organisme met en place un plan d'urgence. Sentiment de soulagement de faire partie d'une communauté, de ne pas être seule. Le directeur de recherche (Paul) écoute et invite l'animatrice à être authentique, à offrir son soutien à la participante et à ne surtout pas faire comme si de rien n'était (souvent le cas en situation de deuil). Longue discussion apaisante. L'animatrice est hantée par cette histoire plusieurs jours voir plusieurs semaines. Sentiment d'être quelque part responsable. Elle offre son soutien à la participante qui l'accepte mais sans plus. Peur de déranger probablement. Elle l'appelle une ou deux fois par semaine. Longues discussions. La participante éprouve beaucoup de culpabilité et elle a peine à retrouver le goût de vivre. Son personnage devient évocateur pour l'animatrice après coup. Lorsque tout le reste est raconté. La participante ne parlait jamais de son mariage. Elle évoquait sa fragilité psychologique, ses douleurs physiques mais jamais les difficultés de sa relation. L'animatrice était peu au courant de ce qui lui arrivait finalement.

Organisme: L'organisme rappelle immédiatement après l'annonce que le mari d'une des participantes s'est suicidé, les intervenantes mettent sur pied des visites chez la participante pour ne pas la laisser seule. Elles organisent aussi des rencontres de soutien en groupe. L'organisme apporte un support à l'amie. Un plan d'intervention est aussi mis en place à la grandeur de l'organisme sur les envies suicidaires car une des femmes membres de l'Écho s'est aussi suicidée. La marraine du projet me suggère de rester en lien avec la participante pour voir comment ça se passe pour elle; l'inviter aux entrevues d'après-projet ainsi qu'au prochain atelier de théâtre. Elle me mentionne que la participante a souligné plusieurs fois combien elle avait aimé le théâtre et sa tristesse de ne pas avoir pu partager cette joie avec sa famille en raison des événements. L'organisme me remet une carte de remerciements, de soutien et souligne le plaisir de travailler avec moi, que le projet a permis aux femmes de créer, de rêver, de jouer, de rire, d'être fières d'elles.

Annexe 5: Texte de la lecture publique

« *Chacune chez soi* »*Lecture publique pour la fête de Noël*

Résumé de la pièce: Une femme débarque en ville à la recherche d'un appartement. Elle a besoin de se poser quelques temps après avoir vagabondé si longtemps. Dans la froideur des relations quotidiennes, elle fait la rencontre d'une sympathique jeune femme qui l'entraîne vers un lieu de vie souhaité. Dans l'immeuble, elle rencontrera des femmes qui vivent côte à côte dans l'ennui de leurs rêves et de leurs vies passées. Chacune chez elle, ces femmes seront amenées au fil du récit à se côtoyer afin de ralentir ou de faire annuler la vente de leur immeuble. Elles useront de stratégies et de stratagèmes pour garder leur droit de résidence. Puis, de projet en projet, elles uniront leurs forces et talents pour fonder une coopérative et faire des projets d'embellissement de leur milieu. Elles apprendront à se connaître, à s'apprécier et à se trouver une place bien à elles.

Les personnages

ÉVANGÉLINE: femme intellectuelle et vagabonde. Elle à la recherche d'un lieu pour vivre temporairement; afin de se reposer de ses nombreux voyages. Elle refuse de s'établir longtemps quelque part même si sa santé physique lui demande de s'arrêter de plus en plus.

PETITE RIVIÈRE: femme artiste et spirituelle. Elle vit la nuit à la recherche de la quiétude. Elle est très préoccupée par la nature et l'environnement.

MARIE-ANGE: Femme d'affaires qui s'occupe de tout et de tout le monde. On la trouve au début de la pièce en grande détresse physique et psychologique. Puis, au fil des rencontres et des événements, elle décide de prendre soin de sa santé mentale, de se consacrer à des projets nourrissants pour elle.

CLAUDIA: la concierge de l'immeuble. Elle connaît tout le monde car elle s'occupe des lieux depuis plus de vingt ans. C'est une personne très travaillante qui souhaite le confort de tout le monde.

ANOUCHKA: une femme magicienne qui lit les cartes et annonce la bonne aventure. Elle vit dans un lieu coloré et flamboyant, elle en sort très peu mais arrive à tout savoir grâce à ses rendez-vous de tarot. Elle rêve de voyages en Italie ou sur la côte d'Azur.

JENNY: Une ancienne chef cuisinier qui a tenu un restaurant de quartier pendant de nombreuses années. Depuis sa retraite, elle s'ennuie beaucoup. Heureusement, son chat est là pour lui tenir compagnie et Jenny le traite comme un roi.

LA PROPRIO: Une femme au grand cœur, excentrique et avant-gardiste. Elle s'est occupé de son immeuble pendant longtemps mais aujourd'hui, en raison de sa santé physique et de son nouvel amoureux, elle décide de vendre l'immeuble. D'abord convaincue de faire la bonne affaire, on la sent de plus en plus déchirée face à cette grande décision.

L'ACHETEUSE: rôle muet. L'acheteuse est une femme intéressée par l'immeuble et elle assiste à la visite guidée de la propriétaire.

SCÈNE 1: VILLE TRANSPARENTE**ÉVANGÉLINE, PETITE RIVIÈRE**

Narration: Évangéline arrive à Montréal après avoir vagabondé toute sa vie. Aujourd'hui, elle a grandement besoin de trouver une place pour se reposer. Même si la vie quotidienne lui fait peur, Évangéline a décidé de se prendre un appartement pour quelques mois, le temps de se refaire une santé. Évangéline entre dans le dépanneur et s'adresse à la dame au comptoir.

ÉVANGÉLINE. Bonjour madame, je cherche un appartement à louer, vous connaissez des endroits?

LA DAME DU DÉPANNEUR: Désolée Madame mais j'suis pas d'ici.

ÉVANGÉLINE. Mais vous travaillez ici.

LA DAME DU DÉPANNEUR. Je sais, mais j'habite pas dans le quartier. Je connais pas les places à louer. Désolée, je peux pas vous aider. (...) Madame, les gens attendent derrière vous, pouvez-vous les laisser passer?

ÉVANGÉLINE. Eh oui. Merci quand même.

LA DAME DU DÉPANNEUR. Bonne journée.

ÉVANGÉLINE Bonne journée! J'vais vous en faire des bonnes journées!

PETITE RIVIÈRE. Excusez-moi de vous déranger.

ÉVANGÉLINE. Vous me dérangez pas, croyez-moi, vous m'encouragez même. Il y a encore des humains sur cette terre qui osent parler aux inconnus. Qu'avez-vous mademoiselle?

PETITE RIVIÈRE. J'ai cru entendre dans la file du dépanneur que vous cherchiez un appartement à louer.

ÉVANGÉLINE. Oui, c'est ça, mais pas pour longtemps.

PETITE RIVIÈRE. Je connais une place où vous pourriez louer. C'est l'immeuble où je vis. Je connais pas exactement le prix, mais je peux vous assurer que c'est une bonne affaire. C'est très bien vous verrez.

ÉVANGÉLINE. J'ai rien à perdre. C'est dans quelle direction?

PETITE RIVIÈRE. Venez avec moi, je vous amène. Je vais prendre votre valise aussi. Vous avez l'air épuisée.

ÉVANGÉLINE. Merci, vous êtes très charmante. Quel est votre nom?

PETITE RIVIÈRE. Petite Rivière.

ÉVANGÉLINE. C'est votre vrai nom?

PETITE RIVIÈRE. Oui c'est mon vrai nom. Et vous, comment vous appelez vous?

ÉVANGÉLINE. Évangéline.

PETITE RIVIÈRE. Ah une histoire célèbre.

ÉVANGÉLINE. Oui.

PETITE RIVIÈRE. Venez, c'est par là.

ÉVANGÉLINE. Je vous suis.

MUSIQUE: « je ne veux pas travailler »

La proprio, Claudia et Anouchka s'installent dans leur appartement.

SCÈNE 2: EN VISITE CHEZ SOI

ÉVANGÉLINE, PETITE-RIVIÈRE, MARIE-ANGE.

PETITE RIVIÈRE (*arrivée devant l'immeuble*). Voilà c'est ici.

ÉVANGÉLINE. Vous êtes sûr que c'est dans mes prix?

PETITE RIVIÈRE. Sûr non, mais je suis certaine que c'est raisonnable. Je vous laisse. Je dois finir une toile et aller me coucher.

ÉVANGÉLINE. Vous faites la sieste le matin?

PETITE RIVIÈRE. Non, je dors durant le jour. Je vais sonner à l'appartement 2, Claudia la concierge viendra vous répondre.

ÉVANGÉLINE. Parfait, merci beaucoup pour votre aide.

PETITE RIVIÈRE. ça me fait plaisir. Bonne chance.

Narratrice: Évangéline attend patiemment dans la cour. Au même moment, Marie-Ange, la voisine du septième franchit l'entrée.

ÉVANGÉLINE. Ah madame, quel plaisir de vous voir. On m'a dit que vous aviez un appartement à louer.

MARIE-ANGE. Non désolée je ne...

ÉVANGÉLINE. Ne me dites pas que vous l'avez déjà loué, ah j'ai vraiment pas de chance.

MARIE-ANGE. Non c'est pas ça, c'est seulement que...

ÉVANGÉLINE. Dire que j'avais rencontré cette petite rivière par hasard et qu'elle m'avait conduite jusqu'ici. J'ai même pensé que les choses étaient enfin arrangées pour moi.

MARIE-ANGE. Madame,...

ÉVANGÉLINE. De toute façon, quand j'ai vu l'immeuble, je me suis dit que c'était pas pour moi: trop beau, trop bien situé, trop accueillant. Mais on ne sait jamais, j'aurai pu, enfin...

MARIE-ANGE. Madame, écoutez-moi s'il-vous-plaît. Bon. Je suis Marie-Ange. Je suis pas la concierge ni la propriétaire de l'immeuble. Je suis ici, parce que je m'en allais travailler. Si vous voulez louer un appartement, il faut voir la concierge, à l'appartement 2.

ÉVANGÉLINE. Ah excusez-moi, j'ai pas fait attention. On doit vous attendre quelque part, vous avez l'air pressée.

MARIE-ANGE. Je dois être au bureau dans dix minutes. Je suis très pressée. La vie est une vraie course ces temps-ci. Je sonne chez Claudia, elle descendra vous ouvrir. Passez une bonne journée.

ÉVANGÉLINE. (*à elle-même*) Pourvu qu'il soit pour moi. Je suis tellement fatiguée.

Narratrice: La concierge finit par arriver dans la cour.

CLAUDIA. Oui madame. Je peux vous aider?

ÉVANGÉLINE. Je viens pour l'appartement à louer.

CLAUDIA. Venez, je vous fais visiter. J'ai mis la pancarte hier, vous êtes ma première visite.

SCENE 3: LES OISEAUX DU SUD

Narratrice. Pendant ce temps, au troisième étage, Madame Labonté, la propriétaire de l'immeuble s'ennuie de son chéri et décide de l'appeler en Floride. Elle a une grande nouvelle à lui annoncer.

PROPRIÉTAIRE: (*sur Internet*) Mon beau Barny, comment ça va? Je m'ennuie tellement de toi. Je compte les jours de ta prochaine visite. Barny... j'ai beaucoup pensé à ce que tu m'as dit l'autre jour et j'ai décidé d'accepter ta proposition. Je te dis pas que ça ne m'énerve pas. Non, je trouve ça bizarre. Moi, devenir une américaine!!! Mais je t'aime tellement mon pinson en sucre, que je suis prête à tout. C'est donc décidé, je vais venir te rejoindre en Floride, habiter avec toi, mon petit oiseau du sud. Je vends mon immeuble, la pancarte va être installée après demain. L'agent d'immeuble m'a dit que ça irait très vite pour le vendre. J'espère pouvoir venir te rejoindre pour Noël. Ici, il fait très beau, c'est l'été mais je m'ennuie de toi mon Sweetheart. J'espère que tu viendras bientôt à Montréal. Peut-être cet automne? Bisous my love. Ta tigresse d'amour.

SCÈNE 4. L'AVENIR DANS LES CARTES

ANOUCHKA ET CLAUDIA

Narratrice: Anouchka, la voisine du deuxième reçoit Claudia pour une séance de tarot.

ANOUCHKA. Pour ta santé les cartes sont très belles, les enfants aussi, ils vont bien réussir leur vie professionnelle cette année. Même s'ils sont loin de toi, ils vont bien. Mais pour la carte qui représente le foyer, je vois quelque chose de bizarre.

CLAUDIA. Qu'est-ce que tu vois? Rien de grave j'espère.

ANOUCHKA. Non non. C'est juste un peu étrange. C'est comme si t'allais déménager cette année. T'as l'intention de partir?

CLAUDIA. Non. Ah, mais je vois de quoi tu veux parler: J'ai appris que la propriétaire avait décidé de prendre sa retraite et de partir vivre en Floride. D'après ce qu'elle disait, j'ai cru comprendre qu'elle voulait vendre l'immeuble. Mais ça veut pas dire que moi je vais déménager. Enfin, j'espère que non.

ANOUCHKA. Je vois en effet dans tes cartes, une transaction immobilière qui amène beaucoup de changements. Je vois aussi quelqu'un représenté par le chevalier. Quelqu'un d'influent. Comme s'il avait l'intention d'acheter l'immeuble et de le transformer.

CLAUDIA. Tu penses que ça pourrait nous arriver. Que madame Labonté pourrait vendre à ce type de personnes?

ANOUCHKA. Je suis sûr de rien, je vois seulement qu'il y a un déménagement dans ton cas.

CLAUDIA. Ah non, je veux pas déménager, je suis bien ici. ça fait trente-ans que j'habite ici, que je m'en occupe de l'immeuble. Je peux pas partir comme ça.

ANOUCHKA. Je vois par contre qu'il s'agit d'une bonne nouvelle dans ton cas, une fois la tempête passée, tu seras plus heureuse dans ta nouvelle situation que maintenant.

CLAUDIA. Impossible, je suis tout-à-fait heureuse maintenant. Partir d'ici? Mais pour aller où?

ANOUCHKA. Aucune idée.

CLAUDIA. C'est toujours comme ça, les cartes finissent par m'angoisser...Je suis pas certaine d'aimer ça le tarot finalement.

ANOUCHKA. Claudia, je t'assure que la carte du soleil veut dire que c'est un changement positif.

CLAUDIA. Oui, peut-être. (*elle regarde sa montre*) bon, j dois descendre, j'ai quelque chose sur le feu. On se revoit une autre fois?

ANOUCHKA. Oui, une autre fois.

SCÈNE 5: AS-TU APPRIS LA NOUVELLE?

JENNY. Mais oui, t'es bien au soleil mon minou. Viens voir maman, viens dans mes bras mon petit raton d'amour.

ANOUCHKA. Allo Jenny! Est-ce que t'as su pour l'immeuble?

JENNY. Quoi l'immeuble? Quel immeuble?

ANOUCHKA. Mais le nôtre, voyons! Madame la propriétaire a décidé de le vendre. J'ai fait un tirage au Tarot et il semble bien qu'un acheteur malfaiteur s'en vient. Sûrement un promoteur immobilier.

JENNY. Un quoi?

ANOUCHKA. Quelqu'un qui change tout ce qu'il voit en condos. Les églises, les écoles, les usines et les immeubles comme le nôtre. J'me demande tellement ce qui va nous arriver? On risque de déménager.

JENNY. Mon dieu c'est terrible!

ANOUCHKA. Je sais. Les appartements sont tellement chers de nos jours.

JENNY. À qui le dis-tu. Ma fille paie 1000\$ pour un petit 1 et demi. Ça ressemble à une garde-robe. Évidemment c'est sur le plateau, mais quand même!

ANOUCHKA. Madame Labonté était tellement une bonne propriétaire. La meilleure que j'ai jamais eue. Je peux pas croire qu'elle nous quitte.

JENNY. Oui, c'est dommage, mais j'la comprends aussi de vouloir penser à elle, elle a tellement toujours tout donné aux autres.

ANOUCHKA. Regarde la cour, depuis que madame Labonté s'en occupe plus, c'est un vrai désastre.

JENNY. Je sais, même Minou a honte de venir se promener ici. Elle préfère le jardin d'la voisine d'à coté. Plus chic pour un chat de race.

ANOUCHKA. Ah le jardin de madame Pétrone, avec les vignes suspendues. J'ai juste à regarder vers chez elle et me voilà en Italie. Quelle merveille cet endroit.

JENNY. C'est beau comme un sundae aux fraises avec des pépites de chocolat....

ANOUCHKA. (*regarde sa montre*) Je dois te laisser, j'ai une consultation d'astrologie. Je t'appelle si j'ai des nouvelles.

JENNY. Ok, à bientôt. Minou qu'est-ce qu'on va faire nous deux?

(*Jenny rentre chez elle, son minou sous le bras*)

SCÈNE 6. RÊVES NOCTURNES

Narratrice: La nuit tombe, Marie-Ange n'arrive pas à dormir. Elle pense à son travail, à sa vie, à l'immeuble qu'elle pourrait acheter pour dépanner les autres. Elle tourne en rond chez elle et décide d'aller faire un tour dehors. Dans la cour, Petite-Rivière est assise et médite en silence.

MARIE-ANGE. Ah vous étiez là. Mon dieu, vous m'avez fait peur.

PETITE-RIVIÈRE. Désolée.

MARIE-ANGE. Vous dormez ici?

PETITE-RIVIÈRE. Non, non, je dors jamais la nuit, je profite de l'air, du silence, de la lune.

MARIE-ANGE. Je pensais que personne ne venait dans la cour maintenant. Elle est si triste, si abandonnée. Vous trouvez pas?

PETITE-RIVIÈRE. Oui, mais c'est mon seul contact avec la nature. Si je pouvais, je la transformerais en jardin féérique. Je ferais pousser des fruits, des légumes. Il y aurait une grande table pour manger dehors, une compostière. Plusieurs balançoires entourées de fleurs. Ce serait un espace pour tout le monde. (...) J'ai entendu dire que la propriétaire voulait vendre, c'est vrai?

MARIE-ANGE. Oui, je lui ai parlé au téléphone. Elle semblait bien décidée. Et elle le donne pas son immeuble, Croyez-moi. Le marché est fou c'est temps-ci.

PETITE-RIVIÈRE. Dommage. J'étais bien ici. Et vous, pourquoi vous ne dormez pas?

MARIE-ANGE. Ah je sais pas trop.

PETITE-RIVIÈRE. Quelque chose vous tracasse?

MARIE-ANGE. Oui, plusieurs.

PETITE-RIVIÈRE. Vous voulez en parler?

MARIE-ANGE. Oui et non, je saurais pas par où commencer, c'est tellement vaste.

PETITE-RIVIÈRE. Venez vous asseoir, j'ai quelque chose à vous offrir.

MARIE-ANGE. À m'offrir?

PETITE-RIVIÈRE. Oui. Venez.

(Petite Rivière lui tend une pierre).

PETITE-RIVIÈRE. Prenez-là dans vos mains.

MARIE-ANGE. Qu'est-ce que c'est?

PETITE-RIVIÈRE. Une pierre spéciale. Chaque fois que vous la bougez, elle vous donne un nouveau reflet d'elle-même.

MARIE-ANGE. Mais c'est magnifique, elle brille.

PETITE-RIVIÈRE. On raconte qu'une pierre ne peut briller que si la personne qui la regarde, lui offre l'étincelle de son regard.

MARIE-ANGE. Merci. Vous l'avez trouvé où?

PETITE-RIVIÈRE. Dans ma famille, c'est un héritage qu'on se transmet de mère en fille pour se souvenir.

MARIE-ANGE. Vous souvenir de quoi?

PETITE-RIVIÈRE. De l'importance de la nature, de sa magie sur le bien-être des personnes.

MARIE-ANGE. C'est bien vrai tout ça. Moi aussi j'adore la nature. Je me rappelle petite, j'habitais à la campagne et je passais des heures à creuser le sol à la recherche de tunnels vers la Chine. Quand je rentrais à la maison, j'avais les joues rouges et le sourire aux lèvres. C'était le bon temps, la jeunesse, l'époque où on pouvait faire ce qu'on voulait. (...)

PETITE RIVIÈRE. On peut encore faire ce qu'on veut vous savez.

MARIE-ANGE. Ah non pas moi.

PETITE RIVIÈRE. Pourquoi?

MARIE-ANGE. J'ai trop de choses à faire, trop de responsabilités. On compte sur moi partout.

PETITE RIVIÈRE. Et si vous aviez du temps, qu'en feriez-vous?

MARIE-ANGE. Vite comme ça.

PETITE RIVIÈRE. Oui.

MARIE-ANGE. Je pense que je jardinerai. J'ai toujours adoré les fleurs.

PETITE RIVIÈRE. Qu'est-ce qui vous en empêche?

MARIE-ANGE. Le temps, l'énergie.

(Elles réfléchissent à la vie)

MARIE-ANGE. Si vous voulez, nous allons lui redonner une beauté à la cour. Elle a trop de potentiel pour qu'on l'abandonne comme ça. Aimerez-vous jardiner avec moi?

PETITE-RIVIÈRE. Oui. Nous commençons quand?

MARIE-ANGE. Demain! Moi j'ai besoin de vacances et vous, vous avez besoin de laisser s'exprimer vos rêves.

PETITE-RIVIÈRE. C'est génial. On commence par quoi?

MARIE-ANGE. On fera le plan demain, mais vos idées me plaisent. Je pense aussi à un jardin Zen. J'ai toujours adoré les univers asiatiques. Ils aident à la détente.

(Marie-Ange baille)

MARIE-ANGE. Excusez-moi. On dirait bien que j'ai retrouvé le sommeil.

PETITE-RIVIÈRE. Allez vite dormir, il faut jamais laisser s'échapper le sommeil. C'est un capricieux.

MARIE-ANGE. Oui, c'est vrai. Bonne nuit alors.

PETITE-RIVIÈRE. Bonne nuit.

SCÈNE 7: LE COMLOT**CLAUDIA, JENNY ET ANOUCHKA**

Narratrice: Le lendemain, Claudia a réuni ses voisines Jenny et Anouchka. Toutes les trois préparent un plan diabolique pour faire fuir les acheteurs potentiels.

CLAUDIA. Alors, vous avez bien compris le plan mesdames?

ANOUCHKA. Oui, t'en fais pas Claudia. On lui montrera à ce mosus d'acheteur que la place n'est pas à vendre ici. En sortant, il voudra tout, sauf acheter nos appartements.

CLAUDIA. Récapitulons, toi Jenny, tu lui fais le coup de la folie et t'explique que les animaux sont rois et maîtres en ce lieu, qu'ils peuvent faire tout ce qu'ils veulent.

JENNY. Exact, je l'intercepte en premier dans le corridor et je lui parle de tous les animaux qu'il y a dans l'immeuble: des chats et des chiens qui courent partout dans la cour, des souris dans les murs, des coquerelles dans les cuisines, deux hirondelles dans le toit à chaque hiver. Aussi, je vais laisser trainer des mottons de poils dans les corridors.

CLAUDIA. Toi Anouchka, tu dois faire croire à l'acheteur que l'immeuble est hanté et que tu communique avec les morts.

ANOUCHKA. J'pourrai même y faire croire que l'immeuble a été construit sur un ancien cimetière, que ce sont les morts qui m'ont raconté ça. Et que plusieurs de ceux avec qui je communique, sont morts ici. Dans l'immeuble.

JENNY. Oui. Y va être mort de trouille.

CLAUDIA. Et je me charge de la conclusion. Je lui dis que l'immeuble coûte très très cher à entretenir et qu'il y a toujours quelque chose à réparer ici. C'est pas croyable. ça fait trente ans que c'est comme ça. Une malédiction!

JENNY. Mais j'y pense, c'est pas juste pour madame Labonté tout ça. C'est sa retraite après tout.

CLAUDIA. Oui, je sais, mais la personne qui achètera voudra sans doute tout transformer et ensuite, elle nous mettra dehors une après l'autre. C'est ça que tu veux?

JENNY. Non.

ANOUCHKA. Alors, à la guerre comme à la guerre.

CLAUDIA. Une pour toutes....

JENNY, CLAUDIA ET ANOUCHKA. Toutes pour une!

SCÈNE 8. Réunion au sommet

Narratrice: Quelques semaines plus tard, c'est au tour de Marie-Ange de réunir les voisines chez elle.

MARIE-ANGE. Mesdames, je vous ai réunies ici ce soir, car je veux qu'on trouve une solution à la vente de l'immeuble.

CLAUDIA. Ne t'en fais pas Marie-Ange, on s'en occupe. Avec Anouchka et Jenny, on a préparé une série de plans pour éloigner les acheteurs. Croyez-nous, l'immeuble ne sera pas vendu de si tôt.

(Claudia, Jenny et Anouchka rigolent ensemble).

ÉVANGÉLINE. Que faites-vous?

ANOUSHKA. On fait croire aux acheteurs que l'immeuble est en pleine folie: il est érigé sur un cimetière, des esprits humains y vivent et les animaux sont rois et maîtres.

JENNY. Le plus drôle c'est l'autre jour, quand le promoteur immobilier est venu visiter. Marie-Ange et Petite Rivière étaient en train de jardiner dans la cour avec leurs pelles. On lui a fait croire que vous étiez des anthropologues venus déterrer des ossements humains. Et que depuis deux mois, vous en aviez trouvés beaucoup.

ANOUSHKA. Il était mort de peur. Avec son visage tout blanc, il a demandé: « combien de corps ils ont trouvé les anthropologues»? J'ai répondu que je savais pas mais que je pouvais demander à monsieur Artur, l'homme-fantôme qui vivait au sous-sol.

CLAUDIA. Il est parti en courant. Si vite, que j'ai même pas eu le temps de lui faire peur avec l'argent. Et voilà le travail.

ÉVANGÉLINE. Jusqu'à quand?

JENNY. Qu'est-ce que vous voulez dire?

ÉVANGÉLINE. Il y aura d'autres acheteurs, beaucoup d'autres peut-être.

ANOUSHKA. On fera la même chose.

ÉVANGÉLINE. Et si madame Labonté l'apprend?

JENNY. Elle sera pas contente.

CLAUDIA. Mais comment voulez-vous qu'elle l'apprenne?

PETITE RIVIÈRE. Tout finit toujours par se savoir. Mais moi qui vis la nuit, j'arrive à tout savoir.

MARIE-ANGE. J'ai peut-être une autre solution pour vous.

CLAUDIA. Tu vas l'acheter? Ah Marie-Ange, je savais que...

MARIE-ANGE. Non Claudia, je peux pas. J'ai ni l'énergie, ni le temps, ni les moyens.

ANOUCHKA. Alors c'est quoi ta solution?

MARIE-ANGE. Transformer l'immeuble en coopérative.

JENNY. En quoi?

PETITE RIVIÈRE. En logements locatifs où les locataires deviennent responsables de l'immeuble et donc propriétaires du logement qu'ils occupent.

ANOUCHKA. Et on trouve l'argent où?

MARIE-ANGE. On met nos sous en commun, on demande des subventions au gouvernement et on comble le reste avec des événements bénéfiques. Je vous dis, c'est possible.

JENNY. C'est un gros projet, même si on a de l'argent, je suis pas sûr qu'on soit assez jeunes pour faire ça.

ANOUCHKA. Et moi, je suis pas sûr de vouloir me priver de mes voyages pour acheter un immeuble.

CLAUDIA. Moi, je me suis occupée de l'immeuble toute ma vie, j'ai pas envie de me ramasser avec un groupe de personnes irresponsables et être obligée de tout faire.

PETITE RIVIÈRE. Et moi, je n'ai pas beaucoup d'argent. Je commence à vendre mes toiles.

(Cacophonie dans le groupe).

ÉVANGÉLINE. Et moi, je pars. Je prends le train demain.

CLAUDIA. Vous partez?

JENNY. Déjà?

ANOUCHKA. Pour aller où?

ÉVANGÉLINE. Je n'aime pas rester au même endroit longtemps.

ANOUCHKA. C'est dommage de vous perdre Évangéline.

JENNY. Oui.

PETITE RIVIÈRE. Mais si c'est votre choix.

CLAUDIA. Je vous souhaite bonne chance. Est-ce que c'est tout pour ce soir Marie-Ange?

MARIE-ANGE. Oui, c'est tout pour ce soir.

CLAUDIA. Bonne nuit alors.

JENNY, ANOUCHKA, PETITE RIVIÈRE. Bonne nuit.

MARIE-ANGE et ÉVANGÉLINE. *(qui répondent aux autres)* Bonne nuit.

(Jenny, Anouchka, Claudia et Petite Rivière quittent l'appartement).

ÉVANGÉLINE. Je pars car je voudrais pas vous empêcher de trouver une meilleure locataire pour votre projet.

MARIE-ANGE. Ah, je suis pas sûr que le projet va fonctionner. On est pas d'accord et je fais jamais de projet lorsque les gens ne sont pas sur la même longueur d'onde, c'est pas bon pour les affaires de pas s'entendre sur les objectifs.

ÉVANGÉLINE. Si tout le monde pensait comme vous, le monde tournerait en rond et plus aucun changement n'arriverait dans nos sociétés. Pour votre projet, il fait donner de l'espoir et du rêve à vos voisines. Vous verrez, vous aurez les meilleures alliées du monde. Je le sais, j'ai vécu avec elles et vous ne trouverez pas mieux ailleurs.

MARIE-ANGE. Pourquoi vous partez alors?

ÉVANGÉLINE. Parce que j'ai de bonnes idées, mais je ne suis pas bonne pour les réaliser. C'est pas pour moi.

MARIE-ANGE. Puis-je vous dire quelque chose?

ÉVANGÉLINE. Oui, allez-y.

MARIE-ANGE. Je pense que vous avez peur.

ÉVANGÉLINE. Peur de quoi?

MARIE-ANGE. Peur d'être heureuse. Je me permets de vous le dire, parce que je me sens exactement comme vous.

ÉVANGÉLINE. Vous avez peut-être raison. Bonne nuit.

MARIE-ANGE. J'espère que vous allez rester avec nous.

ÉVANGÉLINE. Ne comptez pas là-dessus. Quand je dis que je pars, je pars vraiment.

MARIE-ANGE. Alors bonne nuit.

ÉVANGÉLINE. À vous aussi.

SCÈNE 9. VISITE ORGANISÉE

PROPRIÉTAIRE. Ici c'est la cour. Une très belle cour. Je m'en suis occupée longtemps, mais avec mon dos, c'était pu possible (*elle se retourne*) Ah, regardez, il y a des plantes et des fleurs. C'était pas là l'autre jour. Mais qui a planté ça? Sûrement mes locataires, ce sont des bonnes locataires. Vous allez les adorer. (...) Quoi, vous n'êtes pas sûr qu'elles vont rester longtemps. Pourquoi dites-vous ça? (...) Ah, vous voulez construire des condos de luxe. Pourquoi faire? (...) C'est sûr que c'est plus payant, mais des locataires qui partent chaque année, je vous jure que ça abime les appartements ça monsieur, croyez-moi. Poursuivons. En haut, vous voyez, les fenêtres ont été refaites, les balcons aussi avec une belle finition en bois. C'est un immeuble rénové en entier vous savez. Passons maintenant à la salle à fournaise. Suivez-moi.

(La propriétaire quitte la cour en direction de la cave).

SCÈNE 10. CONVAINCRE

MARIE-ANGE ET LA PROPRIO

Narratrice: Un peu plus tard, Marie-Ange arrive pour jardiner dans la cour. La propriétaire revient avec une promesse d'achat intéressante. On la sent heureuse et déchirée à la fois.

MARIE-ANGE. Bonjour madame Labonté. Vous avez l'air en forme.

PROPRIO. Merci, mais vous aussi vous avez l'air en forme. Qu'est-ce qui vous arrive? Pas l'amour vous aussi?

MARIE-ANGE. Non, dans mon cas c'est plus le jardinage et l'arrêt de travail qui me font sourire.

PROPRIO. Ah c'est vous le jardinage. Vous avez pas laissé votre bon emploi toujours?

MARIE-ANGE. Non je prends une pause de santé mentale.

PROPRIO. Bonne idée.

MARIE-ANGE. Oui, si vous saviez comme je me sens bien.

PROPRIO. Tant mieux.

MARIE-ANGE. J'ai quelque chose à vous demander.

PROPRIO. Allez-y.

MARIE-ANGE. Avez-vous trouvé un acheteur pour l'immeuble?

PROPRIO. Presque.

MARIE-ANGE. Une offre intéressante?

PROPRIO. Oh oui...

MARIE-ANGE. Vous allez accepter?

PROPRIO. Accepter?

MARIE-ANGE. Votre offre?

PROPRIO. Ah, oui, oui. Je pense.

MARIE-ANGE. Vous avez pas l'air sûr.

PROPRIO. C'est vrai, y a quelque chose qui me chicote. J'ai eu mon prix. Tout est beau, mais on dirait que c'est pas ça que j'veux. Comme si je me sentais mal de quitter tout ce que j'ai construis ici...

Le bloc, je l'ai acheté avec mes économies vous savez. À l'époque, j'avais économisé 2 000\$ en argent. Évidemment, il a fallu que mon père signe l'hypothèque, même si cet homme là avait jamais rien compris à l'argent. C'était comme ça.

MARIE-ANGE. Heureusement que les choses ont changé. Même si des fois, j'ai l'impression qu'on revient en arrière sur certaines affaires....

PROPRIO. Ben c'est justement ça que j'me dis. Si je laisse tout tomber pour aller rejoindre mon chum, j'vais me retrouver sans rien à moi. Que ça marche ou pas notre histoire de *lovers*, on dirait que je vais avoir fait tout ça pour rien.

MARIE-ANGE. Vous avez raison madame Labonté, il faut toujours garder ses parcelles d'indépendance. C'est important, ça permet de décider ce qui est bon pour soi, tout le temps.

PROPRIO. Mais qu'est-ce que je fais avec tout ça? J'peux pas vivre en Floride et garder mon immeuble en même temps. J'ai besoin d'argent. C'est toute ma retraite qui est dans cet immeuble là.

MARIE-ANGE. J'ai une offre que vous pourrez pas refuser, mais j'ai encore besoin de quelques mois pour la rendre bien vivante. Pouvez-vous me donner du temps?

PROPRIO. Qu'est-ce que vous mijotez?

MARIE-ANGE. Un repas succulent. En entrée, il y aura vous, qui pourrez recevoir des sous de la vente de votre immeuble et continuer à être propriétaire de votre logement.

PROPRIO. Je comprends rien.

MARIE-ANGE. En plat principal, il y aura huit logements occupés par des femmes propriétaires remplies de tous les talents qu'il faut pour l'entretenir.

PROPRIO. Des copropriétaires? Qui ça?

MARIE-ANGE. En comme dessert, personne ne sera obligé de partir, de se chercher un autre logement.

PROPRIO. Vous avez un projet d'habitation collective vous? (*Marie-Ange hoche la tête*) Quelle bonne idée! Dites-moi comment j'peux vous aider?

MARIE-ANGE. Vous me donnez le temps de convaincre les autres.

PROPRIO. Vous avez tout le temps que vous voulez.

MARIE-ANGE. Aucun acheteur ne passera avant nous?

PROPRIO. Aucun. C'est promis. Hey, c'est pour moi aussi ce projet là.... C'est dont ben génial.

MARIE-ANGE. Merci madame Labonté.

PROPRIO. Non non, c'est moi qui vous remercie. Je vais annoncer la bonne nouvelle à Barny...

SCÈNE 11. LE SOUPER BÉNÉFICE.

Toutes.

Au mois de décembre, les voisins se retrouvent à leur troisième et dernier souper bénéfice. Un souper organisé pour amasser l'argent nécessaire à la transformation de l'immeuble en coopérative. Ce soir, Jenny, Anouchka préparent le menu, Claudia fait le service avec Évangéline pendant que la proprio et Marie-Ange s'occupent de l'accueil.

CLAUDIA. *(qui revient dans la cuisine)* Jenny, c'est succulent ce que tu as préparé. Tout le monde adore.

JENNY. Tant mieux. J'adore ce genre de soirée. Tous ces gens réunis, ça me rappelle de bons souvenirs.

ANOUCHKA. J'ai même vu madame la députée et ses conseillers. Quelle soirée!

(Marie-Ange arrive)

MARIE-ANGE. Tout fonctionne bien?

CLAUDIA. C'est une vraie réussite. Regardez, Évangéline est en train de convaincre tout le monde de la faisabilité du projet. Elle est parfaite comme présidente.

MARIE-ANGE. Où est Petite-Rivière?

ANOUCHKA. Mais voyons, elle est pas encore levée. C'est trop tôt pour elle. Elle nous a dit d'aller la réveiller avant le dessert.

JENNY. Je lui ai mis une assiette de coté, il faut qu'elle mange si elle veut être capable de réaliser tous les projets qu'on a pour la cour.

CLAUDIA. Vous avez vu la belle décoration qu'elle a fait. Les gens ont été émerveillés en rentrant dans la salle.

MARIE-ANGE. Et les bouquets sur les tables, je peux pas croire que ces fleurs viennent de notre cour.

Petite Rivière arrive.

JENNY. Petit cours d'eau, on parlait justement de notre belle cour. T'as bien dormi?

PETITE RIVIÈRE. Oui. Mon dieu que ça sent bon. L'odeur m'a réveillé.

ÉVANGÉLINE *(qui vient d'entrer).* C'est un pur délice Jenny.

JENNY. J'avais justement un nouveau projet pour la coop: instaurer une cuisine collective une fois par mois.

CLAUDIA. Wow, quelle bonne idée.

ANOUSHKA. Bon, je profite de l'occasion d'être toutes ensemble pour vous annoncer la bonne nouvelle (*elle échauffe sa voix*). Mesdames, si mes calculs sont bons, après les bénéfices de ce soir et avec ce que chacune a investi en argent et en temps, je vous annonce Mesdames, que nous serons copropriétaires de notre bel immeuble d'ici quelques semaines. Au début de 2008 si mes calculs sont bons. Les cartes de Tarot confirment aussi le début de l'année. Félicitations.

ÉVANGÉLINE. Oui, félicitations. Il faudra maintenant trouver un nom à notre coopérative.

JENNY. Que pensez-vous de « La coopérative du Minou au jardin Zen»

(Elles rient).

MARIE-ANGE. Mesdames, je tiens à porter un toast. À votre courage, à votre intelligence, à votre parole et, bien sûr, à nous.

TOUTES. À nous!

(Chacune lève son verre et célèbre cette victoire sur les événements)

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

- Aïn, Joyce (dir. Publ.).1999. *Survivances. De la destructivité à la créativité*. Toulouse: Éditions Érès, 173 p.
- Ancelin- Schützenberger, Anne. 1975. *Introduction au jeu de rôle*. Toulouse: Edouard Privat éditeur, 189 p.
- Ancelin- Schützenberger, Anne. 2003. *Le psychodrame*. Paris: Éditions Payot et Rivages, 389 p.
- Bernèche, René. 1993. *La motivation à créer*. Monographie. Centre de documentation en psychologie psychodynamique et humaniste: Presse de l'Université du Québec à Montréal. 19 p.
- Biot, Paul, Henry Ingberg et Annie Wibo (coord. publ), Jean Florence (dir. De publ), 2000. *Le théâtre d'intervention, aujourd'hui*. Louvain-la-Neuve (Belg.): Tchou éditions, 158 p.
- Biot, Paul (dir. de publ.). 2006. *Théâtre Action de 1996 à 2006*. Bruxelles: Éditions du Cerisier, 419 p.
- Boal, Augusto.1978. *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. Paris: François Maspero éditions, 206 p.
- Boal, Augusto.1996 (1977). *Théâtre de l'opprimé*. Paris: La Découverte, 206 p.
- Boal, Augusto. 2002. *L'arc-en-ciel du désir: du théâtre expérimental à la thérapie*. Paris: La Découverte, 235 p.
- Bonnefon, Gérard. 1997. *Art et lien social*. Paris: Desclée de Brouwer, 128 p.
- Brecht, Bertolt. 1978. *Petit Organon pour le théâtre*. Paris: L'Arche, 116 p.
- Campbell, Joseph. 1949. *The Hero with a Thousand Faces*. Pantheon Books: Princeton University.
- D'Ansermbourg, Thomas. 2001. *Cessez d'être gentil soyez vrai!* Montréal: Éditions de l'homme, 249 p.
- Dionne, Hugues. 1998. *Le développement par la recherche-action*. Collection « Outils de recherche ». Paris: Harmattan, 114 p.
- Esslin, Martin. 1971. *Bertolt Brecht*. Paris: Union générale d'éditions, 433 p.

- Freire, Paulo. 1970 (1968). *Pedagogy of the oppressed*. New York: Library of Congress, 186 p.
- Goffman, Erving. 1973. *La mise en scène de la vie quotidienne: présentation de soi*. Traduit de l'anglais par Alain Accardo. Collection « le sens commun ». Paris: Éditions de Minuit, 251 p.
- Guberman, Nancy, Josée Belleau, Françoise David, Jocelyne, Leblanc, l'R des centres des femmes du Québec. 1993. *Un mal invisible: l'isolement social des femmes*. Montréal: Éditions du Remue-Ménage, 200 p.
- Kestemberg, Evelyne et Philippe Jeammet. 1987. *Le psychodrame psychanalytique*. Collection « Que sais-je ? ». Paris: Presses Universitaires de France, 127 p.
- Laramée, Alain et Bernard Vallée. 1991. *La recherche en communication: Éléments de méthodologie*. Les Presses de l'Université du Québec: Télé-université, 368 p.
- Lavoie, Louise, Danielle Marquis et Paul Laurin. 1996. *La recherche-action: théories et pratiques*. Les Presses de l'Université du Québec, 229 p.
- Lutz, Catherine. 2004. *La dépression est-elle universelle?* Traduction française. Collection « les empêcheurs de penser en rond ». Paris: Éditions Le Seuil, 121 p.
- Minet, Serge. 2006. *Du divan à la scène: Dans quelle pièce, je joue ?* Liège (Belg.): Pierre Mardaga éditeur, 181 p.
- Moreno, Jacob. 1972. *Théâtre de la spontanéité*. Paris: Éditions Épi, 172 p.
- Mucchielli, Alex. 1981. *Les motivations*. Paris: Presses Universitaires de France, 124 p.
- Rinfret-Raynor, Maryse (dir. publ.), Ann Pâquet-Deehy, Ginette Larouche et Solange Cantin. 1992. *Intervenir auprès des femmes violentées: évaluation de l'efficacité d'un modèle féministe*. (Canada), Éditions St-Martin, 80 p.
- Rogers, Carle. 2005 (1968). *Le développement de la personne*, Paris: Dunod-InterÉditions. 270 p.
- Rosenberg, Marshall. B. 1999. *Les mots sont des fenêtres ou des murs: introduction à la communication non violente*. Paris: La Découverte, 255 p.
- Servan-Schreiber, David .2003. *Guérir le stress, l'anxiété et la dépression sans médicaments ni psychanalyse*. Paris: Robert Laffont éditions, 255 p.
- Winkin, Yves. 2000. *La nouvelle communication*. Paris: Éditions du Seuil, 390 p.

CHAPITRES

Biot, Paul. 2000. « Le théâtre d'intervention dans le théâtre-action de Belgique ». In *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, coord. par Paul Biot, Henry Ingberg et Anne Wibo, p.26-37. Louvain-la-neuve (Belg.): Éditions théâtrales.

Biot, Paul. 2006. « Le théâtre-action: champ social, moisson politique ». In *Théâtre-Action de 1996-2006: théâtre en résistance*, sous la dir. de Paul Biot, p. 147-152. Mons (Belg.): Éditions du Cerisier.

Biot, Paul. 2006. « Un théâtre aux origines du dialogue public: hypothèse d'une pratique culturelle de la démocratie ». In *Théâtre-Action de 1996-2006: théâtre en résistance*, sous la dir. de Paul Biot, p. 29-33. Mons (Belg.): Éditions du Cerisier.

Blume, Marianne, Jamal El-Rozzi, Houssam El-Madhoun. 2000. « Theater of everybody: théâtre pour tous à Gaza ». In *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, coord. par Paul Biot, Henry Ingberg et Anne Wibo, p.123-128. Louvain-la-neuve (Belg.): Éditions théâtrales.

Carle, Paul. 1998. « Éthique et déontologie de l'intervention psychosociologique ». In *Nouvelles technologies de l'information et des communications: un avenir pour la psychosociologie*. Sous la direction de Paul Carle, Montréal: La Société des psychosociologues apparatus, 168 p.

Carracillo, Carmélina. 2000. « Enjeux politiques du théâtre-action: l'esthétisme donne force à la parole critique ». In *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, coord. par Paul Biot, Henry Ingberg et Anne Wibo, p.18-25. Louvain-la-neuve (Belg.): Éditions théâtrales.

Chumley, Dan. 2000. « Le voir double de la San Francisco Mime Troupe ». In *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, coord. par Paul Biot, Henry Ingberg et Anne Wibo, p.116-122. Louvain-la-neuve (Belg.): Éditions théâtrales.

Collectif de rédaction. « Introduction au chapitre: un théâtre qui lève les peurs et délie les langues ». In *Théâtre-Action de 1996-2006: théâtre en résistance*, sous la dir. de Paul Biot, p. 119-121. Mons (Belg.): Éditions du Cerisier.

Doumergue, Didier *et al.* 2006. « Le sens du travail artistique dans le théâtre-action ». In *Théâtre-Action de 1996-2006: théâtre en résistance*, sous la dir. de Paul Biot, p.101-105. Mons (Belg.): Éditions du Cerisier

Dusquesne, Patrick. 2000. « Les développements du théâtre-action en Italie ou les fantômes d'une parole collective ». In *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, coord. par Paul Biot, Henry Ingberg et Anne Wibo, p.102-105. Louvain-la-neuve (Belg.): Éditions théâtrales.

- Duquesne, Patrick. 2006. « Rien n'est neutre ». In *Théâtre-Action de 1996-2006: théâtre en résistance*, sous la dir. de Paul Biot, p.163-165. Mons (Belg.): Éditions du Cerisier.
- Graham, Catherine. 2006. « De l'importance politique de l'esthétique ». In *Théâtre-Action de 1996-2006: théâtre en résistance*, sous la dir. de Paul Biot, p. 219-224. Mons (Belg.): Éditions du Cerisier.
- Guy, Jean-Michel. 2000. « La rue, théâtre des interventions ». In *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, coord. par Paul Biot, Henry Ingberg et Anne Wibo, p.91-97. Louvain-la-neuve (Belg.): Éditions théâtrales.
- Hesbois, Emile. 2006. « De la mémoire à la création, une aventure collective ». In *Théâtre-Action de 1996-2006: théâtre en résistance*, sous la dir. de Paul Biot, p.57-58. Mons (Belg.): Éditions du Cerisier.
- Hesbois, Emile et Max Lebras. 2006. « Profession animateur de théâtre-action ». In *Théâtre-Action de 1996-2006: théâtre en résistance*, sous la dir. de Paul Biot, p.73-77. Mons (Belg.): Éditions du Cerisier.
- Hesbois, Bruno et al. 2006. « D'ateliers en ateliers. Indispensables rencontres ». In *Théâtre-Action de 1996-2006: théâtre en résistance*, sous la dir. de Paul Biot, p.107-109. Mons (Belg.): Éditions du Cerisier.
- Inberg, Henry. 2000. « Avant-propos ». In *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, coord. par Paul Biot, Henry Ingberg et Anne Wibo, p.15-17. Louvain-la-neuve (Belg.): Éditions théâtrales.
- Ivernel, Philippe. 2000. « Postface ». In *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, coord. par Paul Biot, Henry Ingberg et Anne Wibo, p.138-142. Louvain-la-neuve (Belg.): Éditions théâtrales.
- Hurstel, Jean. 2000. « Des fiches, des frontières, du théâtre ». In *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, coord. par Paul Biot, Henry Ingberg et Anne Wibo, p.75-81. Louvain-la-neuve (Belg.): Éditions théâtrales.
- Lambert, Jean. 2006. « Les paradoxes de la création ». In *Théâtre-Action de 1996-2006: théâtre en résistance*, sous la dir. de Paul Biot, p. 63-68. Mons (Belg.): Éditions du Cerisier.
- Lepage, Denis. 2006. « Théâtre: politique ou sémiotique ». In *Théâtre-Action de 1996-2006: théâtre en résistance*, sous la dir. de Paul Biot, p. 157-162. Mons (Belg.): Éditions du Cerisier.
- Lesnikowski, Dariusz. 2000. « Un parcours théâtral sur le fil ». In *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, coord. par Paul Biot, Henry Ingberg et Anne Wibo, p.106-110. Louvain-la-neuve (Belg.): Éditions théâtrales.

- Leverato, Marco. 2006. « La nature de la compétence dans le domaine de l'animation théâtrale ». In *Théâtre-Action de 1996-2006: théâtre en résistance*, sous la dir. de Paul Biot, p. 111-115. Mons (Belg.): Éditions du Cerisier.
- Little, Edward. 2006. « Vers une poétique d'un théâtre populaire ». In *Théâtre-Action de 1996-2006: théâtre en résistance*, sous la dir. de Paul Biot, p. 167-171. Mons (Belg.): Éditions du Cerisier.
- Martineau, Maureen. 2000. « Le théâtre Parminou: au cœur du Québec ». In *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, coord. par Paul Biot, Henry Ingberg et Anne Wibo, p.111-115. Louvain-la-neuve (Belg.): Éditions théâtrales.
- Martineau, Maureen et Danielle Lepage. 2006. « Le théâtre d'intervention au Québec, une pratique plurielle et des défis ». In *Théâtre-Action de 1996-2006: théâtre en résistance*, sous la dir. de Paul Biot, p. 339-344. Mons (Belg.): Éditions du Cerisier.
- Nouaux, Christian. 2000. « France: un théâtre d'intervention nouveau ? ». In *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, coord. par Paul Biot, Henry Ingberg et Anne Wibo, p.66-74. Louvain-la-neuve (Belg.): Éditions théâtrales.
- Pattanaik, Subodh. 2000. « En inde, un théâtre de conscientisation et de lutte ». In *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, coord. par Paul Biot, Henry Ingberg et Anne Wibo, p.129-137. Louvain-la-neuve (Belg.): Éditions théâtrales.
- Petrella, Riccardo. 2006. « Exigence d'humanité ». In *Théâtre-Action de 1996-2006: théâtre en résistance*, sous la dir. de Paul Biot, p. 9-11. Mons (Belg.): Éditions du Cerisier.
- Rhéaume, Jacques. 2001 « Le courant des *Humans Relations* aux États-Unis et la tradition de la psychosociologie en France », In *Une profession aux multiples visages*, sous la dir. de Carl Dubé et Roger Tessier, p. 33-48. Montréal: Les créations Avatar enr.
- Romeas, Nicolas. 2006. « L'art de la transmission, de l'imagination, et du rêve ». In *Théâtre-Action de 1996-2006: théâtre en résistance*, sous la dir. de Paul Biot, p.25-27. Mons (Belg.): Éditions du Cerisier.
- Solt, Jean-Martin. 2006. « Un vieux débat qui mérite toujours des idées neuves ». In *Théâtre-Action de 1996-2006: théâtre en résistance*, sous la dir. de Paul Biot, p. 123-127. Mons (Belg.): Éditions du Cerisier.
- St-Arnaud, Yves. 1992. « La réflexion dans l'action », In *Connaître par l'action*. De Yves St-Arnaud p. 51-63. Montréal: Les presses de l'Université de Montréal.

Synthèse d'un colloque européen. 2006. « Aspects fondamentaux de la conduite d'une projet participatif ». In *Théâtre-Action de 1996-2006: théâtre en résistance*, sous la dir. de Paul Biot, p. 69-72. Mons (Belg.): Éditions du Cerisier.

Texte pluriel (Acteurs de l'Ombre *et al.*). 2006. « Intervention ou action ? : un théâtre d'intervention sociale et politique ». In *Théâtre-Action de 1996-2006: théâtre en résistance*, sous la dir. de Paul Biot, p. 51-55. Mons (Belg.): Éditions du Cerisier.

Texte pluriel (compagnies de théâtre-action de la communauté francophone de Belgique). 2006. « Théâtre(-action) et politique ». In *Théâtre-Action de 1996-2006: théâtre en résistance*, sous la dir. de Paul Biot, p. 141-145. Mons (Belg.): Éditions du Cerisier.

Théâtre du Copion (texte collectif). 2006. « La recherche permanente de la position juste: réflexions sur le travail en atelier théâtre avec un public non directement volontaire ». In *Théâtre-Action de 1996-2006: théâtre en résistance*, sous la dir. de Paul Biot, p.89-91. Mons (Belg.): Éditions du Cerisier.

Van den Hurk, Peter. 2000. « Le Rotterdams Wijktheater ». In *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, coord. par Paul Biot, Henry Ingberg et Anne Wibbo, p.98-101. Louvain-la-neuve (Belg.): Éditions théâtrales.

Verheye, Martine et Paul Biot. 2000. « Le théâtre d'intervention en Flandre: le Buurttheater ». In *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, coord. par Paul Biot, Henry Ingberg et Anne Wibbo, p.43-51. Louvain-la-neuve (Belg.): Éditions théâtrales.

Vienne, Claire. 2006. « Oser tenter d'être libre ». In *Théâtre-Action de 1996-2006: théâtre en résistance*, sous la dir. de Paul Biot, p.79-82. Mons (Belg.): Éditions du Cerisier.

ARTICLES

Brault, Marie-Andrée. 2004. « Un peu d'humanité: L'action terroriste socialement acceptable ». *Cahiers de théâtre Jeu: dossier théâtre d'intervention*, Vol. 113, no 4, p. 125-129.

Berthelet, Myriam. 2004. « Théâtre podval de Russie ». *Cahiers de théâtre Jeu: Dossier théâtre d'intervention*, Vol. 113, no 4, p. 135-138.

Bouchard, Julien. 2007. « La grande dépression ». Carrefour International de la Presse Universitaire Francophone. avril 2007, no 1354. http://www.cipuf.org/tikiread_article.php?articleId=1354.

Castro, Ilia. 2004. « Quand la poésie s'absente ». *Cahiers de théâtre Jeu: dossier théâtre d'intervention*, vol. 113, no 4, p. 84-87.

Contamine, Pascal. 2004. « Escouades inspirées ». *Cahiers de théâtre Jeu: dossier théâtre d'intervention*, vol. 113, no 4, p. 119-120.

Gagnon, Lise. 2004. « Engrenage Noir et Levier: Lentement, la transformation ». *Cahiers de théâtre Jeu: dossier théâtre d'intervention*, Vol. 113, no 4, p. 130-134.

Giguère, Amélie. 2004. « Marcher à la rencontre de l'autre ». *Cahiers de théâtre Jeu: dossier théâtre d'intervention*, Vol. 113, no 4, p. 92-96.

Guilbault, Diane. 2005. « Mieux que nos mères ? ». *La vie en rose: magazine féministe d'actualité, édition hors-série*, (octobre), p. 65.

Lamoureux, Ève. 2004. « Arts visuels et pratique d'intervention: retour de l'engagement sociopolitique? ». *Cahiers de théâtre Jeu: dossier théâtre d'intervention*, Vol. 113, no 4, p. 121-124.

Lepage, Danielle. 2004. « Un théâtre d'intervention sur mesure ». *Cahiers de théâtre Jeu: dossier théâtre d'intervention*, Vol. 113, no 4, p. 73-83.

Malacort, Dominique. 2004. « Expérience de théâtre social Nord/Sud ». *Cahiers de théâtre Jeu: dossier théâtre d'intervention*, Vol. 113, no 4, p. 113-118.

Malacort, Dominique. 2004. « L'autre théâtre ». *Cahiers de théâtre Jeu: dossier théâtre d'intervention*, Vol. 113, no 4, p. 88-91.

Moisan, Lise. 2005. « Femmes à vos tableaux ! ». *La vie en rose: magazine féministe d'actualité, édition hors série*, p. 58-61.

O'Leary, Véronique. 2004. « Le Théâtre des Cuisines et les Décrocheurs de rêves ». *Cahiers de théâtre Jeu: dossier théâtre d'intervention*, Vol. 113, no 4, p. 97-103.

Toupin, Louise. 2005. « L'épouvantail dans le jardin ». *La vie en rose: magazine féministe d'actualité, édition hors série*, p.70-71.

Vais, Michel. 2004. « À quoi sert le théâtre d'intervention? ». *Cahiers de théâtre Jeu: dossier théâtre d'intervention*, Vol. 113, no 4, p. 58-72.

Wickham, Philip. 2004. « Théâtre de guérison ». *Cahiers de théâtre Jeu: Dossier théâtre d'intervention*, Vol. 113, no 4, p. 104-112.

PUBLICATIONS GOUVERNEMENTALES

Canada, Statistiques Canada. 2002. *Tendances Sociales Canadiennes (TSC): Le temps passé seul*. Clark, Warren. no 66, (automne 2002). Ottawa, p. 2-7.

MÉMOIRES ET THÈSES

Lacroix, Julie. 2007. « Impact perçu d'une formation au Journal créatif sur l'estime de soi ». Thèse de doctorat en psychologie, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 97 p.

Lamarre, Stéphanie. 2005. « Militer par l'art pour produire du sens: Étude anthropologique d'une troupe de théâtre d'intervention à Montréal ». Mémoire de maîtrise en anthropologie, Montréal, Université de Montréal, 169 p.

Lepage, Danielle. 1999. « Le théâtre d'intervention: étude anthropologique de la pratique théâtrale dans les organisations au Québec ». Mémoire de maîtrise en anthropologie, Québec, Université Laval, 196 p.

Vaudrin-Charette, Julie. 2001. « La formation et représentation du clown au service du changement: deux expériences pratiques au Pérou et au Sénégal ». Mémoire de maîtrise en communication, Montréal, Université du Québec à Montréal, 131 p.