

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PHYSIOLOGIE DE L'AUTEUR DRAMATIQUE :
« *HISTOIRES SAISONNIÈRES AUTOUR DU FEU* »

MÉMOIRE CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
JEAN RÉGNIER

FÉVRIER 2010

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.»

REMERCIEMENTS

Je salue et je remercie :

- les auteurs, chercheurs, praticiens et théoriciens qui m'ont inspiré et avec lesquels j'ai pu passer de riches moments de réflexion en consultant leurs écrits, pendant la conception de ce mémoire création;
- les professeurs qui m'ont enseigné lors de mon parcours à la maîtrise en théâtre et qui ont manifestement nourri ma démarche, soit : Martine Beaulne, Yves Jubinville, Michel Laporte, Andrée Martin, Frédéric Maurin et Larry Tremblay, mon directeur de recherche;
- Ô! quel bonheur d'avoir pu compter sur une personne de la valeur de Larry Tremblay : attentif, brillant, expérimenté, généreux, méthodique, professionnel, rieur, simple, je te salue et te remercie respectueusement, Larry;
- Marie-Claude Rodrigue qui m'accompagne judicieusement depuis plusieurs années à établir une relation sensible avec mon corps et mon environnement par son enseignement en qi gong de *La Mémoire du souffle*;
- Carole Pilon, ma compagne, pour son appui, sa patience et surtout son indéfectible amour;
- toutes les personnes qui se sont déplacées pour assister à ma conférence démonstration, présentée à l'UQAM les 4, 5 et 6 juin 2009, et qui constituait une étape fondamentale de ce mémoire création;
- mes proches qui m'ont encouragé pendant ma démarche.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES TABLEAUX ET DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
ENTRAÎNEMENT DE L'ACTEUR, ÉCRITURE DRAMATIQUE ET IMAGINATION MATÉRIELLE	
1.1 L'intuition de départ.....	3
1.1.1 Source et parcours de l'intuition.....	4
1.2 Larry Tremblay et l'anatomie ludique.....	6
1.2.1 Écrire avec de la matière.....	8
1.2.2 Recherches de Marie-Maude Fleury Labelle et de Marie-Claude Lefebvre.....	9
1.3 Quelques recherches voisines.....	12
1.3.1 L'approche mystique et charnelle du texte dramatique chez Louis Jouvet.....	13
1.3.2 L'énergie et l'entraînement chez Barba.....	15
1.3.3 La <i>Méthode Dojo</i> de Pol Pelletier.....	18
20..... Le <i>Body-Mind Centering</i> de Bonnie Bainbridge Cohen	1.3.4
1.4 L'humus de l'intuition de départ.....	22
1.4.1 Gaston Bachelard, éléments de la nature et imagination matérielle.....	24
1.4.1.1 <i>L'eau et les rêves</i> et <i>La psychanalyse du feu</i>	26
1.4.2 Marie Claude Rodrigue et le qi gong de <i>La Mémoire du souffle</i>	29
1.4.2.1 Quelques principes de la pensée traditionnelle chinoise.....	29
1.4.2.2 S'entraîner avec <i>La Mémoire du souffle</i> pour écrire.....	31
CHAPITRE II	
PRÉSENTATION DE L'EXPÉRIMENTATION	
2.1 Caractéristiques de l'expérimentation.....	34
2.1.1 Imaginer l'eau qui repose sur les reins et écrire l'hiver.....	36

2.1.2	Imaginer le bois qui jaillit du foie et écrire le printemps.....	38
2.1.3	Imaginer le feu qui se consume au cœur et écrire l'été.....	39
2.2	Le journal de bord	40
2.2.1	Extraits du journal de bord.....	40
2.3	Présentation publique sous forme de conférence démonstration	57

CHAPITRE III

HISTOIRES SAISONNIÈRES AUTOUR DU FEU

3.1	Les trois histoires.....	58
3.1.1	<i>L'eau sur les reins</i>	60
3.1.2	<i>Le bois dans le foie</i>	72
3.1.3	<i>Le feu au cœur</i>	84

CHAPITRE IV

TRACES DE L'IMAGINATION MATÉRIELLE DANS *HISTOIRES SAISONNIÈRES AUTOUR DU FEU*

4.1	Traces de l'eau, des reins et de l'hiver.....	95
4.2	Traces du bois, du foie et du printemps	99
4.3	Traces du feu, du cœur et de l'été	101
4.4	Une matière pour un texte à venir	103

CONCLUSION.....	107
-----------------	-----

APPENDICE A

PROGRAMME DE LA CONFÉRENCE DÉMONSTRATION.....	110
---	-----

APPENDICE B

AFFICHE RÉDUITE DE LA CONFÉRENCE DÉMONSTRATION.....	113
---	-----

APPENDICE C

EXTRAIT VIDÉO DE LA CONFÉRENCE DÉMONSTRATION SUR DVD.....	115
--	-----

BIBLIOGRAPHIE.....	116
--------------------	-----

RÉFÉRENCES INTERNET.....	123
--------------------------	-----

LISTE DES TABLEAUX ET DES FIGURES¹

Tableau	Page
1.1 Correspondances des cinq éléments de la nature.....	31
2.1 Déroulement de l'expérimentation.....	35
2.2 Horaire de l'entraînement.....	36
4.1 Correspondances à partir des trois éléments de la nature de l'expérimentation.....	94
Figure	
2.1 La chemise de fer.....	43
2.2 Embrasser l'arbre.....	44
2.3 L'étirement du méridien du rein et la tête de grue.....	46
2.4 L'aigle déploie ses ailes.....	48
2.5 Le tigre.....	51
2.6 Le tigre renverse la montagne.....	54
2.7 Interdépendance des quatre composantes de notre mémoire création.....	57

¹ Les tableaux et les illustrations ont été réalisés par Carole Pilon.

RÉSUMÉ

Ce mémoire création a pour sujet l'utilisation de l'imagination matérielle en écriture dramatique. Il s'organise en trois scènes dramatiques qui ont été écrites en engageant, pour chaque scène, un organe du corps distinct, lié à un élément de la nature et à une saison. Chaque scène comporte trois trios : l'eau, les reins, l'hiver; le bois, le foie, le printemps; le feu, le cœur, l'été. Elles mettent en relation les deux mêmes personnages, devant un feu. Une lecture publique des scènes a été présentée lors d'une conférence démonstration où l'auteur a également exposé les caractéristiques de son expérimentation.

Des réflexions théoriques inspirées de *La psychanalyse du feu* et de *L'eau et les rêves* de Gaston Bachelard appuient la recherche, ainsi que des travaux de Larry Tremblay, Louis Jovet, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Pol Pelletier et Bonnie Bainbridge Cohen. L'auteur de ce mémoire a aussi suivi un entraînement physique et énergétique, le qi gong de *La mémoire du souffle*, afin de favoriser une perception subtile des manifestations du corps. Cet entraînement a été supervisé par Marie-Claude Rodrigue. Il mobilise, à chaque saison, un organe corporel spécifique en correspondance avec un élément de la nature. La tenue d'un journal de bord complète la démarche en vue de témoigner de la manifestation de la dynamique corps objet – corps sujet chez l'auteur dramatique en action.

L'utilisation de l'imagination matérielle a stimulé la pulsion créatrice de l'auteur dramatique. Des traces des éléments de la nature et de leurs dérivés sont perceptibles dans les trois scènes. La principale révélation de l'expérimentation est la reconnaissance de l'existence d'un mouvement énergétique particulier à chaque élément de la nature lorsque celui-ci est imaginé et senti, comme une matière, dans un organe du corps.

Mots clés

Théâtre, écriture dramatique, imagination matérielle, corps, entraînement.

INTRODUCTION

Le sujet de notre recherche est l'utilisation de l'imagination matérielle en écriture dramatique. L'imagination matérielle, un concept développé par Gaston Bachelard, fait référence à la poésie des éléments de la nature. Lors de plusieurs séances d'expérimentation en écriture dramatique, nous avons, par un entraînement physique et énergétique, stimulé des organes vitaux de notre corps en correspondance avec des éléments de la nature et des saisons. Nous avons ainsi tenté de reconnaître la contribution de certaines parties du corps lors d'une expérimentation en écriture dramatique. C'est ainsi que nous avons abordé l'écriture par une approche physique et organique, qui se différencie d'une approche rationnelle et psychologique.

Notre démarche s'est effectuée en plusieurs étapes réparties sur un peu plus de trois ans, dans le cadre d'une maîtrise à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM. Du printemps 2006 à l'automne 2009, nous avons principalement franchi six étapes, soit : l'ébauche de notre thématique, le développement de précisions sur notre sujet de recherche, la constitution de références, l'expérimentation par l'entraînement et par l'écriture en utilisant l'imagination matérielle, la conception et la présentation publique d'une conférence démonstration, la rédaction et le dépôt de ce texte d'accompagnement, qui constitue la conclusion de notre recherche.

Le premier chapitre de ce document établit le constat qu'il n'existe pas d'ouvrage faisant état de pratiques dont la contribution du corps en écriture dramatique figure au centre de la démarche de création. Notre recherche nous amène toutefois à tracer des correspondances entre certaines théories sur le jeu de l'acteur et une contribution du corps en écriture dramatique. Nous avons par la suite fait référence à des théoriciens et des praticiens qui ont influencé notre démarche; parmi ceux-ci, on retrouve Larry Tremblay, Louis Jovet, Eugenio Barba, Pol Pelletier, Bonnie Bainbridge Cohen, Gaston Bachelard et Marie-Claude Rodrigue.

Le deuxième chapitre présente le déroulement de notre expérimentation en écriture dramatique. Chaque séance d'écriture a systématiquement été précédée d'une classe de qi gong de *La Mémoire du souffle* dirigée par Marie-Claude Rodrigue. En plus d'intégrer les effets physiques et énergétiques de cette pratique, nous nous sommes également inspiré de la pensée traditionnelle chinoise pour enrichir le concept bachelardien de l'imagination matérielle. Ce chapitre inclut un condensé du Journal de bord que nous avons tenu lors de cette étape et qui nous a également permis d'être témoin de notre expérimentation.

Le troisième chapitre est constitué du texte des trois scènes que nous avons écrites en expérimentation. Ces scènes ont été lues devant public en juin 2009, lorsque nous avons présenté le résultat de notre recherche sous la forme d'une conférence démonstration au Studio Claude-Gauvreau de l'UQAM. Marc-André Berthold et Camille Loïselle-D'Aragon, des étudiants de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM, ont lu les trois scènes. Cette présentation publique nous a permis d'entendre le résultat de notre travail d'écriture et de sentir sa résonance devant un auditoire.

Nous retrouvons dans le quatrième chapitre une analyse du texte des trois *Histoires saisonnières autour du feu*. Nous y décelons des traces de l'imagination matérielle, plus particulièrement des éléments de la nature, à partir desquels sont identifiées des correspondances avec les comportements des personnages. Un peu à la manière de Gaston Bachelard, qui a scruté plusieurs textes littéraires en mettant en lumière leurs liens avec les éléments de la nature, nous avons suivi le même chemin, mais dans le sens inverse. Ainsi, nous nous sommes inspiré d'éléments de la nature que nous avons imaginé dans des organes de notre corps, pour ensuite écrire des scènes dramatiques sur la base des images organiques qui se manifestaient lors de notre expérimentation.

CHAPITRE I

ENTRAÎNEMENT DE L'ACTEUR, ÉCRITURE DRAMATIQUE ET IMAGINATION MATÉRIELLE

Le corps visible, par un travail sur lui-même, aménage le creux d'où se fera une vision, déclenche la longue maturation au bout de laquelle soudain il verra, c'est-à-dire sera visible pour lui-même.

Maurice Merleau-Ponty²

1.1 L'intuition de départ

Le sujet de ce mémoire création est l'utilisation de l'imagination matérielle dans l'écriture d'un texte dramatique. Le point de départ de notre recherche a été une intuition empirique qui pourrait se résumer ainsi : *Le corps influence l'auteur dramatique dans sa pratique comme il influence l'acteur dans son jeu et comme il nous influence de façon générale dans toutes nos sphères d'activités.*

Pour effectuer des expérimentations méthodiques et atteindre un résultat concluant, nous avons utilisé un entraînement physique et énergétique qui stimule des organes spécifiques du corps en correspondance avec des éléments de la nature et des saisons. Nous avons ainsi tenté de rendre conscient un phénomène inconscient, soit la contribution de certaines parties du corps dans une activité de création artistique, et nous avons observé cette révélation en processus d'écriture dramatique. La tenue d'un journal de bord nous a permis d'être témoin de notre expérimentation. Puis, la lecture de trois scènes par deux interprètes devant public lors d'une conférence démonstration, où nous avons présenté l'essentiel de notre démarche, nous a amené à « entendre » le résultat de notre travail d'écriture.

² Le visible et l'invisible, p. 191.

1.1.1 Source et parcours de l'intuition

Nous avons une formation d'acteur, reçue principalement à l'Option-théâtre du Collège Lionel-Groulx, en 1972-73 et lors de multiples stages et ateliers suivis avec Pol Pelletier, de 1988 à 2001. Notre apprentissage s'est aussi fait sur le terrain à titre d'auteur et d'acteur pour le jeune public dans des créations qui ont été largement diffusées de 1986 à 1996. Ces dix dernières années, nous avons graduellement constaté que nous travaillions beaucoup mieux, comme acteur, lorsque le cerveau était oxygéné, la colonne vertébrale allongée, les muscles réchauffés et les articulations assouplies. Ayant abordé l'écriture dramatique simultanément à la pratique du métier d'acteur, un questionnement s'est progressivement installé, et revenait tel un leitmotiv : « Pourquoi ne pas effectuer un réchauffement physique et énergétique avant l'acte d'écriture, comme nous le faisons presque toujours avant de jouer sur scène? ». Ce questionnement en a amené un autre : « L'entraînement chez l'auteur dramatique peut-il revitaliser le corps, comme il le fait chez l'acteur, afin que ce corps devienne un véritable canal de créativité? » C'est donc suite à ces questionnements que l'intuition de départ de notre mémoire création s'est profilée.

Au théâtre, ce sont particulièrement les acteurs qui ont, ou peuvent avoir, conscience de l'influence du corps dans la qualité de leur pratique, puisque le corps est leur instrument fondamental de travail lorsqu'ils évoluent sur scène. Or, nous avons constaté que plusieurs auteurs dramatiques sont aussi interprètes et que ces personnes ont, pour la plupart, reçu une formation d'acteur qui inclut un entraînement physique significatif. En effet, parmi les 263 membres du Centre des auteurs dramatiques, 54 % des auteurs dramatiques se trouveraient dans cette situation et auraient actuellement, ou auraient déjà eu, le double statut d'auteur dramatique et d'interprète.

Dans le dossier « Paroles d'auteurs », paru en 2006 dans les Cahiers de théâtre Jeu, Lise Gagnon pose cette question : « Néanmoins, est-ce que le fait d'être comédien peut enrichir l'auteur? ». La réponse de Louise Bombardier, auteure et actrice, est la suivante :

Quand j'écris, je sais tout de suite si c'est un personnage de théâtre ou non. J'écris aussi de la prose où je ne fais pas vibrer les notes de la même façon. Quand c'est pour le théâtre, c'est tout mon corps qui écrit, et si je ne le vois pas et ne l'entends pas vibrer, ou si je ne vois pas sa position dans l'espace, je ne suis pas capable de continuer. L'écriture du théâtre, je la sens quand je suis dans l'état d'adrénaline de l'actrice. Il y a une vibration, une tension théâtrale, quelque chose de l'immédiateté du théâtre qui doit se retrouver dans un texte de théâtre. Je pense qu'être acteur aide beaucoup. L'écriture dramatique est un des genres les plus difficiles à pratiquer, je crois, parce qu'il faut à la fois laisser des trous et que ce soit plein. C'est une énergie immédiate, qui mêle la pensée et la pulsion, et qui a un rapport particulier avec le corps et l'oralité. (Bombardier, 2006, p. 139)

À l'instar de Louise Bombardier, nous croyons que l'écriture dramatique se distingue des autres genres d'écriture, comme, par exemple, le roman, la nouvelle, ou la poésie. En effet, c'est une écriture dont une des principales fonctions est d'établir une communication directe avec le spectateur, ce qui crée un réel échange d'énergie entre les acteurs et le public. En résumé, le texte de théâtre est l'écriture d'un art vivant, qui réunit en temps réel des interprètes et des spectateurs, dans un même lieu, pour un moment de partage du visible et de l'invisible. « L'essence du théâtre est une rencontre. » (Grotowski, 1971, p. 55)

Sur la base de notre intuition de départ, notre réflexion s'oriente donc vers le phénomène physique et énergétique que vit, ou peut vivre, l'auteur dramatique dans sa pratique. Au cours de notre scolarité de maîtrise, nous tentons d'identifier qui a pu s'intéresser à ce phénomène. Nous constatons qu'il n'existe pas d'ouvrage faisant état de pratiques dont la contribution du corps en écriture dramatique figure au centre de la démarche de création. Nos recherches nous amènent toutefois à établir des correspondances entre certaines théories sur le jeu d'acteur et une contribution du corps en écriture dramatique. Également, très près de nous, à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM, un acteur, auteur dramatique, metteur en scène, théoricien et pédagogue s'intéresse depuis plusieurs années à la contribution du corps et de son énergie dans l'interprétation et aussi, depuis quelque temps, dans l'écriture d'un texte dramatique. Il s'agit de Larry Tremblay, directeur de recherche de notre mémoire création.

1.2 Larry Tremblay et l'anatomie ludique

Larry Tremblay a développé une approche du jeu, l'anatomie ludique, qui s'inspire entre autres de la pratique du kathakali, une forme traditionnelle de danse-théâtre originaire de l'Inde. Cette approche a également pour référence le concept de l'imagination matérielle mis de l'avant par Gaston Bachelard.

Parmi la vingtaine d'ouvrages que Tremblay a publiés, l'essai *Le Crâne des théâtres* rassemble des réflexions sur la pédagogie de l'acteur. L'auteur fait ressortir les différences entre les écoles de théâtre occidentales et orientales, et il illustre certaines de leurs spécificités. Il y développe également les fondements de son concept d'anatomie ludique qui constitue une « synthèse des notions théâtrales de l'Orient et de l'Occident. » (Fleury Labelle, 2007, p. 34)

Sa découverte du kathakali, art multidisciplinaire³ que Tremblay a étudié en Inde dans les années 70, illustre la particularité de sa démarche pluridimensionnelle : « Car ce que je vis, sur la scène, non seulement me fascina, mais amorça en moi un processus de réflexion sur le corps et ses relations avec l'art qui est à l'origine de ce livre. » (Tremblay, 1993, p. 71). Dans une entrevue accordée à la revue en ligne *Agôn*, Tremblay précise : « Le kathakali, par sa rigueur, par son travail de segmentation du corps, a sans doute influencé mon écriture mais sûrement ma pratique théâtrale. » (Tremblay, www.agon.ens-lsh.fr, 2009) Un peu plus loin, au sujet de l'anatomie ludique, il mentionne : « Dans « anatomie », nous avons le corps, mais aussi l'idée de dissection, de segmentation, et dans « ludique », nous avons le théâtre. » Nous retrouvons aussi cette idée de dissection, de segmentation dans l'art du kathakali, où toutes les parties du corps de l'interprète sont sollicitées.

Selon Tremblay, il est presque impossible pour un acteur de jouer à partir de la totalité de son corps, de surcroît pour un acteur en formation ou à ses débuts professionnels. Par exemple, lorsque Tremblay dirige un étudiant acteur, il l'invite parfois à

³ Le kathakali combine la danse, le théâtre, le chant, la poésie et la musique, alors que le maquillage et le costume y occupent une place importante.

habiter une moitié de son corps, qu'il appelle « hémicorps ». Il préconise ainsi que l'acteur oriente son attention sur une partie, ou certaines parties de son corps, comme cela existe dans le kathakali :

Il (le personnage) est un circuit. L'acteur le parcourt à partir de coupes, de plans, de segments. C'est qu'il est incapable de jouer à partir de la globalité de ce qu'il est. Jouer est une succession de décisions qui se font au sein d'une anatomie mobile. (Tremblay, 1993, p. 25)

« L'anatomie ludique de l'acteur contemporain dresse ainsi un réseau de centres d'énergie » (Tremblay, 1993, p. 27). Suite à l'analyse d'un passage de l'ouvrage *Être acteur* de Michael Chekhov, où il est question de « foyers imaginaires servant à construire les traits dominants du personnage » (ibid.), Tremblay précise son approche pédagogique. Il établit qu'il y a quatre étapes successives à franchir pour la construction d'un personnage :

- le locatif (par exemple, en se concentrant sur les épaules);
- le qualitatif (les épaules prennent une texture, une couleur ou une forme);
- le psychologique (un état affectif s'ensuit);
- le comportemental (un comportement spécifique s'installe chez le personnage en action).

Bien que le livre de Tremblay *Le Crâne des théâtres* soit composé d'une série de textes qui apporte une réflexion sur la pédagogie de l'acteur, plusieurs parallèles peuvent être établis entre la pratique de l'acteur et celle de l'auteur dramatique. Au sujet de l'anatomie ludique, il soulignera d'ailleurs quelques années plus tard, en entrevue :

Je me suis aperçu que cette approche, née de préoccupations reliées à la pédagogie de l'acteur, pouvait s'appliquer aussi au domaine de l'écriture. Voilà, en fait, ce que je veux dire : quand on joue ou écrit, ce n'est pas l'ensemble du corps qui joue ou écrit. Il y a toujours un lieu du corps qui est privilégié plutôt qu'un autre. (Tremblay, www.agon.ens-lsh.fr, 2009)

Au fil de ses expérimentations avec l'anatomie ludique, à titre d'acteur, metteur en scène, écrivain et enseignant, Tremblay conçoit le fait que l'on puisse appliquer ce concept à l'écriture dramatique. Poursuivant en quelque sorte dans la même veine que Louise Bombardier, il souligne le rôle du corps dans sa pratique d'écrivain :

« En fait, quand j'écris, c'est l'acteur en moi qui écrit. Et j'ajouterais, pour être plus précis, que c'est le corps de l'acteur qui écrit. » (ibid.)

1.2.1 Écrire avec de la matière

Au sujet du transfert de son approche du jeu vers l'écriture, Tremblay mentionne dans son récent essai *Écrire du théâtre avec de la matière*⁴ :

L'acteur, en permettant à la matière de rêver en lui (pour reprendre les mots de Bachelard), génère une présence nourrie par l'image élémentaire choisie et par le lieu corporel où celle-ci s'est ancrée. Cette approche de « l'anatomie ludique », élaborée dans le cadre de la formation de l'acteur, - je le découvrirai plus tard - est aussi celle qui, en partie, est à l'œuvre quand j'écris. Et celle-ci devient prépondérante quand j'écris du théâtre où la parole des personnages émerge de façon organique, rythmée par la musique de la matière qui leur a donné naissance. (Tremblay, 2008, p. 134)

Comme pour l'acteur, les points d'ancrage corporels chez l'auteur dramatique peuvent fluctuer dans une *anatomie fluide*. Tremblay précise en effet que :

Transposer la dynamique de l'anatomie ludique dans le monde de l'écriture implique que l'auteur n'écrit pas nécessairement à partir du même lieu corporel. Autrement dit, il y a des textes-ventre, des textes-jambes, des textes-bouche, d'autres qui sont plus poitrine qu'épaules. Certains débutent dans les yeux et se terminent dans les bras, d'autres possèdent une majeure poumons et une mineure estomac. (ibid.)

Tremblay précise que cette démarche, celle de sentir le texte surgir d'une partie de son corps, n'est pas forcément consciente pendant l'acte d'écriture.⁵

Bien sûr, cette anatomie imaginaire n'est pas conscientisée. Je la soupçonne, je la devine à l'œuvre. Je la sens faire partie de mon processus de création, sans doute influencé par mon expérience d'acteur. (ibid.)

Nous croyons que l'essayiste et auteur dramatique fait ici référence à la poésie de l'imagination matérielle quand il parle d'« anatomie imaginaire » et qu'il l'oppose en quelque sorte à l'imagination formelle, qui est une forme d'imagination plus rationnelle, plus consciente. C'est ainsi que l'imagination matérielle utilisée dans le cadre

⁴ Ce texte est paru en 2009 dans un ouvrage dirigé par Gilbert David, intitulé *Le corps déjoué : Figures du théâtre de Larry Tremblay*, édité par Lansman.

⁵ L'expérience de l'imagination matérielle a, par contre, été consciemment vécue lorsqu'il a entrepris l'écriture de sa pièce « Les mains bleues ».

de l'anatomie ludique semble être pour lui un terrain d'exploration et de création beaucoup plus fertile et poétique que l'imagination formelle. Il qualifie en effet l'anatomie ludique d'une « approche de jeu où l'imagination matérielle prend toute son importance au sein d'une anatomie fluide, mobile, investie par la force d'une matière précédant toute forme. » (ibid.)

1.2.2 Recherches de Marie-Maude Fleury Labelle et de Marie-Claude Lefebvre

Marie-Maude Fleury Labelle et Marie-Claude Lefebvre, deux étudiantes dirigées par Larry Tremblay dans le cadre de leur maîtrise en théâtre⁶, se sont inspirées des concepts de l'anatomie ludique de Tremblay et de l'imagination matérielle de Bachelard. Il nous semble pertinent pour notre étude de souligner quelques éléments de leur mémoire création.

Marie-Claude Lefebvre place la voix au centre de ses préoccupations. Elle s'intéresse plus particulièrement à l'état affectif de la manifestation physique de la voix qui se concrétise par le son et le phrasé. Elle décortique également l'architecture physique des émotions sur laquelle la voix repose, ce qui nous apparaît comme un impressionnant travail d'observation et de réflexion sur cet instrument primordial de l'acteur. Pour plusieurs auteurs dramatiques, la voix des personnages est un important outil de création. D'autant plus que, si ceux-ci sont également acteurs, ils peuvent véritablement entendre résonner la voix de leurs personnages dans leur corps.

Utilisant l'imagination matérielle et l'anatomie ludique en processus de création, Lefebvre constate que l'application pratique de ces deux notions peut avoir une influence sur le son et le phrasé de la voix d'un personnage. Elle découvre ainsi que l'acteur peut se servir des concepts de Bachelard et de Tremblay pour construire un personnage fluide. Concrètement, des points d'ancrage sont fixés au résonateur

⁶ Le mémoire création de Fleury Labelle s'intitule *Écriture, ventre, maternité : « Le triangle »*, texte dramatique écrit pendant une grossesse. Celui de Lefebvre s'intitule *La voix du personnage : influence de l'imagination matérielle et de l'anatomie ludique sur les caractéristiques du son et du phrasé dans l'interprétation d'Agatha de Marguerite Duras*.

vocal (le locatif); ces points d'ancrage agiront ensuite comme déclencheurs de sensations (le qualitatif) et d'émotions (le psychologique), pour atteindre la vérité recherchée dans l'interprétation (le comportemental). Le résonateur vocal devient *résonateur ludique*.

Lefebvre a pu vérifier le résultat de ses expérimentations en présentant des extraits d'*Agatha*, de Marguerite Duras. Cette présentation faisait suite à trois mois d'exploration qui lui ont permis de se familiariser avec les concepts d'anatomie ludique et d'imagination matérielle. De même, elle a pu développer sa notion de *résonateur ludique* pour ensuite poursuivre avec des répétitions qui se sont échelonnées également sur trois mois. De son travail avec son équipe composée de six acteurs, elle note que :

L'utilisation des ancrages permet de rester en contact avec les impulsions du jeu plutôt que de se perdre dans ses effets. L'acteur ne cherche jamais à reproduire un ton ou un son; sa voix est en lien direct avec ses sensations corporelles. Les résonateurs ludiques sont une façon de faire entendre ce qui se passe sous sa peau. Ainsi, la voix du personnage est en symbiose avec le corps de l'acteur qui lui prête vie. (Lefebvre, 1999, p. 51)

La recherche et les expérimentations de Lefebvre sur le son et le phrasé de la voix l'auront amenée à utiliser le corps et son mouvement intérieur en vue d'atteindre un état affectif crédible qui touche le public.

De son côté, Marie-Maude Fleury Labelle avait comme sujet de départ *une parole du corps* en écriture dramatique. S'appuyant sur le concept de l'anatomie ludique, qu'elle qualifie d'« approche du jeu ancrée dans le corps » (Fleury Labelle, 2007, p. 1), elle a écrit un texte dramatique alors qu'elle était enceinte. Ainsi, elle a transféré cette « approche du jeu » à l'écriture dramatique pour « ancrer le processus créateur dans le corps. » (Fleury Labelle, 2007, p. 33)

Pour Fleury Labelle, l'imagination matérielle est « l'assise de l'approche de jeu de l'anatomie ludique. » (Fleury Labelle, 2007, p. 35) Elle souligne la pertinence des concepts de Bachelard et de Tremblay en création car « en appliquant la notion de l'imagination matérielle, l'apprentissage de la confiance est placé à l'avant-plan,

puisque le créateur doit se considérer comme le « matériau » de base de son inspiration. » (Fleury Labelle, 2007, p. 39).

Quelques mois d'expérimentations lui seront nécessaires afin de se familiariser avec la méthode de l'anatomie ludique. Elle précise en effet que « pour adapter cette approche de jeu à l'écriture et en développer une certaine maîtrise », (Fleury Labelle, 2007, p. 42), elle doit passer par un mode exploratoire. La confusion pouvant exister entre le corps et l'idée qu'elle se faisait de celui-ci fut le principal obstacle rencontré lors de ses expérimentations : « Le défi est de faire passer notre concentration du monde des idées à celui du corps dans sa matérialité. » (Fleury Labelle, 2007, p. 43)

Pendant la majeure partie de son travail exploratoire, Fleury Labelle n'était pas enceinte. L'arrivée de sa grossesse l'amènera à conclure la partie exploratoire de sa recherche pour amorcer une autre étape de son travail : l'écriture de son texte dramatique. C'est ainsi que, enceinte, son attention se portera naturellement sur son ventre. La vie qui y prend forme la ramènera à l'essentiel, soit *une parole du corps*. Elle profitera donc en quelque sorte de sa grossesse pour trouver une source d'inspiration hors du commun : celle qui sera concrètement à l'œuvre dans son corps pendant neuf mois.

Fleury Labelle postule que la grossesse⁷ a un impact significatif en processus de création et que porter un enfant peut permettre l'expression d'*une parole de femme disparue* de la mémoire collective féminine. Elle appuie ce postulat sur des travaux de Nancy Huston et d'Annie Leclerc, deux écrivaines, également mères et artistes. Cette idée de *la parole de femme retrouvée* s'accorde au concept du corps « palimpseste » que souligne Larry Tremblay lorsqu'il parle « du fait que notre corps porte notre histoire, ce que la création peut nous amener à redécouvrir. » (Fleury Labelle, 2007, p. 45)

⁷ Nous spécifions que c'est une troisième grossesse car cela lui a sans doute permis d'avoir davantage de recul pour être à l'écoute de son corps; c'est d'ailleurs ce qu'elle avance.

Dans le texte d'accompagnement de son mémoire, elle établit des correspondances entre :

- la fécondité et la création artistique;
- l'évolution du fœtus qu'elle porte et la création qu'elle exécute;
- la grossesse, par son implication profonde du corps féminin et l'histoire oubliée d'une parole de femme.

Elle conclut son document en précisant que :

La rencontre de l'anatomie ludique et de la grossesse demeure avant tout un *regard* posé sur le corps. Cette approche du jeu physique tout comme les transformations vécues par la femme enceinte mettent en éveil une faculté d'écoute du corps (à laquelle notre culture ne nous prédispose pas). Ainsi, le principe de base de l'anatomie ludique, *l'imagination matérielle*, trouve une étonnante correspondance avec le *rêve singulier* de la grossesse : l'émergence de l'imaginaire à partir d'une altérité physique. (Fleury Labelle, 2007, p. 84)

1.3 Quelques recherches voisines

Outre les travaux de Larry Tremblay et la recherche de Marie-Maude Fleury Labelle en particulier, nous avons déjà mentionné notre difficulté à identifier des ouvrages dont la contribution du corps en écriture dramatique constitue le cœur du propos. Nous avons alors dirigé nos recherches vers des artistes de la scène qui ont intégré dans leur pratique un jeu physique et énergétique. Les réflexions sensibles et poétiques de Louis Jovet sur le jeu et la dimension physique du texte dramatique, dans son ouvrage intitulé *Le comédien désincarné* nous ont viscéralement inspiré. Nous nous sommes également intéressé aux démarches d'Eugenio Barba et de Pol Pelletier, qui se réfèrent toutes deux en bonne partie aux travaux de Jerzy Grotowski (1933-1999). Bien que Barba et Pelletier n'aient pas, à notre connaissance, développé de concept spécifique sur l'écriture dramatique, nous avons pu transposer une partie de leurs réflexions vers la pratique de l'écriture. Nous avons également considéré le travail de Bonnie Bainbridge Cohen. Son approche du mouvement intérieur du corps, nommée *Body-Mind Centering*, nous a paru une référence originale et crédible, bien que sa démarche soit plus connue des praticiens de la danse.

1.3.1 L'approche charnelle et mystique du texte dramatique chez Louis Jouvet

Louis Jouvet (1887-1951) est un homme de théâtre français qui a singulièrement marqué l'évolution de la pratique théâtrale occidentale au XX^e siècle. Acteur, metteur en scène, pédagogue et directeur de troupe, il a été un amoureux passionné du théâtre.

Son livre *Le comédien désincarné* est constitué de notes rédigées entre 1939 et 1950, prises en cours de répétitions, lors de tournées en Amérique du Sud, en Amérique centrale et dans les Caraïbes, et lors de son séjour au Conservatoire d'art dramatique de Paris. Alors que nous étions à la recherche de liens entre l'état de jeu et celui d'écriture dramatique qui pourraient alimenter et inspirer notre recherche, nous y avons découvert un ensemble de réflexions sensibles, poétiques, parfois métaphysiques mais surtout pratiques sur le théâtre. En effet, *Le comédien désincarné* est un journal de pensées pouvant guider dans leur travail, tant l'interprète apprenti que l'accompli, le praticien et le théoricien, et l'auteur dramatique.

Selon Jouvet, le texte est un matériau fondamental du théâtre. Établissant des « correspondances physiques » (Jouvet, 1954, p. 145) entre les métiers d'acteur et d'auteur, dans son chapitre *Texte et jeu*, Jouvet écrit : « LE TEXTE de l'auteur est pour le comédien une *transcription physique*. Il cesse d'être un texte littéraire (...). Cet état physique est une véritable possession ». (ibid.) L'homme de théâtre renchérit en ajoutant que : « L'œuvre, le texte pour le comédien n'est qu'une *empreinte*; il faut s'y mouler par un travail d'abord physique. » (Jouvet, 1954, p. 148) « Il faut retrouver le texte à l'état naissant, ne jamais mettre le sentiment dans le texte. » (Jouvet, 1954, p. 149). Jouvet conclut sur ces « correspondances physiques » entre l'acteur et l'auteur en disant : « C'est du *texte* qu'il faut partir pour tout, et il n'y a rien d'autre, rien de plus sûr, mais encore faut-il savoir s'en servir. (...) *L'acteur commence toujours trop tôt par le sentiment*. (...) Tout n'est d'abord que physique. » (Jouvet, 1954, p. 150)

Sans nommer explicitement cette pratique, nous constatons que Jovet croit aux vertus de l'entraînement, de l'exercice continu qui plonge l'interprète dans « un état supra-normal », selon l'expression de Pol Pelletier : « Je n'ai de visitations ou d'inspirations que dans la chaleur physique que crée la reconstruction des sentiments (...) Parfois ce n'est qu'après de longs exercices répétés que je retrouve un faible écho de ces instants. » (Jovet, 1954, p. 145)

Qualifiant le métier de comédien de « métier de fakir et de souvenir » (Jovet, 1954, p. 143), et soulignant l'importance pour l'acteur de construire des ancrages physiques, Jovet écrit :

Il faut retrouver l'état physique pour dire une réplique. (...) C'est de l'état préalable qu'il est question (il s'agit du départ et non de l'arrivée) (...) Nos investigations sont rêveries physiques, animales, et doivent nous reporter, remettre à la source de l'écriture, au moment de la profération intérieure. (Jovet, 1954, p. 143). (...) Il ne s'agit pas d'interpénétration psychologique, autrement dit de *comprendre*, mais de sentir, d'éprouver par des moyens d'abord physiques. *Il n'y a pas de compréhension par explication, mais pénétration intime* et cela commence par le corps. (Jovet, 1954, p. 144)

Nous estimons qu'en plus de « retrouver l'état physique pour dire une réplique », comme le dit Jovet, qu'il est possible et pertinent de retrouver cet état *pour écrire une réplique*. Nous faisons nôtres aussi, à titre d'auteur dramatique en phase d'expérimentation et d'écriture, les propos de Jovet sur le fait qu'il s'agit de « sentir, d'éprouver par des moyens d'abord physiques. *Il n'y a pas de compréhension par explication, mais pénétration intime* et cela commence par le corps. » (ibid.)

Pour Jovet, comme nous le verrons pour Barba, Grotowski et Pelletier, le théâtre est vivant lorsque l'acteur « fakir » s'appuie sur une approche organique personnelle, que ce soit en recherche, en expérimentation, en répétition, jusqu'à la représentation. La rencontre, que propose la représentation théâtrale entre les spectateurs et le texte porté par les acteurs⁸, devient un rituel vivant.

⁸ Le rôle de la mise en scène et des autres conceptions artistiques est également, bien sûr, important dans la rencontre entre les spectateurs et un texte.

Je dis : le corps, et j'entends par là cette partie de l'âme que nos cinq sens peuvent percevoir, le souffle vital, le *pneuma*, le *ruach*, le Je total, le mystère des potentialités que j'incarne. Le corps n'est pas un instrument, quelque chose qu'on doit dresser, qu'on doit forcer pour l'obliger à exprimer. Ce corps-pays exprime *malgré soi* et cette vie doit être protégée contre la violence que nous avons intériorisée en vivant dans cette civilisation où la rupture, le changement brusque et soudain, la révolution fascinent. Et non la croissance organique, lente et laborieuse. (Barba, 1984, p. 276)⁹

1.3.2 L'énergie et l'entraînement chez Barba

Eugenio Barba est acteur, metteur en scène et directeur de l'Odin Teatret, une compagnie de théâtre qu'il fonde en 1964, au Danemark. L'Odin Teatret se distingue de plusieurs compagnies de théâtre par l'importance accordée à l'entraînement physique de l'acteur. En 1979, il met sur pied l'École internationale d'anthropologie théâtrale (l'ITSA), qui préconise l'ouverture entre les multiples pratiques théâtrales du monde. Par ailleurs, il est l'auteur de nombreux écrits sur le théâtre, traduits en plusieurs langues et qui constituent une référence au niveau international. Avant la fondation de l'Odin Teatret, Barba a passé trois ans auprès de son maître, Jerzy Grotowski, en Pologne.

Quand nous pensons à la forme que pourrait prendre la contribution du corps en écriture dramatique, nous orientons spontanément notre réflexion vers une action physique énergétique. Mais qu'est-ce que l'énergie? Dans l'introduction du premier tome de son ouvrage *Mise en scène et jeu de l'acteur*, Josette Féral brosse un tableau polysémique du mot « énergie », un terme souvent utilisé en théâtre, et dans plusieurs autres domaines (par exemple, en physique, en psychologie, en philosophie). Pour le théâtre, Féral indique que c'est « sans doute Eugenio Barba qui définit le mieux le concept. Pour lui, le concept d'énergie doit être associé au biologique de l'artiste. » (Féral, 1997, p. 45)

Tissant un lien entre l'énergétique et l'entraînement qui contient sa part d'ascétisme,

⁹ Ce texte est constitué d'extraits d'une conférence donnée par Eugenio Barba à l'UQAM en juin 1983. « Pneuma » et « ruach » signifient respectivement « souffle » en grec et en hébreu.

Larry Tremblay dit en entrevue à la revue *Agôn* : « Derrière le corps physique, (il y a) le corps affectif, derrière ce dernier, le corps énergétique... Évidemment, pour avoir accès à ces autres corps, une forme d'ascèse est nécessaire. » (Tremblay, www.agon.ens-lsh.fr, 2009) Dans un essai intitulé « Éthique et politique : un acteur citoyen »¹⁰, Eugenio Barba précise que l'entraînement touche les dimensions physique, anthropologique et spirituelle; c'est plus qu'un entraînement musculaire, cela devient un entraînement énergétique. À cet effet, il écrit :

Le mot grec *Askeo* signifie « s'exercer ». L'ascète est celui qui fait des exercices et l'ascétisme, la façon dont on l'exécute. On associe, d'habitude, ce terme à rigueur, soumission, sacrifice, pénitence, douleur même, et on pense aux saints dans le désert et aux mystiques perdus dans leur dialogue avec le soi (...) L'ascétisme caractérise toujours l'apprentissage à l'excellence, artistique ou sportive, spirituelle ou agonique. (Barba, 2001, p. 39-40)

Dans le travail d'entraînement de l'acteur, qui se fait souvent en groupe, il y a une bonne part de recherches personnelles, intérieures et intimes. Barba nomme d'ailleurs ce travail des acteurs de l'Odin « un jardin tout pour soi » :

Le corps est le pays du mouvement. L'acteur danse ce mouvement *dans* le corps avant même de le faire *avec* le corps. Il semble se concentrer sur le corps et sur la voix. En réalité, il façonne quelque chose d'invisible mais de bien perceptible : un flux d'énergie. (Barba, 2001, p. 44)

L'entraînement favorise la circulation fluide de l'énergie. Il rend l'acteur apte à laisser parler différentes parties de son corps : « L'écrivain écrit ses pièces pour être dites par la bouche. Comment faire dire ses mots aux pieds? Voici un des objectifs de l'entraînement. » (Barba, 2001, p. 44) Nous présumons que l'entraînement, pour l'auteur dramatique, faciliterait l'accès à ce « jardin tout pour soi » comme dit Barba et rendrait « la parole du corps » (Fleury Labelle, 2007, p. 1) et son histoire plus vivante, plus organique.

Larry Tremblay, établissant peut-être les germes de sa recherche sur l'écriture dramatique, livre une réflexion qui apparaît prémonitoire lorsque tournée vers la pratique de cette écriture :

¹⁰ Cet essai est paru dans le livre de Josette Féral, *Les chemins de l'acteur : Former pour jouer*; il fut publié de nouveau dans le Cahiers de théâtre Jeu en 2008, no 129.

Mais il ne nous viendra pas à l'esprit de dire à l'acteur de jouer avec sa rate ou son pancréas. Pourtant, bien des répliques trouveraient leur force réelle si elles étaient décochées de façon plus précise. (Tremblay, 1993, p. 26).

Et si l'auteur tentait l'expérience, comme l'écrit Barba, de « façonner quelque chose d'invisible mais de bien perceptible : un flux d'énergie », lors du travail d'exploration d'un personnage, ou d'une situation dramatique? Et si l'auteur s'inspirait de l'anatomie ludique de Tremblay et se concentrait sur un « hémicorps », ou sur « sa rate ou son pancréas », alors qu'il écrit? Cela ne l'aiderait-il pas à délaisser l'aspect rationnel et formel de la construction d'un texte dramatique? L'auteur pourrait-il tendre vers une perception plus organique de ses pulsions internes, vers ce que Grotowski appelait « l'organicité », soit une pulsion provenant de l'intérieur du corps?

Le corps énergétique est un jardin dont il faut régulièrement prendre soin. Comme dit Grotowski : « le corps est un canal, un instrument qui n'est pas obéissant et dans lequel il faut ensemer. » (Féral, 2001, p. 43) Pour accéder à ce jardin intérieur, il faut s'entraîner avec régularité, inscrire sa « tradition » dans un processus continu :

J'invente une tradition pour découvrir mon hérédité et me confronter à elle, pour me battre et m'approprier quelque chose qui est une partie de mon intégrité, une tradition à laquelle j'appartiens et qui m'appartient. Je ressens l'obligation de lui donner corps, de lui insuffler vie, de décider comment et où l'investir, pourquoi et à qui la transmettre. Les ancêtres – leurs destinées, leur cohérence et leurs défaillances, les mots et les formes qu'ils me font parvenir du passé – me murmurent un secret à moi personnellement. (Barba, 2001, p. 51)

Pol Pelletier s'est en partie inspirée des travaux de Grotowski et de Barba. À la fois auteure, metteuse en scène, actrice, pédagogue et théoricienne, sa démarche inclut un entraînement physique et énergétique soutenu. Elle cultive depuis plus de trente ans son « jardin intérieur » où elle a, selon les mots de Barba, inscrit sa « tradition ». Comme nous avons eu l'occasion de la côtoyer à titre d'acteur apprenti, il nous semble approprié d'examiner une partie de sa recherche.

1.3.3 La *Méthode Dojo* de Pol Pelletier

Pol Pelletier est notamment reconnue pour la qualité de sa présence à titre d'actrice et comme une femme de théâtre hors du commun. Sa démarche singulière l'a amenée à réfléchir sur le métier d'acteur, sur le théâtre en général et également sur la place des femmes dans la société. Bien qu'elle n'ait pas, à notre connaissance, publié d'essai ou d'ouvrage théorique sur le jeu de l'acteur, ni sur l'écriture dramatique, on retrouve néanmoins des traces de sa pensée dans des entrevues écrites et filmées, ainsi que dans les documents de sa défunte compagnie éponyme.

Pelletier s'est largement fait connaître avec deux spectacles solos qui ont connu un grand succès, *Joie* et *Océan*, qui furent suivis par *Or*; ensuite par *Nicole, c'est moi* et, plus récemment, par *Une Contrée sauvage appelée Courage*. Elle offre actuellement des ateliers de formation et de ressourcement aux artistes de la scène et à la population en général. Elle travaille également à la mise sur pied de *l'École sauvage*¹¹ qui serait une maison de création, de production et de diffusion d'œuvres artistiques et pédagogiques. Pelletier affirme que :

Le théâtre n'est pas principalement un art d'images, mais un art énergétique, qui affecte nos cellules, notre chimie, notre biologie, nos champs électromagnétiques (...) On ne va pas au théâtre pour regarder des actrices¹², mais pour sentir quelque chose qui s'en dégage. (Matériel de promotion de La Compagnie Pol Pelletier, non daté)

Selon Pelletier, lorsque l'acteur se trouve dans un état altéré, ce qui est vécu par le public ne peut se comparer à rien d'autre. Il s'agit d'un moment extrêmement vivant où l'acteur exprime toutes les forces fondamentales de la vie :

- l'instinct de reproduction;
- l'attraction, le désir, et aussi la répulsion;
- la rivalité, l'agressivité, et la lutte pour le territoire.

L'acteur dégage alors « une créativité inépuisable, un instinct de jeu, une convivialité, et il le fait avec une telle ampleur, une telle liberté et une telle grâce que les agissements humains (représentés par les acteurs) apparaissent comme une grande danse cosmique. » (ibid.)

¹¹ C'est le nom de sa nouvelle compagnie.

¹² Elle a inventé le néologisme « actrice », définissant autant les femmes que les hommes : il est un acteur, elle est une actrice. Il semble qu'elle ne l'utilise plus maintenant.

Pour atteindre cet état, l'acteur doit observer sept lois « psycho-physiques. » (ibid.) Trois de ces lois tirent leur source des recherches de Barba. Pelletier les a nommées de cette façon : du *déséquilibre*, de *l'opposition*, et de *la dépense d'énergie* alors que Grotowski les identifie respectivement comme les lois: de *l'équilibre du corps*; de *la contradiction dans la direction des mouvements et la direction des contre-impulsions*; et de *l'énergie dans l'espace ou l'énergie dans le temps*. Au sujet du pragmatisme de ces lois, Grotowski écrit :

Alors, quand Barba compare les techniques quotidiennes de certaines cultures orientales et les techniques extra-quotidiennes de l'acteur dans la situation de représentation, il trouve des lois pour ainsi dire objectives qu'on est en mesure de relever. Il serait très facile de soulever une polémique interminable du point de vue scientifique, mais cela serait faux ou pour mieux dire peu utile, parce qu'en réalité, les lois dont Barba parle sont des lois pragmatiques. Ce qui revient à dire que si l'on se conduit d'une certaine façon on atteint un certain résultat. (...) Le problème n'est pas d'analyser comment un fait se produit mais ce qu'il faut faire pour que ce fait se produise. (Grotowski, 1985, p. 124)

Les quatre autres lois à connaître et à suivre pour atteindre un état supra-normal, sont, selon Pelletier, les lois :

- de *la colonne vertébrale*, pour activer et sentir un courant électrique qui se propage en continu du coccyx à la moelle épinière, et vice versa;
- du *lien*, pour tisser des liens énergétiques avec les personnes, les objets, les éléments de la nature et du cosmos qui nous entourent;
- de *l'inconscient collectif*, pour être à l'écoute du magma de l'inconscient collectif qui englobe notre individualité;
- de *l'arrêt du mental*, pour être dans le moment présent, et mettre la petite voix intérieure en silence.

Ces lois pourraient être partiellement ou totalement suivies par l'auteur dramatique en processus de création. Cela favoriserait sans doute l'émergence d'une écriture plus près des manifestations physiques et énergétiques des personnages que l'acteur aura à transmettre au public lors des représentations. Car l'auteur dramatique au travail, peut, comme l'acteur sur scène, être dans cet état supra-normal, dans une espèce de transe que les artistes connaissent à l'occasion en période de création.

Pour posséder ces sept lois qui feront de l'acteur un véritable virtuose, celui-ci doit s'entraîner. Pelletier a donc conceptualisé et mis sur pied six programmes d'entraînement, qu'elle appelle la *Méthode Dojo*. Ce type d'entraînement physique revitalise le corps, qui développe de nouvelles capacités énergétiques. Cette approche inclut souvent une fine recherche intérieure, où l'attention se porte vers l'infiniment petit. À ce titre, les recherches en éducation somatique, comme celles de Moshe Feldenkrais, d'Emilie Conrad et de Bonnie Bainbridge Cohen, et également celles de plusieurs chercheurs et praticiens du milieu de la danse font souvent l'objet de référence¹³. Dans les pages qui suivent nous nous intéresserons à la démarche de Bonnie Bainbridge Cohen et au *Body-Mind Centering* (BMC), car « En BMC, nous sommes la matière, notre corps et notre esprit sont nos moyens d'exploration. La recherche est expérimentale, de même que la matière. » (Bainbridge Cohen, 2002, p. 22)

1.3.4 Le *Body-Mind Centering* de Bonnie Bainbridge Cohen

L'Américaine Bonnie Bainbridge Cohen a « commencé à enseigner la danse à des enfants atteints de paralysie cérébrale dans le cadre d'un projet scolaire volontaire. » (Bainbridge Cohen, 2002, p. 362). Ergothérapeute, diplômée de l'Ohio State University en 1963, elle fonde l'École de *Body-Mind Centering*, à New-York en 1973. Comme plusieurs personnalités du théâtre et de la danse, Bainbridge Cohen s'est inspirée des traditions orientales pour développer son approche. Elle s'intéresse aux micros mouvements du corps, en congruence avec le principe fondamental du mouvement en éducation somatique.

Bainbridge Cohen propose la découverte, la connaissance et l'éveil du corps, afin de développer une écoute sensible à soi-même et une plus grande réceptivité au

¹³ Mentionnons les travaux en éducation somatique de Sylvie Fortin, professeure au Département de danse de l'UQAM; d'Yvan Joly, directeur de l'Institut Feldenkrais d'éducation somatique et chargé de cours au Diplôme d'études supérieures en éducation somatique (DESS) au Département de danse de l'UQAM; de Linda Rabin, danseuse, chorégraphe, formatrice en *Continuum Movement* et fondatrice des Ateliers de danse moderne de Montréal inc. (LADMMI).

monde extérieur. Son livre *Sentir, ressentir et agir*, recueil de textes composé pour le magazine de danse *Contact Quaterly* entre 1980 et 1992, fait état de sa démarche.

Le BMC préconise une approche d'analyse et de rééducation du mouvement. Les principaux systèmes du corps y sont étudiés, de même que les formes de développement de l'être humain qui sont à la base de ses mouvements. De plus, le BMC avance l'idée que la conscience est présente dans tout l'appareil corporel.

Le *Body-Mind Centering* (BMC) – Centrage Corps Esprit – est un voyage empirique et continu dans le territoire vivant et changeant du corps. L'explorateur est l'esprit : nos pensées, nos sentiments, notre énergie, notre âme et notre essence. Au cours de ce voyage, nous sommes amenés à comprendre comment l'esprit s'exprime à travers le corps en mouvement. (Bainbridge Cohen, 2002, p. 21)

Comme pour d'autres disciplines d'éducation somatique, le BMC s'intéresse aux sensations qui surgissent des différentes parties du corps et de ses diverses fonctions. On ne parle pas ici de visualiser, mais de sentir de l'intérieur, le plus souvent lorsque le corps se meut dans l'espace. L'approche pédagogique et thérapeutique du BMC est utilisée dans les domaines du sport, des arts, de la rééducation motrice et de la médecine.

Dans sa recherche que l'on pourrait qualifier d'*anatomie subtile*, en référence à l'anatomie ludique de Larry Tremblay, Bainbridge Cohen décrit les fonctionnalités de territoires tissulaires qui représentent des systèmes du corps humain. Elle identifie l'apport de ces systèmes à titre de structures fondamentales du corps. Il y a les systèmes squelettique, ligamentaire, musculaire, organique, endocrinien, nerveux, et ceux des liquides, des fascias, de la graisse et de la peau. Ses recherches révèlent que « Les organes sont l'état premier ou le premier milieu naturel de nos émotions, de nos aspirations, et de la mémoire de nos réactions intérieures à notre histoire personnelle. » (Bainbridge Cohen, 2002, p. 26)

Ces systèmes, ou territoires tissulaires, se complètent souvent l'un l'autre, ce qui est particulièrement le cas du système des fascias qui « forme un contenant moelleux pour toutes les autres structures du corps ». (Bainbridge Cohen, 2002, p. 27) La fondatrice du *Body-Mind Centering* ajoute :

C'est à travers les fascias que le mouvement de nos organes apporte un support intérieur au mouvement de notre squelette dans l'espace, et que le mouvement de notre squelette exprime, dans le monde extérieur, le mouvement intérieur de nos organes. Grâce au système des fascias, nous connectons nos sentiments intérieurs avec notre expression extérieure. (Bainbridge Cohen, 2002, p. 27)

Bainbridge Cohen précise ainsi le rôle de « l'alignement du mouvement cellulaire intérieur » :

Plus cet alignement est fin, plus nous travaillerons efficacement à la réalisation de nos intentions. (...) C'est un dialogue continu entre conscience et action, c'est prendre conscience des relations qui existent dans l'ensemble de notre corps-esprit et agir en fonction de cette conscience. (Bainbridge Cohen, 2002, p. 22)

Nous nous inspirons de la recherche de Bainbridge Cohen, à titre d'auteur dramatique, afin de tendre vers « la réalisation de nos intentions », pour connaître ce « dialogue continu entre conscience et action », par l'intermédiaire de nos personnages et de leurs intrigues. Car, comme le dit Thérèse Bertherat, « certains mots se forment dans des poches secrètes du corps; quand ils giclent au-dehors, ils viennent, on le sent bien, du plus profond du corps. » (Bertherat, 1985, p. 63) Pour Bainbridge Cohen, ce qui importe pour chaque personne : « C'est d'apprendre comment elle apprend, d'apprendre à utiliser sa propre intuition. » C'est véritablement ce que nous avons tenté de faire lors notre expérimentation en écriture dramatique : *apprendre à utiliser notre propre intuition*. Par cette recherche, nous avons en quelque sorte réappris à nous connaître et revu certaines étapes significatives de notre cheminement nous dirigeant aujourd'hui vers le sujet de notre mémoire création.

1.4 L'humus de l'intuition de départ

Afin d'aider le lecteur à percevoir que nos intérêts pour l'imagination matérielle et l'entraînement énergétique s'appuient sur des assises organiques, nous nous permettons de rappeler certaines de nos expériences personnelles et professionnelles.

De 1996 à 2007, à chaque été, nous avons habité un tipi sioux pendant quatre mois. Nous avons alors concrètement été en contact avec la nature. Nos activités étaient : diriger les ouvertures du tipi selon l'axe du vent¹⁴; bûcher, ramasser, transporter et classer du bois; allumer et entretenir le feu¹⁵ sur lequel nous cuisinions et autour duquel nous dormions la nuit; faire des feux sous la pluie, à l'extérieur; se laver dans un ruisseau; jardiner la terre; marcher dans la forêt. Ce mode de vie nous a permis d'être véritablement près de la nature et d'évoluer en contact avec ses éléments. La vie en tipi, sur une longue période de temps, tout comme un entraînement, favorise une écoute sensible à soi-même et une réceptivité accrue envers la nature et envers le monde extérieur.

De 1998 à 2001, nous avons côtoyé Pol Pelletier en travaillant pour sa compagnie. Lors de la dernière année, nous étions à la Casa Loma, en entraînement, cinq jours par semaine, dans un groupe d'une dizaine d'acteurs.

Par la suite, nous avons fondé une compagnie de théâtre, Le Groupe des 33, qui a produit un spectacle solo, que nous avons écrit et joué à une trentaine de reprises, en 2002 et 2005. En répétition et en représentation, nous avons mis à profit l'entraînement suivi à La Compagnie Pol Pelletier.

Depuis 2002, nous suivons des classes¹⁶ de *gyrokinesis* avec Marie-Claude Rodrigue. Le contenu de cette formation s'est progressivement métamorphosé en *gyro tao*, puis en qi gong de *La Mémoire du souffle*, dont nous traiterons un peu plus loin dans ce mémoire.

Notre parcours est donc parsemé de correspondances entre les éléments de la nature, le corps, le rythme naturel des saisons et la création. Nous sommes

¹⁴ L'axe des ouvertures par lesquelles la fumée du feu sort du tipi doit épouser la direction du vent; par exemple, s'il vente du nord-est, l'ouverture sera orientée vers le sud-ouest. Vivre dans un tipi demande d'être sensible aux changements de direction du vent, surtout lorsqu'il y a un feu à l'intérieur, sinon la fumée est rabattue vers l'intérieur lorsqu'elle prend contact avec le vent qui souffle à l'extérieur.

¹⁵ « Manquer un feu eut été une intense sottise » (Bachelard, 1949, p. 21)

¹⁶ Le mot « classe » est fréquemment employé dans le milieu de la danse et nous l'avons adopté pour signifier les séances de travail en qi gong ou en gyro.

également devenu de plus en plus sensible à l'importance de la dimension physique et énergétique dans le jeu de l'acteur, avec pour références les démarches de Tremblay, Jovet, Barba, Grotowski, Pelletier, Bainbridge Cohen. Pour lier le tout, tel le miel du visible et de l'invisible¹⁷, le concept de l'imagination matérielle, dont les fondements sont les éléments de la nature, nous a semblé des plus pertinents pour l'écriture dramatique. En effet, une bonne partie de l'œuvre de Bachelard est consacrée à l'étude poétique de mythes et de textes littéraires qui amène le lecteur à une singulière méditation sur la place des éléments de la nature dans la vie. Nous croyons que la rêverie organique présente dans l'imagination de l'auteur dramatique peut s'incarner par un des quatre éléments de la nature, ou par un de ses dérivés, comme Bachelard le propose dans *L'Eau et les rêves* :

Nous croyons possible de fixer dans le règne de l'imagination, une *loi des quatre éléments* qui classe les diverses imaginations matérielles suivant qu'elle s'attache au feu, à l'air, à l'eau ou à la terre. » (Bachelard, 1942, p. 10)

1.4.1 Gaston Bachelard, éléments de la nature et imagination matérielle

Gaston Bachelard (1884-1962) a été perçu comme un philosophe hors norme, qui brillait par sa polyvalence et son sens de la polémique, particulièrement dans le cercle de la philosophie française.

Plus d'une vingtaine de ses ouvrages paraissent entre 1921 et 1961. Son parcours d'écrivain se dessine en deux mouvements. Le premier se compose d'ouvrages qui témoignent de sa recherche épistémologique en lien avec la recherche scientifique. Le second est une recherche d'essayiste où il aborde la symbolique poétique des éléments de la nature (air, eau, feu, terre) pour mieux comprendre l'être humain, tant par la structure et la complexité de son inconscient personnel, que dans les manifestations de son inconscient collectif.

¹⁷ « Le théâtre est une des ces ruches où l'on transforme le miel du visible pour en faire de l'invisible. » (Jovet, 1954, p. 28)

En parallèle aux deux mouvements de son œuvre, nous retrouvons un intérêt durable pour les mondes de l'imaginaire, de la rêverie et de la poésie, tel que le souligne le *Dictionnaire de la philosophie* :

L'imaginaire, d'après Bachelard, joue un rôle important dans la science puisqu'il est le fondement intuitif des conceptions qui, reprises, triées et filtrées par la démarche proprement scientifique, forment le contenu vivant de la science développée. Ce souci de donner à l'imagination un statut essentiel dans la réflexion s'est manifesté dans de nombreux travaux consacrés à l'analyse de certains thèmes de l'imagination particulièrement significatifs et récurrents dans l'inconscient individuel ou collectif. Bachelard définit ainsi l'imagination poétique, dans *L'air et les songes*, non pas tant comme une faculté de « former des images », que comme celle de les « déformer ». (Vattimo, 1995, p. 130)

Selon Bachelard, on doit distinguer « les forces imaginantes de notre esprit » (Bachelard, 1942, p. 7) que sont l'imagination formelle et l'imagination matérielle. L'imagination formelle pourrait se comparer à un processus qui permet une visualisation précise, au contour défini, comme une rose, par exemple; le résultat est formel. L'imagination matérielle se rapproche de la symbolique de la semence, de la germination, ou de la racine. Les deux types d'imagination se complètent. En d'autres mots, l'imagination formelle se situe plus près du rationnel, tandis que l'imagination matérielle voisine le monde de l'inconscient. Traçant une parenté entre la matière et l'inconscient de la forme, Bachelard écrit que l'« on s'aperçoit que la rêverie matérialisante – cette rêverie qui rêve la matière – est un au-delà de la rêverie de formes. Plus brièvement, on comprend que la matière est l'inconscient de la forme. » (Bachelard, 1942, p. 63)

S'inspirant d'une partie de l'œuvre de Carl Gustav Jung (1875-1961), Bachelard scrute le monde symbolique du rêve où il distingue la place prépondérante des éléments de la nature, qui représentent le fondement de la matière et de l'imagination matérielle : « Plus encore que les pensées claires et les images conscientes, les rêves sont sous la dépendance des quatre éléments fondamentaux. » (Bachelard, 1988, p. 124) Pour Bachelard, les quatre éléments de la nature servent « d'hormone à l'imagination » (Pitta, 2001, p. 40); ils sont en quelque sorte le moteur qui alimente l'imaginaire poétique chez l'être humain. « Le mythe, c'est l'imagination se projetant

et se conformant aux éléments de la nature. » (Marmier, 1947, p. 209) Bachelard inscrit donc une « loi des quatre éléments poétiques » (Bachelard, 1942, p. 13) qui combine les imaginations matérielles selon leur lien à un des éléments de la nature.

1.4.1.1 *L'eau et les rêves et La psychanalyse du feu*

La transposition de certains passages de l'œuvre de Bachelard vers nos intérêts de recherche, soit la symbiose d'éléments de la nature avec des parties du corps de l'auteur dramatique, s'est accomplie aisément, pour ne pas dire naturellement. Par exemple, ce passage de *L'Eau et les rêves* : « C'est dans la chair, dans les organes que prennent naissance les images matérielles premières » (Bachelard, 1942, p. 16), rejoint le cœur de notre intuition de départ et sa lecture stimule l'aboutissement de notre démarche.

Dans *L'eau et les rêves* et *La psychanalyse du feu*, Bachelard fait souvent référence à des complexes, c'est-à-dire des comportements archétypaux de l'être humain. Le philosophe décrit fréquemment les éléments de la nature par une approche dialectique; il nous entraîne par exemple sur le terrain de « l'eau masculine », alors qu'à la page précédente, il présentait l'eau par son « caractère presque toujours *féminin* » et sa « *maternité* » :

Quand nous aurons compris que toute combinaison des éléments matériels est, pour l'inconscient, un mariage, nous pourrions rendre compte du caractère presque toujours *féminin* attribué à l'eau par l'imagination naïve et par l'imagination poétique. Nous verrons aussi la profonde *maternité* des eaux. L'eau gonfle les germes et fait jaillir les sources. L'eau est une matière qu'on voit partout croître et naître. La source est une naissance irrésistible, une naissance *continue*. (Bachelard, 1942, p. 22).

Cette eau féminine, pourrait également plus spécifiquement être identifiée comme une eau yin, en référence au concept de la relativité de la pensée traditionnelle chinoise, tandis que l'eau masculine serait une eau yang. Bachelard emprunte donc la voie de « l'imagination dynamique » (Bachelard, 1942, p. 23), qui s'apparente à une imagination dialectique.

D'abord dans sa violence, l'eau prend une colère spécifique ou, autrement dit, l'eau reçoit facilement tous les caractères psychologiques d'un type de colère. Cette colère, l'homme se vante assez rapidement de la mater. Ainsi l'eau violente est bientôt l'eau qu'on violente. Un duel de méchanceté commence entre l'homme et les flots. L'eau prend une rancune, elle change de sexe. En devenant méchante, elle devient masculine. Voilà, sur un mode nouveau, la conquête d'une dualité inscrite dans l'élément, nouveau signe de la valeur originelle d'un élément de l'imagination matérielle (ibid.).

Cette approche dialectique se retrouve également dans le premier chapitre de *La psychanalyse du feu*, intitulé *Feu et respect : Le complexe de Prométhée*, en référence au personnage mythologique représentant la connaissance donnée à l'homme et la révolte contre l'autorité tyrannique par le pouvoir du feu :

Si tout ce qui change lentement s'explique par la vie, tout ce qui change vite s'explique par le feu. Le feu est l'ultra-vivant. Le feu est intime et il est universel. Il vit dans notre cœur. Il vit dans le ciel. Il monte des profondeurs de la substance et s'offre comme un amour. Il redescend dans la matière et se cache, latent, contenu comme la haine et la vengeance. Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse. Il est plaisir pour l'enfant assis sagement près du foyer; il punit cependant de toute désobéissance quand on veut jouer de trop près avec ses flammes. Il est bien-être et il est respect. C'est un dieu tutélaire et terrible, bon et mauvais. Il peut se contredire : il est donc un des principes d'explication universelle. (Bachelard, 1949, p. 19-20)

Sa fille Suzanne a réuni des notes qu'il avait conservées lors de sa recherche pour l'écriture de *La Psychanalyse du feu*. La compilation de ces notes constitue un livre intitulé *Fragments d'une poétique du feu* dans lequel l'approche dialectique prédomine. Nous remarquons également à nouveau l'influence de Jung, avec les concepts dialectiques d'*animus* et d'*anima* :

Nous toucherons les contradictions intimes de la psychologie du feu si nous pouvons, dans une dialectique d'*animus* et d'*anima*, étudier comme deux pôles de l'imagination, le feu et la chaleur. Pour une psychologie complète, nous avons besoin de vivre aux deux pôles de notre être androgyne. Nous pourrions alors recevoir le feu dans ses violences et dans son réconfort, tantôt comme l'image de l'amour, tantôt comme l'image de la colère. (Bachelard, 1988, p. 8)

Toujours dans *Fragments d'une poétique du feu*, au sujet du « feu des femmes » et du « feu des hommes », un passage témoigne de la dualité dialectique organique de cet élément :

Viendront ensuite les songes du frottement qui procurent une synthèse de la patience et de l'habileté. Il faut toujours en venir à passer du savoir au faire, de la tête à la main, de l'acte qui commence à l'acte qui continue. En somme, il n'y a que deux manières mécaniques de faire le feu : le frottement ou le choc, plus exactement le frottement doux et lent et le frottement dur et bref. Feu des femmes, feu des hommes. (Bachelard, 1988, p. 108)

Bachelard marie l'eau féminine et le feu viril : « Unis, ces deux éléments créent tout. » (Bachelard, 1942, p. 117) Les éléments sont interdépendants. Le feu fait évaporer l'eau qui constituera la majeure partie de l'air; l'eau retombera sur terre, parfois accompagnée de la foudre qui provoque le feu, et cette eau qui abreuve la terre assurera la germination des graines et fera pousser les arbres. Les arbres nourriront le feu, qui a besoin d'air pour s'activer, et le bois brûlé deviendra cendre et terre. Mais la terre peut stopper la force envahissante de l'eau, qui peut aussi dévaster la terre. L'eau, quant à elle, comme la terre peut asphyxier le feu. Les éléments évoluent dans une interdépendance qui s'apparente à celle des organes du corps. Par exemple, le foie régularise la masse sanguine propulsée dans le corps par le cœur alors que les reins purifient le sang. Si un de ces organes vitaux faillit, c'est tout l'organisme qui en sera affecté.

Dans son œuvre, Bachelard a interrogé les mythes et les textes littéraires, pour mettre en lumière leurs liens avec les éléments de la nature. Pour notre part, nous avons suivi le même chemin, mais à l'inverse, c'est-à-dire que nous nous sommes servi des éléments de la nature, imaginés présents dans certaines parties de notre corps, pour ensuite écrire des scènes dramatiques, à partir de ces images organiques.

Comme mentionné précédemment (p. 23), nous suivons un entraînement régulier en *gyrokinesis*, puis en qi gong depuis 2002. La pratique régulière du qi gong de *La Mémoire du souffle*, sous la direction de Marie-Claude Rodrigue, nous a accompagné dans notre processus d'expérimentation, car chaque séance d'écriture était

précédée d'une classe de qi gong. En plus d'intégrer les effets physiques et énergétiques de cette pratique, nous nous sommes également inspiré de la pensée taoïste pour enrichir le concept bachelardien de l'imagination matérielle.

1.4.2 Marie-Claude Rodrigue et le qi gong de *La Mémoire du souffle*

Marie-Claude Rodrigue a étudié aux Ateliers de Danse Moderne de Montréal (LADMMI) et en danse à l'UQAM. Elle a été danseuse et enseignante pendant 14 ans pour O Vertigo, pour ensuite devenir instructrice de *gyrokinesis* et de *gyrotonic*. Progressivement, elle adapte la pratique de la *gyrokinesis* en une *gyro tao*. Petit à petit, elle délaissera la *gyro tao* pour se consacrer davantage à la pratique et à l'enseignement du qi gong. Cela l'amènera à conceptualiser un nouveau type de qi gong, celui de *La Mémoire du souffle*.

En 2003, elle fonde sa compagnie, *Fragments libres*, qui est active dans deux domaines : *Danse Fragments Libres*, dédié à la création en danse contemporaine et à l'enseignement, et *Studio Fragments Libres*, un centre d'entraînement offrant des cours de qi gong. Elle a écrit plusieurs textes qui soutiennent son enseignement et qui sont diffusés à l'interne, à l'intention des personnes qui suivent des cours au *Studio Fragments libres*. Nous pratiquons le qi gong en groupe, dirigé par Marie-Claude Rodrigue, depuis plus de sept ans.

1.4.2.1 Quelques principes de la pensée traditionnelle chinoise

Le qi gong et le tai chi tirent leur origine du taoïsme. La philosophie taoïste¹⁸, tout comme le confucianisme, s'inspireraient des enseignements du *Yi King*. Le *Yi King* serait le plus vieux livre chinois¹⁹. La rédaction de cet ouvrage, par plusieurs auteurs dont certainement Confucius, se serait échelonnée sur une période de plus de mille

¹⁸ Et non la religion taoïste.

¹⁹ Les évaluations temporelles de son origine varient selon les sources et leurs analyses; autour de 2 000 ans av. J.-C. nous semble être une évaluation plausible.

ans. Le *Yi King*, traduit en français par le *Livre des transformations*²⁰, a été connu en Occident au début du XX^e siècle grâce à la traduction de Richard Wilhelm. L'ouvrage aurait nourri les recherches de Carl Gustav Jung, dont celles sur la synchronicité. Le *Yi King* est considéré comme une des plus importantes références de la pensée traditionnelle chinoise. Dans le *Yi King*, huit trigrammes se combinent pour créer 64 hexagrammes²¹. Ces derniers sont des symboles mutants de l'univers qui expriment les principes fondamentaux de l'unicité, de la complémentarité et de la relativité propre au concept yin-yang. La dynamique binaire du yin et du yang caractérise la pensée traditionnelle chinoise.

Considérer un phénomène comme étant yin suppose qu'il soit mis pour cela en rapport avec un autre phénomène qualifié de yang et vice versa. Le yin et le yang ne peuvent être définis autrement. En outre, rien ne peut être reconnu comme tout à fait yin ou tout à fait yang (l'homme, yang, possède des qualités féminines, yin) et aucun de ces deux principes n'est stable. Sans cesse en mutation, le yin peut devenir yang et le yang se transformer en yin. En d'autres termes, la nuit, yin, n'est yin que par rapport au jour, yang, et ni l'un ni l'autre n'est absolu ou immuable. (Laading, 1998, p. 10)

L'approche cyclique, qui fait référence aux cycles naturels de la vie, est une autre caractéristique du taoïsme et de la pensée traditionnelle chinoise. En prenant conscience qu'elle fait partie intégrante de l'univers, la personne qui pratique le qi gong se situe entre la terre et le ciel, tel un arbre, et elle enfonce ses racines jusqu'aux forces telluriques tout en prolongeant ses branches vers les étoiles et le cosmos. Dans la pensée taoïste, les cinq éléments de la nature sont des références pour régulariser et vivifier les organes selon le rythme des cinq saisons.²² De plus, chaque élément correspond à un organe, une saison, une orientation spatiale, un processus de vie, une influence climatique.

²⁰ On traduit aussi le Yi-King par « I Ching », « Livre des Oracles » ou « Livre des Mutations ». (Habersetzer, 1990, p. 18)

²¹ Deux trigrammes (trois traits) constituent un hexagramme (six traits); les 64 hexagrammes résultent des réunions possibles de deux trigrammes parmi les huit existants. Les oracles qui tirent leur spécificité de la composition des hexagrammes sont des guides vers la transformation.

²² La pensée taoïste identifie une cinquième saison : les inter saisons, dont particulièrement la fin de l'été, appelée également au Québec l'été indien. Elle identifie également cinq éléments de la nature : l'eau, le bois, le feu, la terre, le métal.

Le tableau qui suit illustre ces correspondances à partir des significations de chacun des éléments de la nature qui constituent la matière fondamentale des cycles naturels de la vie.

Tableau 1.1
Correspondances des cinq éléments de la nature

Éléments	Eau	Bois	Feu	Terre	Métal
Organes	Reins	Foie	Cœur	Estomac	Poumons
Saisons	Hiver	Printemps	Été	Inter saisons	Automne
Orientations	Nord	Est	Sud	Centre	Ouest
Processus	Mort	Naissance	Croissance	Maturité	Vieillesse
Influences climatiques	Froid	Vent	Chaleur	Humidité	Sécheresse

1.4.2.2 S'entraîner avec le qi gong de *La Mémoire du souffle* pour écrire

Le *Dictionnaire de la Sagesse Orientale* traduit qi gong²³ par « travail de l'énergie » et définit cette pratique comme suit :

Exercices de santé chinois, contenant des éléments bouddhistes et taoïstes. Ils jouent un rôle essentiel dans la médecine chinoise. Les exercices du Ch'i-kung comprennent des exercices de régulation du corps, de l'esprit (c'est-à-dire visant à l'apaisement de l'activité psychique) et de la respiration, des exercices de mouvements, des massages, etc. Dans un sens plus large, on peut même entendre sous ce terme les différents arts martiaux. (Friedrichs, 1989, p. 113)

²³ Il y a plusieurs façons d'écrire « qi gong » dont « chi kung » et « ch'i kung ». « Qi » ou « chi » se prononce « tchi » et « gong » : « kongue ».

Il y a plusieurs types de qi gong. Le qi gong de *La Mémoire du souffle* est une combinaison de méditation, de détente par la respiration, de gymnastique corporelle qui appelle souplesse articulaire et musculaire, et de revitalisation des méridiens. Selon Marie-Claude Rodrigue, le qi gong de *La Mémoire du souffle* est une forme d'aérobic interne qui désintoxique le corps pour favoriser la libre circulation de l'énergie et des fluides à travers les fascias, les tendons, les ligaments et les os. *La Mémoire du souffle* est une démarche qui intègre, dans notre sphère d'activités quotidiennes, des principes fondamentaux de plusieurs pratiques, soit :

- le cycle des cinq éléments dans la médecine traditionnelle chinoise;
- la respiration et le mouvement conscients dans le qi gong;
- la canalisation du chi dans le taï chi;
- les étirements des méridiens dans le tao yin;
- l'alchimie interne dans la méditation;
- la philosophie taoïste.

La Mémoire du souffle est une approche globale d'harmonisation des forces intérieures qui permet de développer une relation intime avec les corps physique, énergétique, émotionnel et spirituel. (...) Les gestes fluides, lents et conscients permettent l'ouverture des articulations, le renforcement des tendons et des ligaments. Le travail avec le souffle ouvre de nouveaux espaces de perception. (Rodrigue, www.fragmentslibres.com)

Les exercices de *La Mémoire du souffle*, pratiqués en groupe, ne sont que la partie émergée et visible d'un processus unitaire et indivisible. La qualité de l'entraînement est présente à plusieurs niveaux : atmosphère de travail, modalités de la routine en vie de groupe, relations entre individus. Comme l'affirme Eugenio Barba « c'est moins l'exercice en soi que *la température du processus* qui est décisif (sic) » (Savarese, 1985, p. 130).

Le qi gong de *La Mémoire du souffle* comme pratique préparatoire à l'écriture nous a permis d'atteindre un état d'intériorité propice à l'inspiration et à la création. En fait, cet entraînement continu permet de plonger en soi et d'entrer en contact étroit avec notre instrument énergétique, le corps. Les méridiens sont activés à titre de circuits de transmission de la vitalité, les organes et les viscères sont réveillés, la respiration devient consciente et relâchée, sans tension; en résumé, l'enracinement est total.

Inspiré par le concept bachelardien de l'imagination matérielle et par certains éléments de la pensée taoïste, nous avons consécutivement écrit trois scènes dramatiques qui se rattachent chacune à un élément de la nature, à un organe et à une saison. Cette expérimentation s'est également inspirée des travaux de Tremblay, Jovet, Barba, Pelletier et Bainbridge Cohen pour la contribution du corps et de son énergie dans un processus de création.

Dans le chapitre qui suit, nous présentons certaines caractéristiques de notre démarche en expérimentation afin de distinguer les particularités du contexte où nous avons développé notre approche.

CHAPITRE II

PRÉSENTATION DE L'EXPÉRIMENTATION

*Comment à la fois écouter l'œuvre et s'écouter soi-même?
Comment trouver le lieu de cette rencontre? Un écho entre
soi-même et l'œuvre. Une énergie, sans nervosité, circule.*
Claude Régy²⁴

2.1 Caractéristiques de l'expérimentation

On pourra le constater à la lecture d'extraits du Journal de bord à la section 2.2, notre expérimentation a laissé une bonne place à l'intuition. Notre démarche se voulait évolutive, ne désirant rien forcer, mais en empruntant tout de même consciemment le chemin de l'imagination matérielle. Notre approche était véritablement focalisée sur la symbiose d'un élément de la nature, d'un organe du corps et d'une saison. Nous avons également tenté d'être à l'écoute des sensations énergétiques qui se manifestaient dans notre corps lorsque nous suivions régulièrement des classes de qi gong.

Toutes les séances d'expérimentation et d'écriture se sont déroulées dans le même lieu, situé rue Lafond, à Montréal, dans une salle sans fenêtre, où nous avons travaillé à la lumière de chandelles. Les trois scènes ont été écrites en orientant la table de telle sorte que nous faisons face au point cardinal correspondant (tabl. 1.1) à chaque scène. Nous avons écrit en position debout, du début jusqu'à la fin de l'expérimentation, sur une table dont la hauteur a été haussée de 30 cm, ce qui fut une première pour nous. Notre écriture a toujours été manuscrite, tant pour les

²⁴ « Les états latents du réel » in *Le corps, le sens*, p. 168.

scènes que pour le journal de bord. Nous croyons que l'écriture manuscrite en position debout nous a davantage permis d'être physiquement et énergétiquement engagé.

L'expérimentation de l'utilisation de l'imagination matérielle en écriture dramatique s'est déroulée du 12 janvier au 27 mai, en sept mouvements. Les séances duraient en général de deux à quatre heures chacune, et nous estimons avoir travaillé environ 120 heures en expérimentation.

Tableau 2.1
Déroulement de l'expérimentation

Travail préparatoire, recherche sur les exercices, ²⁵ organisation spatiale du lieu d'écriture	12, 14, 19, 21, 26, 28, 30 janvier
Recherche sur les personnages et le contexte dramatique de la première scène	2, 4, 6 février
Écriture de la scène <i>Eau – Reins – Hiver</i>	9, 11, 16, 18, 20, 25 février, 2, 4, 9, 11, 13 mars
Approvisionnement du printemps en qi gong, mise en ordre de la scène <i>Eau – Reins – Hiver</i>	16, 18, 20, 24, 26 mars, 2 avril
Écriture de la scène <i>Bois – Foie – Printemps</i>	6, 10, 13, 20, 24 avril
Approvisionnement de l'été en qi gong, mise en ordre de la scène <i>Bois – Foie – Printemps</i>	1 ^{er} , 3, 4, 6 mai
Écriture de la scène <i>Feu – Cœur – Été</i>	20, 25 et 27 mai

Les classes de qi gong de *La Mémoire du souffle* précédaient les séances de travail²⁶ à titre d'entraînement et faisaient partie intégrante de notre expérimentation.

²⁵ Pour la suite du document, les mots « exercice » et « entraînement » incluront les qualificatifs « physique et énergétique ».

Il y eut ainsi, chaque semaine, quatre heures de classe jusqu'au 25 mars, puis, six heures jusqu'à la mi-mai. Comme pour les classes de qi gong, le processus d'expérimentation et d'écriture a débuté le 12 janvier pour se terminer le 27 mai.²⁷

Tableau 2.2
Horaire de l'entraînement

<i>Qi gong de La Mémoire du souffle- de 09:30 à 11:30</i>	LUNDI	MERCREDI	VENDREDI
du 12 janvier au 25 mars • 44 h	2 h	2 h	
du 6 avril au 27 mai • 48 h	2 h	2 h	2 h

2.1.1 Imaginer l'eau qui repose sur les reins et écrire l'hiver

L'écriture de la première scène fut lente à démarrer. Cela est sans doute dû au fait que nous utilisons l'imagination matérielle dans un processus de création en écriture dramatique pour une première fois. Nous devons créer notre propre méthode de travail tout en apprivoisant notre crainte de plonger au cœur de cette démarche. Nous désirions aussi travailler avec un corps où l'énergie, le *qi*, circulait en toute fluidité. Mais après sept séances de qi gong, nous nous sentions prêt à entrer dans le vif de notre expérimentation.

Quand on écrit pour le théâtre, on définit habituellement les caractéristiques des personnages en début de travail.²⁸ Ici, avant de plonger dans l'écriture de notre première scène, nous avons choisi de définir minimalement ces caractéristiques. La seule indication de départ de la scène était : « Une jeune femme, du nom de *Hirra*, début trentaine, et un jeune homme, *Vesbilau*, fin vingtaine, vivent ensemble, en

²⁶ Jusqu'au 25 mars, les séances d'expérimentation du vendredi étaient précédées d'une classe de 90 minutes de *gyrokinesis*.

²⁷ Les répétitions avec l'actrice et l'acteur, qui étaient complémentaires à l'expérimentation, se sont déroulées les 26 mars et 2 avril pour la 1^{ère} scène, puis les 6 et 9 avril pour les 1^{ère} et 2^e scènes et le 29 mai pour la 3^e scène; la période entre les 6 et 20 mai a été consacrée à l'écriture du texte de la conférence.

²⁸ Principalement, les caractéristiques psychologiques, émotives et physiques.

couple, depuis cinq ans. C'est l'hiver, dans le chalet des parents de *Vesbilau*, devant le foyer. » Pour plonger dans cette expérimentation, nous avons donc préféré ne pas définir les caractéristiques des personnages. Nous avons plutôt choisi de reconnaître la présence, la vitalité et l'énergie de nos deux reins dans notre corps et de laisser monter l'inspiration, les sensations, et les mots qui en émergeaient. Comme nous l'avons noté dans notre journal de bord, nous souhaitons « Agir dans et avec le corps et laisser monter ». ²⁹

Une fois que nous avons pu sentir naturellement la présence des reins dans notre corps, nous sommes passé à une seconde étape : imaginer et sentir l'eau sur nos reins. Les reins devenaient de petits lacs. Nous avons donc tenté de laisser parler l'eau sur nos reins, et aussi parfois dans nos reins, car c'était une eau pénétrante, qui s'immisçait doucement dans les reins. Cette énergie s'est exprimée en se manifestant spontanément en latéralité dans notre corps, c'est-à-dire que l'énergie des reins se diffusait vers les côtés et aussi vers l'avant et l'arrière, jusqu'à la feuille de papier. Nous abordions véritablement l'écriture par une approche physique et organique, qui se différencie d'une approche psychologique.

Chaque séance d'écriture pour cette première scène débutait toujours avec la même réplique de Hirra « Je veux un enfant. », comme si nous recommencions la scène à chaque fois. Aussi, avant chaque séance, nous ne lisions jamais le résultat de notre travail précédent. Une première lecture de l'ensemble du travail a été faite à la fin des séances d'écriture de cette scène, le 11 mars. Nous avons pu constater l'abondance du matériel écrit et que celui-ci pouvait généralement tenir la route, moyennant quelques coupures. Nous nous sentions prêt à commencer l'écriture de la scène suivante, d'autant plus que depuis le 9 mars, nous avions commencé, en qi gong, à travailler à partir des énergies du foie et du bois, liées au printemps.

²⁹ Le 9 février.

2.1.2 Imaginer le bois qui jaillit du foie et écrire le printemps

Nos expérimentations préparatoires pour l'écriture de la deuxième scène ont débuté le 16 mars. Cependant, après avoir écrit la scène *Eau – Reins – Hiver*, plusieurs interrogations se sont manifestées, dont celles-ci :

- Comment aborder à nouveau le travail énergétique en écriture?
- Comment sentir et écrire avec le foie?
- Garder le même contexte dramatique, ou en explorer d'autres?

Après avoir atteint un fonctionnement fluide dans l'écriture de la première scène, nous nous sentions presque paralysé pour débiter l'écriture de la deuxième scène. Mais après environ trois semaines de tâtonnement et d'expérimentation en session d'écriture, précisément le 10 avril, nous avons senti, telle une illumination, que l'énergie du foie devait se manifester en verticalité, et non en latéralité comme cela fut le cas précédemment avec les reins. Lors de l'écriture de cette deuxième scène, nous sentions véritablement le bois, le végétal, émergeant de notre foie en verticalité, tant vers le haut que vers le bas. Nous avons en quelque sorte répondu aux trois questions énumérées un peu plus haut en :

- découvrant le mouvement énergétique de l'organe et de son élément;
- laissant vivre et s'exprimer ce mouvement par l'écriture;
- poursuivant l'élan des personnages dans le même contexte dramatique sans tenter d'en déterminer le dénouement à l'avance.

Tendant d'être le plus possible à l'écoute de ce qui se passait dans notre corps, nous vivions une prise de contact intime avec nous-même, plus précisément avec un organe de notre corps lié à un élément de la nature. Nous étions dans le monde de l'imagination matérielle, véritablement dans le moment présent, enraciné tel un arbre.

Le mouvement énergétique de l'organe et de l'élément de la nature correspondant semblait être la clef pour notre travail d'expérimentation. C'est, nous semble-t-il, ce qui nous a permis de connaître d'autres séances d'écriture fructueuses.

2.1.3 Imaginer le feu qui se consume au cœur et écrire l'été

La troisième scène, *Feu – Cœur – Été*, a été écrite en seulement trois séances, dont la première fut préparatoire, c'est-à-dire sans écriture dramatique spécifique. La conférence démonstration étant prévue le 4, 5 et 6 juin, il y avait une certaine urgence à procéder, sans compter les répétitions à venir et les tâches de production dont nous devons nous acquitter. L'expérience de l'utilisation matérielle en écriture dramatique que nous avons développée lors des deux étapes précédentes allait être utile. Nous avons à nouveau appliqué le principe de la diffusion énergétique de l'organe. Pour le cœur et le feu, cette énergie serait diffusée en expansion et en constriction, c'est-à-dire tant vers l'extérieur que vers l'intérieur du corps. Nous avons aussi noté, lors de nos expérimentations postérieures, que les images et les idées venaient surtout lorsque nous étions étendu au sol, en état d'introspection. Ces images étaient ensuite transmises sur papier, debout. C'est le processus que nous avons intuitivement adopté pour l'écriture de la troisième scène.

L'expérimentation de l'utilisation de l'imagination matérielle en écriture dramatique s'est faite en tenant un journal de bord, un processus fréquemment utilisé en approche phénoménologique. Bien que nous n'ayons pas adopté la phénoménologie comme méthodologie pour notre recherche, la tenue de notre Journal de bord s'inspire de certains concepts que Maurice Merleau-Ponty a développés, par exemple, dans son ouvrage *Le visible et l'invisible*. Notre expérimentation accorde en effet un rôle primordial au percevant et au perçu, au touchant et au touché, au corps sujet et au corps objet. Notre recherche s'inspire donc aussi, humblement, d'une corporalité de la conscience et d'une intentionnalité corporelle, des notions qui sont également mises de l'avant en éducation somatique. « Parler du soma, c'est aborder la personne intégrée dans son existence phénoménologique et biologique. » (<http://fr.yvanjoly.com>)

11 février, 09:20, Studio Fragments libres. Beaucoup de mouvements reins, vessie³², palais sexuel, aujourd'hui.

12:30, Salle Lafond. Glace sur épaule droite, couché au sol, pendant cinq minutes puis, sieste de dix minutes. Me sens branché sur le sol, et aussi vers l'univers, le *tan tien* inférieur³³ ouvert, vers l'avant et vers l'arrière. Mes centres énergétiques sont revitalisés. L'écriture coule, la graphie est ronde. J'écris toujours debout. Je fais *L'arbre* puis *La tortue*. 15:45, étendu sur le tapis, quelquefois les idées viennent. Ai pensé à ce que pourrait être la première réplique, dite par Hirra : « Je veux un enfant ».

&&&&&&&&&&

16 février, 14:10, Salle Lafond. Avec neuf chandelles pour éclairage divisées en trois groupes de trois chandelles qui reposent, chacun, sur trois planches de bois. Au sol sous les pieds, un tapis de bambou. C'est bien les chandelles. La soupe, c'est bon, pas lourd. En faisant le qi gong le matin, les flashes viennent pour des exercices d'écriture. Suis de plus en plus habité par ce travail, par cette recherche. Ce matin, me sentais vraiment très bien. J'écris – je viens de m'en rendre compte – face au nord, et le nord est la direction associée à l'hiver. Je sens mes reins, véritablement. Hirra est dans le rein gauche, Leuxxe³⁴ dans le droit. Je sens mes reins en frottant mes mains l'une contre l'autre, et en les plaçant, chaudes, sur mes reins. Je viens d'écrire deux pages, ça coulait; il me semble que c'est plutôt comédie, drôle, peut-être un peu absurde aussi.

Je crois qu'il ne s'agit pas de dire : quand on écrit avec telle partie du corps, cela donne ceci; il s'agit plutôt de dire : quand j'ai écrit en mettant telle partie du corps à contribution, cela a donné ceci, mais cela aurait pu aussi donner autre chose.

³² La vessie est liée aux reins, à l'eau et à l'hiver.

³³ Le *tan tien* inférieur est un centre énergétique situé entre le nombril et le pubis.

³⁴ Leuxxe va devenir Vesbilau à la fin de l'écriture de la première scène.

20 février. Montage du kit d'écriture, il est presque 15:30. Large sourire de satisfaction... Me sens de plus en plus souple. Mon corps s'allonge, je le sens vivant! 17:20, écriture debout. Suis sensible à l'extérieur et à la Salle Lafond. Il fait froid. Je monte le chauffage. Ai fait *La tortue*, puis *Chauffer les mains* à nouveau, ensuite *Appliquer sur les reins*. Me suis étendu et suis devenu un espèce d'animal « reins » qui bougeait à partir des reins, puis j'ai écrit.

18:00, fin de l'écriture. Content, satisfait, bien que je n'aie pas relu ce qui est écrit. Tout de même, me sentais très « rein ». Il y a différents tons dans cette écriture. Ça bouge aussi, je crois.

&&&&&&&&&&

25 février, 09:15, Studio Fragments libres. Préoccupé ou stressé ou les deux! J'aurais pu ne pas venir au qi gong, mais je ne veux pas laisser cette pratique. D'ailleurs, depuis le début de la session d'hiver, aucune classe n'a été manquée. Je dois préparer mon dossier de production pour le sous-comité de la maîtrise et Larry part ce vendredi pour une dizaine de jours... *Respiration des os, par les os, la moelle, pour les reins, le bassin*, et ailleurs (le nez!?).

&&&&&&&&&&

2 mars, 15:00, Salle Lafond. Après une sieste d'une trentaine de minutes, dans cette salle sans fenêtre, qui favorise le voyage à l'intérieur du corps. C'était bon le qi gong aujourd'hui, où nous avons particulièrement travaillé le yang des reins. Camille accepte d'être lectrice pour la conférence démonstration!

15:40, quelques exercices pour sentir mes reins, pour sentir l'eau des reins, l'eau qui flotte sur les reins, et l'eau qui est dans mes reins. *Réchauffer mes mains* et les *Appliquer sur les reins*. Je refais également *l'Éirement des méridiens du rein et la tête de grue*, comme fait ce matin en classe de qi gong.

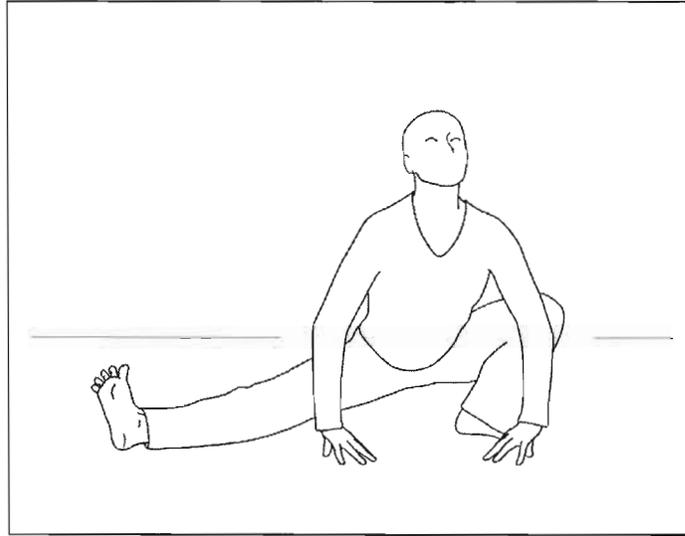


Figure 2.3 L'étirement du méridien du rein et la tête de grue.

La posture amène un étirement de certains méridiens associés aux reins, situés à l'intérieur des jambes et dans la région des intercostaux. L'étirement se fait en latéralité, suivi d'un allongement prononcé du torse et des cervicales, à deux ou trois reprises. La posture est tenue environ une minute de chaque côté.

&&&&&&&&&&

4 mars, Studio Fragments libres. Très belle et très bonne rencontre de qi gong. Beaucoup d'intériorité et de plaisir tranquille entre nous. Suis le seul gars avec dix filles. Pense souvent à mon projet de maîtrise en faisant le qi gong, Quand cela arrive et que je m'en aperçois, je reviens à l'intériorité du qi gong. Ça me comble de joie de pouvoir revenir, simplement, sans jugement à mon égard, sans culpabilité.

Salle Lafond. Hier, rencontre avec Marc-André qui sera lecteur des trois scènes. J'aime bien sa bouille, et ce que je sens de sa détermination. Le contact a été chaleureux. Rencontre avec Camille la semaine prochaine; elle, je la connais un peu. Cela me bloquera-t-il de « connaître » maintenant les acteurs qui liront mes textes?

Ai peur d'épuiser le sujet rapidement (le goût, le désir, le besoin d'avoir un enfant).

&&&&&&&&&&

24 avril, Studio Fragments libres. Stress-inquiétude que ce projet n'avance pas assez vite. Les jours passent et passent tellement rapidement. Stress-inquiétude peut-être aussi qu'il y ait peu ou pas de résultat, côté écriture, en ce vendredi.

17:30, Salle Lafond. Relu ce que j'ai écrit la dernière fois. J'aime cela, c'est vivant, rebondissant. Ai acheté des chandelles aujourd'hui et, en les installant, me rends compte qu'elles sont vertes. Vert est la couleur associée au bois, au foie et au printemps. 18:45, n'ai pas encore commencé à écrire, sauf dans ce cahier. Ai fait des exercices *foie*. Je sens véritablement l'endroit où est le foie dans mon corps. 19:10, me semble que je laisse venir en chien! 20:00, ai écrit seulement quatre pages manuscrites, mais ça a l'air bon. C'est comme si cette scène était complète. Peut-être, oui, en effet. Mettre ça à l'ordinateur.

&&&&&&&&&&&

6 mai. Première répétition hier pour ma conférence. À travailler : la diction, ce que je fais actuellement. Vais tenter d'en faire quotidiennement, pour que les muscles bouche, langue et joues soient en forme les 4, 5 et 6 juin.

&&&&&&&&&&&

Feu – Cœur – Été

20 mai, 14:30, Salle Lafond. Les classes de qi gong et les séances d'écriture se déroulent de mieux en mieux, me sens plus *groundé* dans la terre, et branché vers le ciel. Moins de fuites dans le monde des pensées, plus détendu, dans la respiration, la posture ou le mouvement. Avons commencé à travailler le cœur depuis quelques classes, comme si Marie-Claude me donnait un coup de main pour ma recherche.

Le 15 mai dernier, ai présenté la 1^e partie de la conférence à Larry. Il m'a fait prendre conscience que je ne pouvais pas faire comme je l'envisageais jusqu'à maintenant, soit lire un texte. Il faut plutôt parler aux gens, établir un contact.

&&&&&&&&&&&

27 mai. Salle Lafond. Ce matin, troisième classe de qi gong en trois jours consécutifs. Dans les dernières trente minutes, on s'est auto massés (*Chi net sang*). Un peu anxieux, nerveux, stressé pour l'écriture de cette troisième et dernière scène. Pourtant, ça s'est bien passé lors de la dernière session d'écriture. Ne pas relire ce que j'ai écrit cette fois-là, pour tenter de repartir à neuf. Je sens un feu au cœur. J'essaie de sentir une énergie feu, en expansion et en constriction, et ça marche; j'écris. Puis, je fais le mouvement *Le tigre renverse la montagne*.

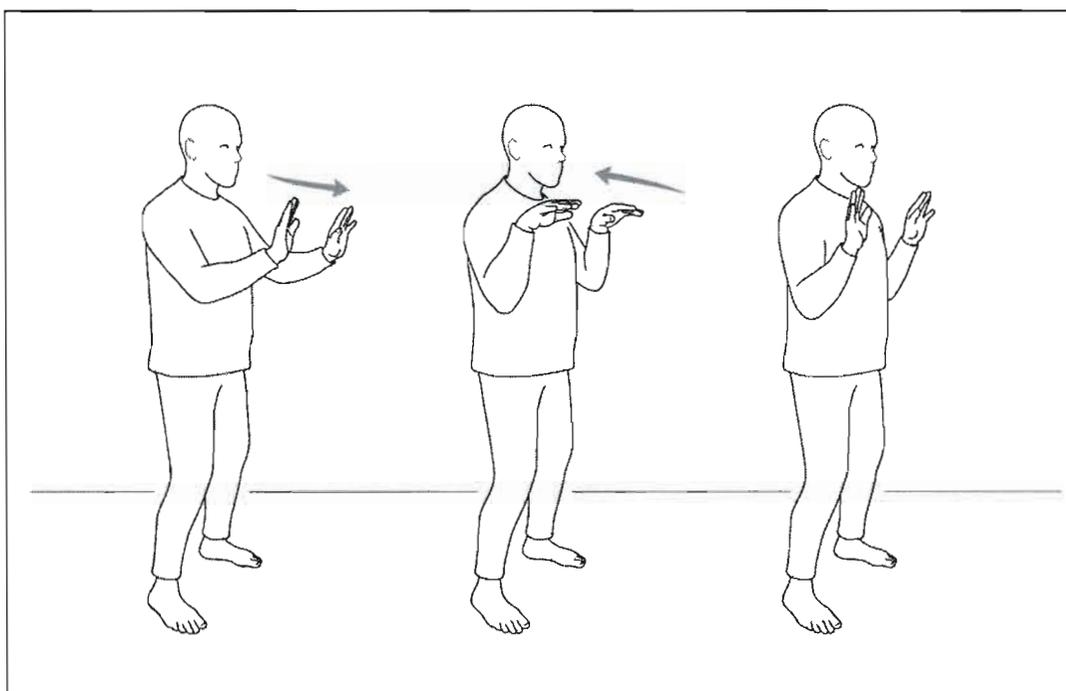


Figure 2.6 Le tigre renverse la montagne³⁶.

Ce mouvement continu réveille et dirige l'énergie du cœur devant soi en la prolongeant par la paume des mains jusqu'à l'extension complète des bras, en expirant. Une fois les bras allongés, les bras sont ramenés vers le torse, en inspirant. Le mouvement se poursuit pendant quelques minutes.

Puis, je m'étends au sol, dans un état de semi rêverie, les personnages parlent à partir de ce feu – cœur vivant qui est en moi. Souvent, étendu, je sens un bouillon d'énergie dans mon cœur et les flashes viennent, les personnages parlent, et je me

³⁶ Lorsque pratiqué seul, ce mouvement s'appelle *Le tigre renverse la montagne* et devient *Donner-recevoir* quand il est exécuté en duo, face à face.

comprenait la lecture des *Histoires saisonnières autour du feu*, soit les trois scènes dramatiques écrites en expérimentation.

La conférence démonstration était en quelque sorte une vérification de la pertinence de notre recherche, car il importait qu'un public entende et réagisse à la lecture du texte des trois scènes, résultat de notre expérimentation. À titre d'auteur, et précisément à titre d'auteur qui est aussi acteur, nous voulions entendre le souffle et la réaction du public. Comme l'écrivait l'auteur, et autrefois actrice, Marie Laberge, la présentation devant public peut être un moment de grande révélation :

Quelquefois, grâce à une harmonie de salle et de scène, grâce à une harmonie de personnage et d'acteur, grâce à une harmonie de pièce et de metteur en scène, quelquefois, le miracle se produit : on se sent soulevé, happé par une énergie folle, une force supérieure à la sienne propre : c'est ce que j'appelle être porté par le public (pour ne pas dire être emporté par le public). (...) On a l'impression divine d'être entendu au-delà de la phrase, d'être saisi dans nos moindres nuances, de presque comprendre une nouvelle dimension de notre personnage parce que la cohésion, l'adéquation entre acteurs et le public est parfaite. (Laberge, 1989, p. 192)

La lecture de nos trois scènes devant public était d'une certaine façon un « miracle » et une « impression divine » que nous désirions vivre. Nous souhaitons bien sûr que « la cohésion, l'adéquation entre acteurs et le public (soit) parfaite », ainsi qu'entre le texte et le public.

Lors de cette conférence démonstration, nous avons pris le rôle de l'auteur qui présente au public l'objet de sa recherche et son processus d'expérimentation. La formule permet un échange direct avec le public et appelle une approche simple et sans artifice. Des projections de photos, d'illustrations et d'extraits d'ouvrages ont été utilisées pour appuyer notre propos. La souplesse organisationnelle de la formule a permis de mettre davantage l'accent sur le contenu, plutôt que sur la technique. Comme les projections, le décor et l'éclairage ont été minimalistes, cela a permis d'être détendu lors de la semaine de préparation en salle et de nous concentrer sur l'essentiel. La présentation durait 1 h 40 et était suivie d'un échange avec le public, d'une quinzaine de minutes.

L'écriture et la lecture des scènes, que nous avons antérieurement nommé « le cadre artistique » dans le processus de conceptualisation de notre mémoire création, ont réellement été au centre de notre processus de recherche, comme nous pouvons le constater dans le schéma qui suit.

Composantes du mémoire-crédation de Jean Régner
Physiologie de l'auteur dramatique : « Histoires saisonnières autour du feu »

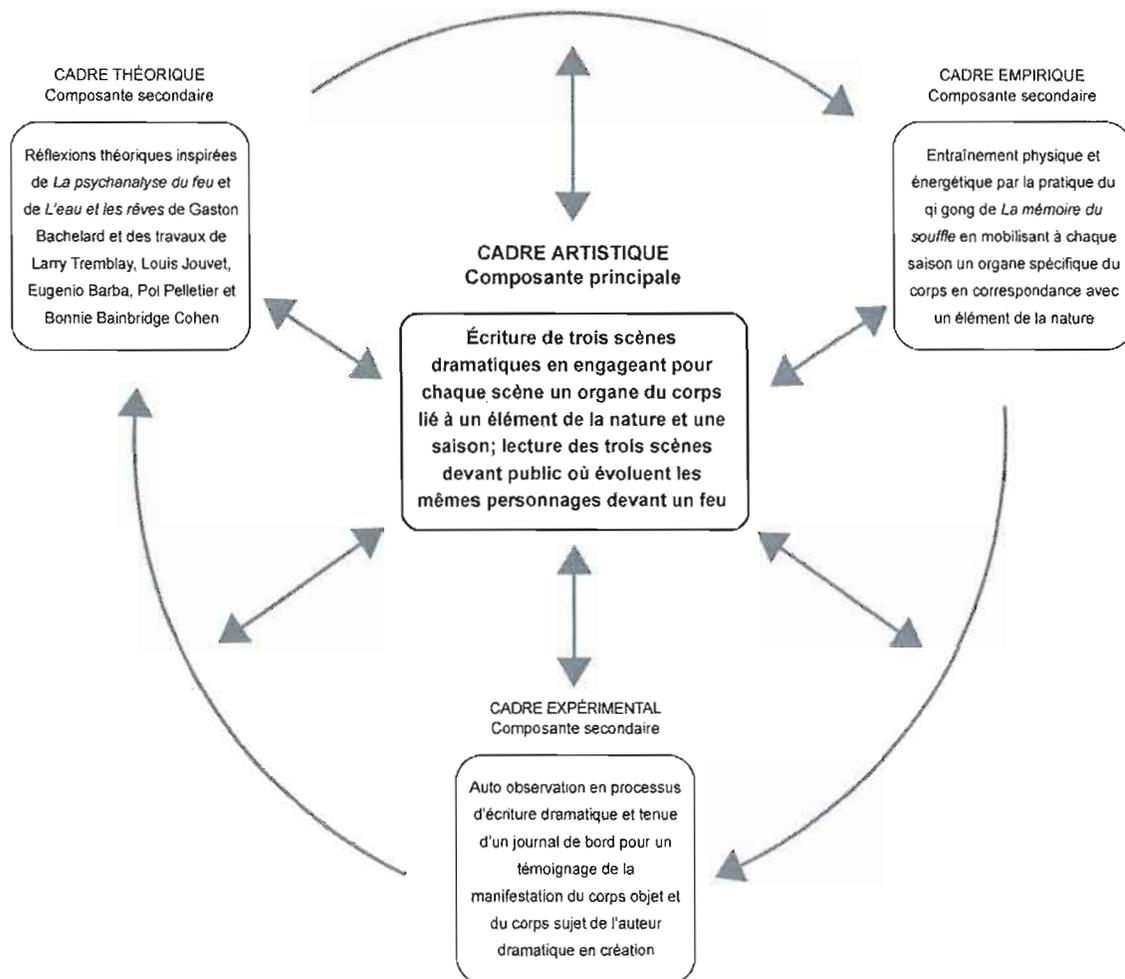


Figure 2.7 Interdépendance des quatre composantes de notre mémoire création.

CHAPITRE III

HISTOIRES SAISONNIÈRES AUTOUR DU FEU

Les Anciens, les aèdes, au temps d'Homère, devaient s'exprimer au couchant, autour d'un feu. Les gens ont besoin de se retrouver dans une représentation, tous ensemble, à réfléchir sur un écho donné, sur un mot donné. L'entendre ensemble. Ensemble, ça ne veut plus dire grand-chose, mais ça veut encore dire quelque chose.

Jean St-Hilaire³⁷

3.1 Les trois histoires

Le texte des trois scènes intitulées *Histoires saisonnières autour du feu* est le résultat de notre expérimentation de l'utilisation de l'imagination matérielle en écriture dramatique. Ce texte se retrouve dans le présent chapitre selon l'ordre où les scènes ont été créées.

Nous avons choisi d'écrire trois scènes et que celles-ci correspondent spécifiquement à certains éléments, organes et saisons, principalement pour ces raisons :

- la correspondance temporelle entre les classes de qi gong et les sessions d'écriture;
- la durée idéale de la conférence démonstration qui s'insérerait dans le cadre de notre mémoire création.

D'une part, c'est après une session intensive de lecture d'auteurs liés à notre domaine de recherche, à l'automne 2008, que nous nous sommes senti prêt pour débiter nos expérimentations au début de l'hiver suivant. De plus, pour des raisons logistiques, le meilleur moment pour présenter notre conférence démonstration semblait être le début de l'été. De cette façon, notre expérimentation en écriture

³⁷ « L'art d'exercer la critique sans couper les ponts » in *Le Devoir*, 23 novembre 2009.

dramatique couvrirait trois saisons. Nous l'avons mentionné dans le premier chapitre³⁸, le qi gong de *La Mémoire du souffle*, qui constituait notre entraînement précédant chaque séance d'expérimentation, établit des correspondances entre les éléments de la nature, les organes et les saisons. Nous souhaitions donc écrire à partir de l'eau et des reins pendant l'hiver, à partir du bois et du foie pendant le printemps, et à partir du feu et du cœur à la fin du printemps – début de l'été. Notre processus s'est donc échelonné de l'hiver à l'été où nous avons écrit, dans l'ordre : *L'eau sur les reins*, *Le bois dans le foie*, *Le feu au cœur*.³⁹ Les trois scènes apparaissent comme le reflet des saisons, qui jouent un rôle déterminant dans les cycles naturels de la vie.

D'autre part, l'inclusion du texte des scènes dans une conférence démonstration nous limitait pour la durée de chaque scène. Précisons tout d'abord que nous pensions, par souci d'efficacité, que chaque scène pouvait idéalement durer une quinzaine de minutes. Nous espérions de cette façon faciliter l'inscription d'une évolution des personnages dans chacune des scènes. En plus de la lecture des scènes par deux interprètes, nous avons prévu que la conférence démonstration comporterait un exposé de l'auteur, divisé en quatre parties⁴⁰, où nous présenterions l'essentiel de nos expérimentations. Nous estimions que le total de ces quatre interventions devait idéalement durer environ quarante-cinq minutes. Enfin, un échange de dix à quinze minutes avec le public était prévu en conclusion de la présentation. Les scènes, la présentation de l'auteur et l'échange avec le public pouvaient de ce fait totaliser 1 h 45, ce qui nous semblait une durée correcte.

Le lecteur retrouvera dans les pages qui suivent les textes des trois *Histoires saisonnières autour du feu*, sans analyse ni commentaire⁴¹ afin de lui laisser la

³⁸ Dans la section 1.4.2.

³⁹ Les titres provisoires Eau – Reins – Hiver, Bois – Foie – Printemps, Feu – Cœur – Été sont respectivement devenus *L'eau sur les reins*, *Le bois dans le foie* et *Le feu au cœur* en cours d'expérimentation.

⁴⁰ Les quatre parties étant constituées d'une présentation de la conférence démonstration, d'une intervention entre les 1^{ère} et 2^e scènes, d'une autre entre les 2^e et 3^e scènes et d'une conclusion après la 3^e scène.

⁴¹ Analyse et commentaires que nous retrouverons au Chapitre 4.

possibilité de sentir le souffle et le rythme de l'écriture. Cette analyse est décrite dans le 4^e chapitre.

3.1.1 *L'eau sur les reins*

Une jeune femme, Hirra, début trentaine, et un jeune homme, Vesbilau, fin vingtaine, vivent ensemble en couple depuis cinq ans. C'est l'hiver, dans le chalet des parents de Vesbilau, devant le foyer.

HIRRA- Un enfant.

VESBILAU- Quoi?

HIRRA- Je veux un enfant. Je dis pas en faire un là, nécessairement maintenant. Je dis : je veux un enfant.

VESBILAU- Un enfant de moi?

HIRRA- Peu importe, je veux un enfant.

VESBILAU- Peu importe, peu importe... Qu'est-ce tu dirais si je te disais la même chose?...

HIRRA- ... que tu veux un enfant?...

VESBILAU- ... peu importe avec qui?

HIRRA- J'aimerais qu'on le fasse tout de suite.

VESBILAU- J'aimerais mieux qu'on en parle avant.

HIRRA- Parler, toujours parler. Qu'est-ce que tu dirais d'agir?

VESBILAU- C'est sérieux, avoir un enfant.

HIRRA- Ça peut être amusant aussi.

VESBILAU- C'est pas un jeu.

HIRRA- Allez, viens, je veux un enfant, je veux que tu me le fasses maintenant, qu'on le fasse nécessairement maintenant. On va avoir neuf mois pour en parler après, puis vingt ans pour en parler pendant.

VESBILAU- C'est trop sérieux.

HIRRA- OK, je vais le faire avec quelqu'un d'autre.

VESBILAU- Pourquoi tu veux un enfant tout d'un coup, merde!?

HIRRA- (*Un temps.*) On fait un feu?

VESBILAU- Si tu veux.

HIRRA- J'ai froid. (*Un temps.*) J'ai vraiment froid.

VESBILAU- Ça sera pas long, il y a tout ce qu'il faut.

HIRRA- C'est humide ici.

VESBILAU- C'est la première fois que c'est le moins chauffé de l'hiver.

HIRRA- C'est quand même un beau chalet.

VESBILAU- Oui, c'est pas mal. Ils ont du goût mes parents.

HIRRA- T'es chanceux.

VESBILAU- D'avoir des parents qui ont du goût?

HIRRA- Non, d'avoir eu accès à un chalet comme celui-là pendant toute ton enfance.

VESBILAU- Oups... les clefs.

HIRRA- Sur la table.

VESBILAU- Non, les clefs du foyer, j'avais oublié de les ouvrir... Hum, la tire est bonne... C'est parti mon kiki.

HIRRA- Merci. T'es mon prinfe farmant.

VESBILAU- Fa me fait plaisir prinfèffe.

HIRRA- (*Un temps.*) Ouais, c'est pas long avec toi partir un feu. Viens, colle-toi contre moi, j'ai encore froid. (*Un temps.*) Vesbilau-au?

VESBILAU- Oui...

HIRRA- Je veux avoir un enfant.

VESBILAU- Encore?...

HIRRA- Quoi, encore?

VESBILAU- Ben, tu viens de me le dire...

HIRRA- Ça fait vraiment trop un bout de temps que j'y pense; j'en veux là, là, nécessairement maintenant, avant d'avoir trente-quatre ans.

VESBILAU- Nécessairement maintenant... J'aurais aimé en discuter.

HIRRA- On en discute, là.

VESBILAU- Oui, mais voir avec toi ce que ça veut dire l'arrivée d'un enfant... Je sais pas moi, la responsabilité personnelle et humaine que ça engage. On fait pas un enfant comme ça, juste parce qu'on a le goût, un beau matin...

HIRRA- Ben là, c'est le temps. Je sens une mer d'ovules qui gigotent dans mes ovaires. Touche-moi les seins. Tu vois comme ma biologie a le goût? Touche mes mamelons.

VESBILAU- Hirra...

HIRRA- Hirra, quoi, Hirra? T'as déjà touché mes seins quand même! C'est la première partie du corps que tu me caresses quand t'as envie de faire l'amour.

VESBILAU- Oui, mais là, c'est sérieux, tu parles de faire et surtout d'avoir un enfant.

HIRRA- Caresse-moi...

VESBILAU- T'as le goût de faire l'amour ou d'avoir un enfant?

HIRRA- Les deux. Je vois pas ce qu'il y a de mal là-dedans.

VESBILAU- Il y a pas de mal, je veux juste avoir une précision sur tes intentions.

HIRRA- Écoute, je veux avoir un enfant, je veux être mère, je veux me reproduire, je veux donner la vie. Je suis certaine que tu ferais un bon papa. J'ai froid, réchauffe-moi...

VESBILAU- Hirra, j'aime pas ce qui se passe actuellement.

HIRRA- Qu'est-ce que t'aimes pas?

VESBILAU- Tu me laisses pas le choix, je sens que tu me laisses pas le choix, je me sens pris. Tu veux un enfant, tu veux un enfant et c'est comme si mon opinion avait aucune importance. Si on a des enfants, ça va être moi le père, non?

HIRRA- Ça dépend.

VESBILAU- Ça dépend, ça dépend, ça dépend... Ça dépend de quoi?

HIRRA- De moi, de toi, de nous finalement. Calme-toi, Vesbilau. Viens contre moi. Viens que je te caresse un peu.

VESBILAU- Arrête s'il te plaît, c'est sérieux.

HIRRA- Je suis sérieuse aussi... Une amoureuse peut pas être sérieuse? Je veux sentir ta semence dans mon ventre. Que tu jouisses le plus profondément possible et que tu te souviennes toute ta vie du moment... conceptionnel!

VESBILAU- Comment veux-tu que je me souviensse d'un moment qui existe même pas : conceptionnel...

HIRRA- Je me sens prête. Je nous sens prêts. En neuf mois, on est capable de mettre un peu d'argent de côté... Tu vas voir, ça va bien aller, ah... laisse-toi aller, laisse-toi aimer... Mais qu'est-ce que t'as? Laisse-toi faire... Je t'ai jamais vu comme ça!

VESBILAU- Moi aussi, je t'ai jamais vue comme ça... Je comprends qu'une femme veuille être mère, mais moi, je me sens pas prêt!

HIRRA- Penses-tu que tu vas l'être un jour?

VESBILAU- Je sais pas.

HIRRA- Ben moi, je le sais que je le suis, et c'est tout de suite que ça se passe. Je suis fertile, t'es fertile...

VESBILAU- Qu'est-ce que t'en sais?

HIRRA- Ben, j'ai avorté, il y a trois ans, puis imagine-toi que c'était toi qui...

VESBILAU- Oui, oui, c'est vrai, j'avais oublié...

HIRRA- T'avais oublié?

VESBILAU- Ah, s'il te plaît!...

HIRRA- Bon... Ça fait que... C'est là que ça se passe, nécessairement maintenant.

VESBILAU- Qu'est-ce que tu fais?

HIRRA- Je me déshabille, tu vois pas?

VESBILAU- Arrête! J'en veux pas d'enfant!

HIRRA- Ah, non?

VESBILAU- Non, en tout cas, pas tout de suite.

HIRRA- Bon ben, ça va se faire avec quelqu'un d'autre.

VESBILAU- Comment ça, avec quelqu'un d'autre?... (*Un temps.*) Qu'est-ce que tu fais?

HIRRA- Je m'habille, tu vois pas? Je vais aller m'en trouver un géniteur.

VESBILAU- Ah! Arrête tes folies!

HIRRA- Je sens l'appel de la maternité et quand ça passe, faut en profiter.

VESBILAU- C'est quoi cette théorie-là?

HIRRA- Toi, tu le sens pas l'appel de la paternité? Très bien, c'est pas compliqué, on va tout arrêter ça là!

VESBILAU- Arrêter quoi?

HIRRA- Toi et moi! Tu veux pas me faire d'enfant, c'est fini! Fini! Je vais ailleurs! M'as aller m'en faire faire un ailleurs! Et je vais faire ça tout de suite pendant que suis submergée d'ovules!

VESBILAU- Arrête, c'est idiot!

HIRRA- Ah, j'ovule et c'est idiot! Je veux être mère, vivre ma destinée biologique et c'est idiot! (*Un long temps.*) Il est beau ton feu.

VESBILAU- On peut dire que c'est notre feu.

HIRRA- C'est toi qui l'as parti, non?

VESBILAU- Oui.

HIRRA- Ben, c'est ton feu.

VESBILAU- Et moi, si je nous le donne ce feu...

HIRRA- Ben, c'est notre feu. *(Un temps.)* Il est beau notre feu. *(Un temps.)* Vesbilau-au...

VESBILAU- Hum...

HIRRA- Je veux un enfant... Je veux faire délibérément un enfant avec toi... Je veux porter notre enfant... Je veux donner la vie, je veux créer la vie avec toi. *(Un temps.)* Tu dis rien?

VESBILAU- Je réfléchis...

HIRRA- Je veux...

VESBILAU- Arrête de dire « je veux » à tout bout de champ : ça m'énerve!

HIRRA- Vesbilau-au?...

VESBILAU- Je veux, je veux, je veux... On dirait un enfant qui a le fixe sur une bébelle dans un magasin...

HIRRA- Je m'excuse, c'était pas mon intention, je me sentais toute ouverte à toi... comme si on était en ballade d'amoureux sur un lac, avec un beau petit pont, des nénuphars, il fait soleil, on se fait la cour, ma main traîne dans l'eau, tu rames...

VESBILAU- Tu parles d'avoir un enfant, pas d'une promenade sur un lac avec un beau petit pont.

HIRRA- Ah... ah... ah... c'est une image pour te dire comment je me sens bien avec toi, que tu peux m'amener où tu voudras et que, aujourd'hui, là, nécessairement maintenant, je me sens prête à devenir la mère de tes enfants.

VESBILAU- Me semble que je suis ben trop encore ti-cul pour être père...

HIRRA- Vesbilau...

VESBILAU- Que je sors tout juste des jupes de ma mère...

HIRRA- Ah, ben là, je suis un peu d'accord avec toi.

VESBILAU- Tu vois.

HIRRA- Oui, mais le problème c'est ta mère, c'est pas toi, et surtout pas ton père.

VESBILAU- Au contraire, je pense que si ma mère m'a autant couvert, c'est à cause de mon père.

HIRRA- Je suis pas d'accord. Ta mère est...

VESBILAU- Aie! Laisse ma mère tranquille! Tu me parles d'avoir un enfant puis tu trouves encore une fois le moyen de t'essuyer les pieds sur ma mère.

HIRRA- Je m'excuse... Tu disais que tu te sentais, parfois, encore un petit peu, un petit cul.

VESBILAU- Ti-cul! Ti-cul! J'ai dit ti-cul, pas petit cul... Franchement. *(Un temps.)* Ah... Je m'excuse..

HIRRA- Tu t'excuses de quoi?

VESBILAU- De tout... De mon attitude, de ma fermeture, de mes réactions démesurées...

HIRRA- Viens près de moi, mon démesuré... *(Un temps.)* Il est beau notre feu.

VESBILAU- Je vais le nourrir un peu.

HIRRA- Tu sais, pour moi, à un peu plus de 30 ans, c'est hormono-viscéral le besoin de porter un enfant, d'enfanter, de donner des fruits, de fertiliser une semence, qui est semence parce qu'on est deux, hein, faut pas l'oublier. Je trouve ça tellement beau. Je me sens devenir une fleur. Je me sens fleur.

VESBILAU- (*Un temps.*) Qu'est-ce tu fais?

HIRRA- Je caresse tes étamines pour qu'elles viennent chatouiller mon pistil.

VESBILAU- Hirra, s'il te plaît, je comprends que tu sois en pleine fertilité exponentielle et que tu veuilles qu'on fasse l'amour, mais...

HIRRA- S'il te plaît... Baise-moi...

VESBILAU- Mais c'est la première fois qu'on parle sérieusement de l'éventualité d'avoir un enfant. Toi, t'es guirrée là-dessus, pas moi! J'ai besoin qu'on en parle...

HIRRA- OK, parlons-en, pendant ce temps là, ma sexualité se déséxponentialise, par exemple.

VESBILAU- C'est pas grave, elle va revenir le mois prochain.

HIRRA- OK, on en parle, on va en parler. Qu'est-ce que tu veux qu'on se dise? Qu'est-ce que t'aimerais décider d'avance? Son sexe, évidemment... Ses couleurs de yeux, de cheveux, sa grandeur? Aussi ses qualités, ses forces, et une ou deux faiblesses, quand même... Oh... un gros débat prévu entre nous : école privée ou école publique? Si, dès le début de la grossesse, on commençait à mettre de l'argent de côté pour ses études, et pour sa retraite, ce serait bien, non? Et si c'était des jumeaux? Non! Des triplets!

VESBILAU- Ah! Ça suffit! (*Un temps.*) Et s'il te plaît, arrête de me caresser!

HIRRA- (*Un temps.*) Vesbilau?

VESBILAU- Hum...

HIRRA- Fais-moi l'amour maintenant.

VESBILAU- Ah... Pas maintenant... En fin de semaine peut-être...

HIRRA- Mais c'est maintenant que je suis en pleine ovulation; maximale, c'est nécessairement maintenant, pas en fin de semaine.

VESBILAU- T'arrives comme ça : le feu a besoin d'être alimenté, le souper : être préparé, le lave-vaisselle : vidé, la salle de bain : nettoyée... Tu veux tout nécessairement maintenant tout de suite, c'est toujours comme ça avec toi...

HIRRA- Veux enfant de toi, et veux que Vesbilau dise oui, veux sexe de Vesbilau dans sexe de femme à moi, nécessairement maintenant.

VESBILAU- Hirra, je dois finir mon doctorat.

HIRRA- Autant tes parents ont été horribles pour toi, autant je serai une mère bonne, douce et tendre pour notre enfant. Je te le promets, sur sa tête.

VESBILAU- Écoute, j'ai presque fini de rédiger, bientôt c'est la soutenance; dans un an, j'ai un emploi permanent au centre de recherche.

HIRRA- Tu peux bien travailler dans un centre de recherche sur la création et pas vouloir d'enfant...

VESBILAU- J'ai pas dit que j'en voulais pas, j'ai dit pas maintenant. Hirra... sois compréhensive... s'il te plaît... C'est moi, ton chaton...

HIRRA- Essaie pas de m'amadouer.

VESBILAU- C'est pas une tentative de t'amadouer, c'est une tentative de te faire entendre raison.

HIRRA- Raison! Raison! Raison! Honte à la raison du chaton!

VESBILAU- Hirra, on a pas les moyens... C'est pas avec ta petite job de boulangère au levain...

HIRRA- Aie! Parle pas contre ma job! Tu dois beaucoup à ma job, Vesbilau Pétilant.

VESBILAU- Je sais, je sais.

HIRRA- Alors, parle pas de ma petite job de boulangère au levain, c'est clair?

VESBILAU- Écoute!

HIRRA- Touche-moi pas! Je veux un enfant, c'est pas compliqué, puis toi tu me parles de ma petite job puis de ton joualvaire de doctorart! Je viens d'avoir 33 ans, c'est limite pour moi! Je veux commencer à avoir des enfants, plusieurs enfants! Je veux pas accoucher jusqu'à l'âge de 50 ans!

HIRRA- (*Un temps.*) Vesbilau?

VESBILAU- Oui, mon amour.

HIRRA- Je veux un enfant. Je veux la naissance. Je veux la vie.

VESBILAU- Mais Hirra... On dirait que tout ce que je te dis a aucune espèce d'importance.

HIRRA- Vesbilau... (*Un temps.*) Est-ce que tu veux venir t'étendre avec moi un petit peu?

VESBILAU- Je suis pas fatigué.

HIRRA- Je vais te faire des câlins, des tendresses, et...

VESBILAU- Non, ça va, c'est beau, merci.

HIRRA- (*Un temps.*) Je m'excuse, j'étais fâchée, parfois je m'emporte, tu le sais, je m'emporte trop, je dis des insanités; on dirait que mes paroles doucement

s'enfoncent dans l'irréparablement méchant. Je m'excuse, je m'excuse, je m'excuse.
Je m'excuse joulvaire! C'est-tu clair?!

HIRRA- (*Un temps.*) J'ai froid. (*Un temps.*) J'ai encore froid, Vesbilau.

VESBILAU- Je vais ouvrir les clefs... Ça sera pas long.

HIRRA- J'aime quand tu fais un feu, Vesbilau, surtout quand j'ai froid... C'est humide, ici, non?

VESBILAU- Oui, c'est vrai... C'est la cave... On sent déjà la chaleur...

HIRRA- Vesbilau...

VESBILAU- Hum...

HIRRA- Vesbilau-au...

VESBILAU- Hum?...

HIRRA- (*Un temps.*) Est-ce que tu veux être le père de notre enfant?

VESBILAU- De notre enfant : oui.

HIRRA- Tu veux dire : t'impliquer auprès de cet enfant-là?!... Participer à son éducation, son évolution, jouer un rôle auprès de lui, un rôle déterminant et majeur, un premier rôle?!

VESBILAU- Oui, c'est ça, oui, je peux et je veux être son père, un bon père... (*Un temps.*) Mais avant tout, nous.

HIRRA- Nous, quoi?

VESBILAU- Nous nous. Toi et moi. Penses-tu vraiment qu'on a la force, le feu, la flamme nécessaire pour être parents; c'est pas rien, tu sais?

HIRRA- Fuck, je veux un enfant, c'est pas compliqué.

VESBILAU- Attends, je vais t'expliquer... C'est facile à comprendre... (*Pour lui.*)
Mais pas facile à accepter, je comprends... (*Vers elle.*) Hirra, viens, je vais
t'expliquer, il faut qu'on en parle. On peut pas... Je pouvais pas...

HIRRA- (*Elle revient.*) Pourquoi t'as fait ça, joualvaire de salaud?!

VESBILAU- Pourquoi... Pourquoi... Ça s'est fait sans préméditation. C'est arrivé. Je
m'y attendais pas. (*Un temps.*) Je vais faire un feu.

HIRRA- Oui, puis tire-toi dedans... Oh non, non, non, t'es ben con, Vesbilau
Pétillant! Pourquoi t'as fait ça, là, là, nécessairement maintenant? Elle est enceinte :
lui, il baise ailleurs! Avec qui? Hen? Avec qui?

VESBILAU- T'es connais... un peu.

HIRRA- Quoi?

VESBILAU- T'es connais un peu...

HIRRA- Tu l'as fait avec plusieurs?

VESBILAU- Plusieurs... Pas tant que ça... On était trois. Une fille, un gars, puis moi.

HIRRA- Avec un gars puis une fille!? Ça devait être cochon rare... C'était-tu bon?
Puis, je les connais! J'en reviens pas... C'est qui?

VESBILAU- Elle, c'est Belle; lui, c'est Buis.

HIRRA- Pas Buis puis Belle avec qui tu fais ton doctorat!?... Les hypocrites...

VESBILAU- Il y a rien d'hypocrite là-dedans... On a pris un verre, on a fumé, on était
pas mal avancés. À un moment donné, on a dansé, on s'est collés, on s'est
embrassés...

HIRRA- Oh, arrête, c'est assez! T'as pas besoin de tout me raconter!

VESBILAU- Merde, les clefs...

HIRRA- Sur la table.

VESBILAU- Non, les clefs du foyer... Voyons, elle est jammée... Bon...

HIRRA- Je me sens trahie, je me sens humiliée.

VESBILAU- (*Un temps.*) T'es vraiment pas en cause là-dedans, c'est arrivé comme ça...

HIRRA- Quand? C'est arrivé quand?

VESBILAU- La fin de semaine passée.

HIRRA- Vendredi? Samedi? Dimanche?

VESBILAU- Vendredi.

HIRRA- Ah, c'est pour ça...

VESBILAU- C'est pour ça quoi?

HIRRA- C'est pour ça, mon salaud, que j'ai mal dormi toute la fin de semaine, puis toute la semaine aussi, puis que je me sentais faible, que j'avais mal au cœur, que j'avais de la difficulté à digérer, que j'avais des gaz, puis que j'avais des migraines du joualvaire.

VESBILAU- Ben là, c'est pas la première fois que ça t'arrive tout ça...

HIRRA- Tout en même temps comme ça, c'est pas arrivé souvent, OK! (*Un temps.*) T'es vraiment un salaud, Vesbilau Pétilant! Tu me mets enceinte, je porte un enfant de toi, puis tu vas baiser avec d'autres! Avec d'autres au pluriel à part de ça! (*Un temps.*) Touche-moi pas!

VESBILAU- Bon, évidemment...

HIRRA- Quoi, évidemment, quoi?!

VESBILAU- T'es pas obligée de petter ta coche comme dans un téléroman... On peut se parler, on peut faire face à la situation. C'est pas la première ni la dernière difficulté qu'on va rencontrer; on va peut-être même devoir affronter des épreuves bien plus grandes, bien plus importantes.

HIRRA- Touche-moi pas, je t'ai dit! (*Un temps.*) Nécessairement maintenant, là, tu m'écœures, tu comprends, mon écœurant de Pétillant, tu m'écœures. J'ai pus le goût de te voir la face! Tiens, ton joualvaire de feu (*Elle crache vers le feu.*)

VESBILAU- Je comprends que tu sois fâchée, Hirra, je comprends... C'était une aventure, sans lendemain... On s'est revus les trois, lundi passé, puis on s'est presque excusés, on était gênés. Buis et Belle se sentaient mal face à toi, ils te connaissent quand même un peu... (*Un temps.*) Ça dépend comment on prend ça... Pour nous, c'est un incident, c'est comme si on avait cassé, je ne sais pas moi, le bol de salade en verre de ta tante Étilienne, c'est pas comme si on avait mis le feu à la maison... Encore là...

HIRRA- Ah! Arrête de parler, tu dis n'importe quoi, tu m'énerves! (*Un temps.*)
Vesbilau – au...

VESBILAU- Oui.

HIRRA- Pourquoi t'as fait ça?

VESBILAU- C'est un incident...

HIRRA- Ah, parle-moi pas comme un politicien, s'il te plaît! (*Un temps.*) Ah... Je me sens pas bien, ah... j'ai mal...

VESBILAU- Où?...

HIRRA- Au ventre...

VESBILAU- Je peux-tu faire quelque chose?

HIRRA- Le petit joualvaire, on dirait qu'il me mord les entrailles.

VESBILAU- Voyons, c'est impossible.

HIRRA- Je le sais que c'est impossible, mais on dirait que c'est ça pareil... Aoutch...

VESBILAU- Détends-toi, ça va passer, ça va passer...

HIRRA- Détends-toi...

VESBILAU- Veux-tu qu'on aille à l'hôpital? À l'urgence?

HIRRA- Pour leur dire que tu baisses avec tes petits amis d'école pis que ça me fait mal au ventre?

VESBILAU- Écoute, Hirra, on peut s'en sortir. C'est une épreuve, j'avoue, c'est pas jojo...

HIRRA- Non, c'est Buis et Belle! (*Un temps.*) Est-ce qu'il y a eu pénétration?

VESBILAU- Hirra...

HIRRA- Hirra, mon cul! Est-ce qu'il y a eu pénétration?

VESBILAU- Oui.

HIRRA- Avec condom?

VESBILAU- Non.

HIRRA- Pas de condom!? Coup donc, t'es vraiment con!

VESBILAU- On est clean tous les trois... Je vais passer un test. J'ai déjà un rendez-vous de pris, eux-autres aussi.

HIRRA- T'es vraiment irresponsable... Je suis enceinte de toi puis tu baisses au pluriel, sans protection!

VESBILAU- Je suis sûr qu'ils sont clean.

HIRRA- Ça, on sait jamais. *(Un temps.)* J'en reviens pas... J'en reviens vraiment pas.

VESBILAU- On peut passer à travers, on peut en sortir grandis. *(Un temps.)* C'était une folie d'un soir. Je dis pas, si je te trompais depuis plusieurs semaines, ou depuis plusieurs mois...

HIRRA- Il y a quelque chose de fondamentalement méchant dans cette tromperie-là... Pourquoi t'as fait ça? Je me sens tellement blessée...

VESBILAU- Excuse-moi, je pensais pas que ça t'atteindrait tant que ça... J'aurais peut-être dû te le dire autrement, avec plus de tact. Ou j'aurais peut-être dû me taire. J'ai été honnête avec toi, j'ai voulu...

HIRRA- Ah! Tais-toi! Tais-toi! Je veux plus t'entendre! *(Un temps.)* J'ai mal...

VESBILAU- Viens, on va aller à l'hôpital.

HIRRA- J'ai mal...

VESBILAU- Mais, viens, on va aller à l'hôpital!

HIRRA- Lâche-moi l'hôpital tranquille! J'ai mal de peine, du ventre jusqu'aux côtes, avec un goût de vomir...

VESBILAU- Viens, on y va...

HIRRA- Touche-moi pas! Tu me répugnes Vesbilau Pétillant! Espèce d'écoeurant...

VESBILAU- Je suis désolé.

HIRRA- En plus sans protection, quelle inconséquence, j'en reviens juste pas!

VESBILAU- Écoute, je suis sincèrement désolé, je me suis égaré. Tu sais comment je suis attaché à toi, ce que j'éprouve pour toi; ça, ça se dément pas. Tu sais aussi comment je tiens à notre nouvelle famille, au bébé... Est-ce que tu peux me pardonner?

HIRRA- Non, je peux pas, j'ai trop mal.

VESBILAU- Mais si t'essaies de me pardonner, peut-être que ça va t'aider à faire disparaître ton mal...

HIRRA- Je pense que je me suis jamais sentie aussi triste de toute ma vie... Comme si toutes les possibilités, toutes les avenues possibles avec toi étaient tout à coup bloquées, comme si tout ce que j'ai pu imaginer avec toi, en souriant de bonheur dans mon ventre, existait plus. T'as scrapé l'espoir de bonheur qu'on avait ensemencé... Dans un moment de folie égoïste, t'as tout bulldozé... Mais c'est symptomatique. C'est pas arrivé pour rien. Avec un gars puis une fille, sans aucune espèce de protection, t'as pas fait ça pour rien, tu veux me, nous dire quelque chose.

VESBILAU- Je t'aime, ma prinffèffe.

HIRRA- Lâche-moi le « j't'aime » joualvaire! (*Un temps.*) Est-ce que c'est la seule fois?

VESBILAU- La seule fois que quoi?

HIRRA- Fais pas l'innocent, Vesbilau Pétillant, t'as très bien compris.

VESBILAU- Oui, c'est la seule et unique fois que j'ai eu des relations sexuelles avec d'autres depuis que je te connais.

HIRRA- Est-ce que c'est parce que tu me trouves plus de ton goût, plus attirante?

VESBILAU- C'est un moment d'égarement, Hirra.

HIRRA- Oui, mais tu conviendras que ça veut dire quelque chose...

VESBILAU- Tout ce que ça dit et que ça peut vouloir dire...

HIRRA- Pourquoi t'as attendu une semaine avant?...

VESBILAU- T'aurais aimé mieux le savoir tout de suite?

HIRRA- Ça fait une semaine que c'est arrivé, puis là tu me le dis... là... maintenant...

VESBILAU- C'est que l'occasion s'était pas présentée avant... On est toujours sur une peanut toi et moi... pressés... stressés... C'est quand même délicat... C'est pas comme si je t'annonçais que j'avais taché ma chemise bleue, ou cassé le vase de...

HIRRA- Oui, oui, tu l'as dit tantôt.

VESBILAU- Écoute, viens près de moi, je veux te prendre, je veux te bercer, prendre soin de toi.

HIRRA- Je peux pas, Vesbilau...

VESBILAU- Viens, on va se rapprocher du feu... Attends, je vais mettre un peu de bois.

HIRRA- Ça me fait tellement mal...

VESBILAU- Je comprends que ça te fasse mal. Je m'imagine, si t'avais une relation... Je me sentirais trahi aussi, j'aurais énormément de peine, je l'accepterais sans doute, ouais, je l'accepterais, mais ce serait drôlement difficile. Je me sentirais plus défait qu'enragé, je pense... (*Un temps.*) Je comprends vraiment, Hirra, que ça te fasse mal, mais on peut sortir plus fort de cette tempête-là... Tu penses pas?...

HIRRA- Oui, peut-être...

VESBILAU- Viens, que je te prenne un peu... (*Un temps.*) Je suis bien avec toi, je veux que tu te sentes bien avec moi, je veux qu'on soit bien ensemble tous les trois.

HIRRA- Tu vas aller passer des tests pour vérifier?...

VESBILAU- Oui, j'ai rendez-vous... Et je vais y retourner dans six semaines, parce que si jamais il y a quelque chose, souvent ça prend quatre, cinq semaines avant de se manifester.

HIRRA- En attendant, ce sera comme le pape le conseille : l'abstinence.

VESBILAU- Si c'est ça la punition pour l'absolution, je suis prêt à...

HIRRA- T'iras pas voir ailleurs, encore...

VESBILAU- Je te le promets.

HIRRA- Pour le reste de la grossesse, j'aimerais qu'on soit attentionnés, l'un envers l'autre, comme jamais on l'a été auparavant.

VESBILAU- Bien oui, c'est sûr, ça me va très bien.

HIRRA- J'ai le sentiment que, pour notre bébé, c'est le moment le plus important de sa vie, qu'il est sensible à tout ce qui se passe autour de lui, particulièrement dans mon corps, mais aussi qu'il est très sensible à nos échanges, à la qualité de nos échanges. J'ai le sentiment, l'intuition, qu'il est plus sensible à l'invisible entre quatre et neuf mois de grossesse, que lorsqu'il va être à l'extérieur, avec tous les stimuli visuels et sonores. On est en train de cultiver le bonheur, ou plutôt la propension au bonheur de notre enfant. Il faut prendre soin de nous si on veut prendre soin de lui.

VESBILAU- Ou d'elle.

HIRRA- Ou d'elle...

VESBILAU- (*Un temps.*) Si c'était une fille, on pourrait l'appeler Houdelle...

HIRRA- Avec un H, comme Hirra?

VESBILAU- Avec un H, comme Hirra.

HIRRA- Et si c'était un garçon?

VESBILAU- Je sais pas. Ça me vient pas pour un gars.

HIRRA- Houdil? Non... Houdelui?

VESBILAU- On va continuer à y penser.

HIRRA- Je t'avoue que, parfois, je détesterais pas avoir les deux...

VESBILAU- Ensemble? Des jumeaux? Un gars et une fille?

HIRRA- Oui... C'est un fantasme... Un gars et une fille... J'ai souvent l'impression qu'ils sont deux là-dedans.

VESBILAU- (*Un temps.*) Tu pleures?... Oh, ma belle Hirra...

HIRRA- (*Un temps.*) Excuse-moi, mais je suis viscéralement fâchée... J'ai beau essayer de me raisonner : je suis en joualvaire! Ça peut pas faire autrement que de bouillir à l'intérieur de moi : je me sens volcan, je me sens dragon!

VESBILAU- Tu veux pas que je te berce?

HIRRA- J'ai le goût de te bercer mon poing sur le nez.

VESBILAU- Je comprends.

HIRRA- Lâche-moi le « je comprennage » ! Pourquoi t'as fait ça?! Pourquoi t'as fait ça?! Pourquoi t'as fait ça?! Joualvaire de Vesbilau à mardo!

VESBILAU- Je pense qu'il faut...

HIRRA- Il faut rien de rien, joulvaire! Je le prends pas, j'ai beau essayer, je l'accepte pas que t'aïlles baiser avec tes petits amis du doctorart pendant que moi je me défonce à la job à faire du pain aux petites heures du matin! Maintenant...

VESBILAU- Maintenant quoi?

HIRRA- Maintenant, nécessairement maintenant, je sens au plus profond de mes tripes, que t'es rien qu'un espèce d'innocent qui a pas de bon sang, Vesbilau Pétillant! (*Un temps.*) Est-ce que je peux te frapper?

VESBILAU- Ça dépend... Je sais pas... Où tu veux me frapper?

HIRRA- Carré sur le nez.

VESBILAU- Ben là, je veux pas me retrouver avec le nez cassé...

HIRRA- OK d'abord, dans le visage, en général, je le sais pas où ça va fesser, mais dans le visage.

VESBILAU- OK; mais quand même pas trop fort.

HIRRA- Comment ça pas trop fort?

VESBILAU- Ben, mets-toi à ma place.

HIRRA- C'est toi qui vas te mettre à ma place : tiens!

VESBILAU- Aoutch!

HIRRA- Ah, excuse-moi... Je voulais pas... si fort... Oh! Tu saignes en plus... Je vais aller chercher une débarbouillette! Assis-toi! Penche la tête par en arrière...

VESBILAU- (*Un temps, puis pour lui.*) Merde de merde, c'était pas nécessaire... Ça fait mal en plus... J'espère qui a rien de cassé...

HIRRA- Tiens, penche la tête... Ohooooooooo, je m'excuse, je pensais pas frapper si fort...

VESBILAU- Moi non plus, je pensais pas.

HIRRA- Ça te fait-tu mal?

VESBILAU- Oui.

HIRRA- Ouh... Montre, voir... Ouh... C'est déjà enflé... Je vais aller te chercher de la glace... À moins que... Veux-tu qu'on aille à l'hôpital?

VESBILAU- T'es folle ou quoi?

HIRRA- Ben, je connais rien là-dedans, moi, les nez maganés...

VESBILAU- Ils vont me demander comment c'est arrivé...

HIRRA- On a juste à leur dire la vérité; c'est moins compliqué, la vérité.

VESBILAU- Que tu m'as donné un coup de poing sur le nez...?

HIRRA- ...parce que t'as baisé avec Belle et Buis.

VESBILAU- On est quand même pas obligés de les nommer, ça peut rester confidentiel.

HIRRA- (*Un temps.*) Je t'aime, mon prinffe.

VESBILAU- Je t'aime auffi, ma prinffèffe.

FIN

3.1.3 *Le feu au cœur*

Une jeune femme, Hirra, début trentaine, enceinte de huit mois, et un jeune homme, Vesbilau, fin vingtaine. Ils vivent ensemble en couple depuis cinq ans. C'est l'été, dans le chalet des parents de Vesbilau.

VESBILAU- Je fais un feu? Ça me manque...

HIRRA- Oui... Moi aussi, ça me manque...

VESBILAU- Il y a un trou de feu dehors, on peut faire un feu dehors.

HIRRA- Un trou de feu?

VESBILAU- C'est comme ça que mon père appelle l'endroit où il fait un feu dehors. Une des premières choses qu'il a faites après avoir acheté le chalet, ça a été de faire un trou en arrière du chalet pour faire un feu. Le trou de feu était né, et baptisé.

HIRRA- Ça fait amérindien.

VESBILAU- C'est de famille.

HIRRA- Il est de descendance amérindienne?

VESBILAU- Peut-être, c'est vague, il a été adopté.

HIRRA- Il est vraiment chouette ton père...

VESBILAU- C'est vrai qu'il a des grands yeux... On y va?

HIRRA- Je te rejoins...

VESBILAU- *(Un temps, puis pour lui.)* Bon ben, il y a vraiment tout ce qu'il faut... Ça va partir en un rien de temps. Il est vraiment prévoyant...

HIRRA- *(Elle arrive avec une bouteille de vin, deux verres et des grignotines.)* De qui tu parles?

VESBILAU- De mon père... Il prévoit tout : le petit petit bois, le petit bois un peu plus gros, des rondins, des morceaux moyens et des plus gros, des bûches, même de l'écorce de bouleau en guise de papier d'allumage... Et des chaises. T'en veux une?

HIRRA- Oui... Avec ma bedaine, ça va être plus confortable. Je me demande s'il avait prévu comment ta mère deviendrait...

VESBILAU- Qu'est-ce tu veux dire?

HIRRA- Ben... oh... Excuse-moi, on avait convenu que je ne parlerai plus de ta mère...

VESBILAU- C'est parti mon kiki.

HIRRA- Qu'est-ce tu veux dire?

VESBILAU- C'est une façon de parler, quand le feu part, mon kiki. Mon père disait ça quand le feu prenait. C'est de famille.

HIRRA- *(Lui tendant un verre.)* Tiens...

VESBILAU- T'est sûre que tu peux boire du vin?... Bébébabou viendra pas saoul?

HIRRA- Je bois un verre, un. Puis, c'est du Vinho Verde à 9% d'alcool, faut pas virer fou.

VESBILAU- *(Un temps.)* J'ai le goût de toi, Hirra... T'es belle, ça a pas de sacré bon sens... Ton ventre, tes seins, tes lèvres.

HIRRA- Arrête, tu me gênes.

VESBILAU- Ben quoi, on est tout seul.

HIRRA- Ben, il y a Bébébabou.

VESBILAU- J'espère que ce sera pas notre petit Bébébabou qui va nous empêcher de faire l'amour.

HIRRA- *(Un temps.)* Ça me stresse, des fois, quand je pense à l'accouchement. On a beau être enlignés dans un processus d'accouchement sans douleur, j'ai souvent

peur que ça me fasse mal, que ça me déchire l'intérieur; des fois je pense que notre Bébébabou pourrait être infirme, puis je me demande si j'aurais le courage...

VESBILAU- On a juste à passer une échographie, puis on va être fixés.

HIRRA- C'est toi qui voulais pas d'échographie, je comprends pas...

VESBILAU- Ben, je peux changer d'idée... Si ça t'inquiète, ça t'inquiète. Fuck les dangers et les répercussions de l'échographie.

HIRRA- Non, j'aime mieux pas... Pas d'écho... T'as raison... Ça va aller, ça va aller.

VESBILAU- T'as pas l'air convaincue... Comme si t'avais peur que..

HIRRA- Que ça tourne mal, oui, des fois, assez souvent ces temps-ci, je pense que... Ou que...

VESBILAU- Voyons...

HIRRA- Oh... J'ai peut-être juste besoin d'être réconfortée.

VESBILAU- Hirra, mon amour, ça va bien aller... hein? Ça va bien aller... (*Un temps.*) Il était une fois une prinfèffe et un prinfe. Ils s'étaient rencontrés à l'école primaire et ils s'étaient aperçus qu'ils habitaient pas loin. De temps en temps, la prinfèffe invitait le prinfe chez elle, et lui, faisait la même chose. Ils jouaient alors à toutes sortes de jeux ensemble : au ballon, à la cachette, au parchési, à la maison de poupée, au garage, au docteur. Le prinfe aimait beaucoup jouer au docteur surtout quand la prinfèffe avait mal au ventre, ou au cœur. Il l'osculait, ou lui faisait une opération délicate. Une fois, alors que la prinfèffe était très malade et que le prinfe était très en forme, ils s'étaient embrassés, doucement, tendrement, comme ça...

HIRRA- Ah... S'il te plaît... pas maintenant, je me sens pas bien, je me sens...

VESBILAU- Même dans mes bras comme ça, quand je te berce.

HIRRA- Je suis sérieuse Vesbilau... (*Un temps.*) Ça fait plusieurs nuits que je rêve qu'on se laisse toi et moi.

VESBILAU- Comment, on se laisse?

HIRRA- C'est un rêve cauchemar.

VESBILAU- Qui laisse qui?

HIRRA- Personne laisse personne. C'est mutuel. On passe devant un juge... Le juge, c'est Bébébabou.

VESBILAU- C'est un gars ou une fille?

HIRRA- Niaisieux... Ta mère applaudit, ton père pleure, mes parents sont impassibles : des brocolis... Des fois, c'est bizarre, ça finit comme dans un party, comme si on se mariait...

VESBILAU- Comme si on pouvait pas se laisser...

HIRRA- Peut-être... Drôle de rêve...

VESBILAU- Ça évacue peut-être juste des peurs...

HIRRA- Hu... Peut-être... *(Un temps.)* Tu l'as pas refait, hein?

VESBILAU- De quoi tu parles?

HIRRA- Avec lui, puis avec elle... Belle et Buis, baiser...

VESBILAU- Voyons, Hirra... Non, je l'ai pas refait... T'es là, ici, dans mon cœur, t'es ma flamme qui m'emplit de bonheur... Ça t'a vraiment blessée, hein? *(Un temps.)* Hirra, pleure pas, c'est du passé... *(Un temps.)* Ben non, c'est pas grave... Pleure, pleure, pleure, pleure tout ton saoul. Il faut... il faut que ça sorte... Pleure, ça va te faire du bien... Pleure, ma belle, pleure.

HIRRA- *(Un temps.)* Je me suis sentie diminuée, ratatinée, comme un fruit qui pourrit par en dedans...

VESBILAU- Tu te prends un autre verre de vin?

HIRRA- C'est du Vinho Verde...

VESBILAU- Vinho Verde, Vinho Verde... Ça reste du vin.

HIRRA- Écoute, c'est la première fois que je bois du vin depuis que je sais que je suis enceinte... Tu viendras pas m'emmerder avec deux verres de Vinho Verde!

VESBILAU- Es-tu heureuse?

HIRRA- Là, là?... Ça va... Ça va pas pire.

VESBILAU- T'es heureuse rare... Si on te demandait dans un questionnaire anonyme : « Êtes-vous heureuse? », qu'est-ce que tu répondrais?

HIRRA- (*Un temps.*) Est-ce qu'il y aurait des choix de réponse?

VESBILAU- Admettons que oui, il y a deux choix : oui ou non. Il n'y a pas de « ne sais pas » parce que pas savoir si on est heureuse : ça veut tout dire. Alors qu'est-ce que tu répondrais à la question « Es-tu heureuse? ».

HIRRA- Je répondrais... Non.

VESBILAU- Bon... C'est gai... (*Un temps.*) Tu pleures? Est-ce qu'il y a quelque chose qui va pas? Veux-tu m'en parler, ou tu préfères...

HIRRA- (*Un temps.*) Je m'excuse.

VESBILAU- C'est pas grave, c'est pas grave.

HIRRA- Non, c'est pas ça, je m'excuse d'autre chose.

VESBILAU- T'es fatiguée.

HIRRA- Non... Je veux dire... Moi aussi... Moi aussi je l'ai fait.

VESBILAU- Fait quoi?

HIRRA- Avec Belle et Buis.

VESBILAU- (*Un temps.*) Quoi?

HIRRA- Quand t'es parti rencontrer ton directeur de thèse dans les Cantons de l'Est, je les ai invités.

VESBILAU- Je comprends pas...

HIRRA- Je voulais... C'était pas un trip sexuel, de cul pour le cul, je veux dire.

VESBILAU- Qu'est-ce qui s'est passé?

HIRRA- Ben, on a soupé... J'ai pas bu, c'est pas l'alcool, je voulais voir, les voir ensemble... Eux, lui et elle, après le repas, ils étaient un peu feeling... Ils ont caressé mon ventre, je me suis laissé faire... Puis mes seins...

VESBILAU- Tu voulais te venger ou quoi?

HIRRA- Non, je pense pas... Je voulais... te retrouver peut-être, à travers elle et lui?

VESBILAU- Ensuite?

HIRRA- Ensuite?... Ce qui s'est passé?

VESBILAU- Hum...

HIRRA- Ensuite, ben c'est pas compliqué, on s'est embrassés, on s'est déshabillés... Elle est tellement belle, Belle, pis Buis, il est beau comme... C'était plein de douceur... On s'est caressés... Tout était rondeur, on voulait pas brusquer Bébébabou.

VESBILAU- (*Un temps.*) Est-ce qu'il t'a pénétrée?

HIRRA- Ben, oui... Mais il avait des condoms. Comme on était deux, c'était pratique.

VESBILAU- Ah, arrête! T'es ben bizarre! (*Un temps.*) J'en reviens pas, j'en reviens juste pas!

HIRRA- (*Un temps.*) Vesbilau?...

VESBILAU- Quoi?

HIRRA- (*Un temps.*) C'est pas vraiment... Ça s'est pas vraiment passé comme ça...

VESBILAU- Je comprends pas...

HIRRA- En fait, ça s'est pas passé du tout.

VESBILAU- Tu me niaises, ou quoi?

HIRRA- Non... Il s'est rien passé de tout ça, mais... Mais... ça aurait peut-être pu... J'y ai pensé quelque fois... Vivre ce que t'as vécu...

VESBILAU- Pour... quoi?

HIRRA- Besoin d'amour, de tendresse... Ou de je sais pas quoi...

VESBILAU- Pardonne-moi... Je m'occupe pas assez de toi... Je tiens tellement à toi.

HIRRA- Mon beau Vesbilau d'amour Pétillant... Embrasse-moi ... Hum... Tes lèvres sont douces...

VESBILAU- Hum...

HIRRA- (*Un temps.*) Oh! Ça coule! Mes eaux ont crevé!

VESBILAU- Vite, on va à l'hôpital!

HIRRA- Attends... Hou... J'ai une contraction... Houf... Houf...

VESBILAU- (*Avec elle.*) Houf... Houf...

HIRRA- OK, c'est passé... Joualvaire, ça a ben coulé...

VESBILAU- OK, on va à l'hôpital...

HIRRA- On va aller à la maison des naissances nécessairement maintenant!

VESBILAU- Mais, c'est à deux heures de route.

HIRRA- C'est pas grave, ça va aller... Les eaux peuvent crever bien avant l'accouchement... Et si j'accouche dans l'auto, tu vas être là...

VESBILAU- Oui, mais... OK, on y va...

HIRRA- Avant, faudrait qu'on prenne ma valise à la maison : elle est prête.

VESBILAU- Let's go! Let's go!

HIRRA- Le feu, tu l'éteins pas?

VESBILAU- Non, il va mourir tout seul. Il y a pas de vent... Dans le trou de feu, il y a pas de danger.

(Un long temps. Pour lui, comme une prière.) Nos enfants, je veux qu'on les fasse toujours en s'aimant, en étant juste là, toi et moi, en donnant et en recevant... Je veux qu'on soit avec eux...

DOCTEURE- Monsieur Pétilant, désolé de vous avoir fait attendre... On va se parler dans le bureau, ici, juste ici...

VESBILAU- Pis!?...

DOCTEURE- Votre femme... a eu une grave hémorragie, elle a perdu beaucoup de sang... On a pas pu...

VESBILAU- Quoi?!

DOCTEURE- ... arrêter... On a tout fait... Je suis désolée...

Un long temps.

VESBILAU- Mon amour, tu me manques. Bébébabou est là, mais toi... Des fois, j'ai le goût de te rejoindre, mais je peux pas : Bébébabou oblige. Belle et Buis sont venus garder notre Bébébabou hier, j'avais besoin de sortir, de me changer les idées. Je suis allé à la Cinémathèque, voir « Les voitures d'eau » de Pierre Perreault. Quel beau film, drôle, tendre, qui me faisait pleurer aussi des fois... Dommage que t'aies pas pu venir le voir! *(Un temps, puis il rit.)* C'est idiot ce que je viens de dire là! *(Un temps.)* Ton absence me remplit le cœur sans bon sens. T'es mon pays à moi... Je le sais pas si tu peux... C'est la fête à Bébébabou demain... tu pourrais venir faire un tour discrètement... Ça va être sa première chandelle à souffler. Tu pourrais venir l'aider... Qu'est-ce t'en penses, ma belle prinfeffe?

FIN

La lecture des trois *Histoires saisonnières autour du feu* devant public nous a permis de sentir et de voir un auditoire réagir au texte. À titre d'auteur, nous désirions reconnaître la voix des personnages qui résonnait dans l'espace tout comme il nous importait d'entendre et d'imaginer les personnages dans un rapport vivant avec le public.

Notre expérimentation est devenue, par la lecture des scènes et leur présentation en conférence démonstration, matière à partager. L'exercice nous a permis de vérifier la pertinence du texte, sa portée auprès du public et de constater le résultat de nos recherches.

Les 4, 5 et 6 juin 2009, nous avons donc pu constater que ces *Histoires saisonnières autour du feu* constituaient une ébauche inspirante pour éventuellement entamer un travail de réécriture pouvant aboutir à un texte dramatique complet et achevé.

CHAPITRE IV

TRACES DE L'IMAGINATION MATÉRIELLE DANS *HISTOIRES SAISONNIÈRES AUTOUR DU FEU*

Trouver l'action des valeurs inconscientes à la base même de la connaissance empirique et scientifique (...) Montrer la lumière réciproque qui va sans cesse des connaissances objectives et sociales aux connaissances subjectives et personnelles, et vice versa.

Gaston Bachelard⁴²

Dans ce chapitre, nous présentons une analyse des trois scènes dramatiques qui met en lumière les traces de l'imagination matérielle et de la tradition taoïste liée au qi gong.

Nous avons déjà établi que Gaston Bachelard a analysé des œuvres littéraires pour y déceler des images reflétant la poésie des éléments de la nature. S'inspirant de cette démarche, nous avons imaginé certains éléments dans des organes corporels pour ensuite écrire des histoires dramatiques. Ces éléments devenus actifs dans nos organes ont été la matière première de notre expérimentation. Nous avons également mentionné que notre recherche s'est enrichie des effets de la pratique du qi gong dirigée par Marie-Claude Rodrigue, dont une classe précédait chaque séance d'écriture. Le qi gong articule sa philosophie et sa pratique sur des lois millénaires qui s'appuient sur les cycles naturels de la vie. Les fondements de ces lois se retrouvent dans des principes de la tradition chinoise, particulièrement dans le *Yi King*. Les oracles des hexagrammes du *Yi King* peuvent éclairer la personne qui les consulte pour les comportements à adopter face à une situation précise, mais

⁴² La psychanalyse du feu, p. 23

surtout ils tracent un système de correspondances qui relie l'être humain avec le cosmos. Le tableau qui suit illustre l'existence d'une partie de ces correspondances à partir des trois éléments de la nature imaginés pendant notre expérimentation.

Tableau 4.1

Correspondances à partir des trois éléments de la nature de l'expérimentation.

Éléments	EAU	BOIS	FEU
Organes	Reins	Foie	Cœur
Saisons	Hiver	Printemps	Été
Hexagrammes	L'insondable, l'eau	La durée	Ce qui s'attache, le feu
Trigrammes	L'insondable, l'eau sur L'insondable, l'eau	L'éveilleur, le tonnerre sur Le doux, le vent	Ce qui s'attache, le feu sur Ce qui s'attache, le feu
Comportements constructifs	Courage, détermination, intuition, jouissance	Affirmation, initiative, motivation, patience	Amour, compassion, joie, ouverture
Comportements destructifs	Despotisme, paranoïa, peur, timidité	Colère, culpabilité, frustration, jalousie	Détresse, insatisfaction, tristesse, victimisation

Un passage d'une des interprétations du trigramme *Li* (Ce qui s'attache, le feu), dans le *Yi King*, identifie bien une fonction fondamentale du feu : « clarté dans laquelle tous les êtres s'aperçoivent mutuellement » (Wilhem, 1973, p. 309). En

effet, « Le feu dépouille de son ombre le caché, révèle ce qui se tenait dans l'obscurité. Ici, le pouvoir éclairant du feu est mis de l'avant. » (Laading, 1998, p. 81) C'est, croyons-nous, ce que nous avons inconsciemment tenté d'accomplir par l'écriture de ces trois scènes, soit : pétrir une matière où, surgissant de celle-ci, deux personnages s'aperçoivent, se confrontent et se découvrent. L'humain, comme les personnages des *Histoires saisonnières autour du feu*, « fait ainsi partie intégrante de l'univers qui l'entoure et qui l'influence dans ses rythmes physiologiques et organiques, autant que dans ses réactions émotionnelles et psychologiques. » (Réquena, 2000, p. 10)

Rappelons que lors de notre processus d'écriture, nous n'avons aucunement tenté d'associer des attitudes psychologiques prédéterminées aux personnages (tableau 4.1), car cela aurait affecté le sens et orienté le résultat de notre expérimentation. Nous avons plutôt simplement tenté de laisser l'énergie des éléments de la nature se manifester dans nos organes corporels. Quant à l'élément feu, il unifie les trois scènes en se retrouvant dans chacune d'elles. C'est autour du feu qu'éclateront et se régleront les conflits des personnages, comme c'est autour de lui que l'amour se consumera. Ses flammes bienfaisantes, qui diffusent chaleur et réconfort, représentent également la destruction, car le feu a une vitalité viscéralement dialectique.

4.1 Traces de l'eau, des reins et de l'hiver

Dans la scène *L'eau sur les reins*, on retrouve chez Hirra l'omniprésence du désir de porter un enfant et du besoin de se reproduire. Déterminée, elle veut résolument enfanter :

Tu sais, pour moi, à un peu plus de 30 ans, c'est hormono-viscéral le besoin de porter un enfant, d'enfanter, de donner des fruits, de fertiliser une semence, qui est semence parce qu'on est deux, hein, faut pas l'oublier. Je trouve ça tellement beau. Je me sens devenir une fleur. Je me sens fleur. (p. 73)

La thématique du besoin de reproduction s'est imposée dès le début de l'écriture de cette scène. Cela n'était ni prémédité, ni planifié, mais s'est plutôt manifesté organiquement, simplement à partir de l'énergie des reins, qui sont liés aux organes

sexuels. Nous l'avons mentionné plus tôt : cette thématique de la reproduction est apparue en expérimentation, suite à un tapotement dans la région du palais sexuel (p. 41), une partie du corps intimement liée aux reins qui représentent la force vitale de la semence. « La respiration au Tan Tien inférieur renfloue les reins d'énergie de réserve, elle nous permet de faire circuler l'énergie dans notre bassin, nos organes génitaux et notre périnée. » (Rodrigue, 2007, p. 9). Cette pulsion naturelle d'enfanter, d'assurer une descendance, se rapprochant de la recherche identitaire fondamentale, est spontanément apparue par le personnage d'Hirra : « Je sens une mer d'ovules qui gigotent dans mes ovaires. Touche-moi les seins. Tu vois comme ma biologie a le goût? Touche mes mamelons. » (p. 62) Hirra n'a aucune logique rationnelle, elle veut procréer. Elle vit intensément la pulsion de la reproduction, elle est l'enfant qui aspire à devenir parent. Les reins, et aussi l'eau et l'hiver, représentent la fin d'un cycle qui appelle la naissance. Selon la tradition chinoise, les reins accumulent les essences fondamentales de la vitalité dont les essences sexuelles du père et de la mère.

Vesbilau démontre un certain courage face à la détermination de sa compagne. Il apporte une vision plus rationnelle face à cette éventualité de devenir parent. Il avoue même craindre être encore trop immature pour remplir ce rôle : « Me semble que je suis ben trop encore ti-cul pour être père... » (p. 71) Devant l'insistance irraisonnée d'Hirra, il réplique : « Mais c'est la première fois qu'on parle sérieusement de l'éventualité d'avoir un enfant. Toi, t'es guirrée là-dessus, pas moi! J'ai besoin qu'on en parle... » (p. 68) Un peu plus loin, il affirme un aspect de sa maturité : « Penses-tu vraiment qu'on a la force, le feu, la flamme nécessaire pour être parents; c'est pas rien, tu sais? » (p. 71)

Hirra envisage la fin du couple lorsqu'elle annonce à Vesbilau que leur relation se terminera si ce dernier refuse de répondre à son désir de devenir enceinte. Hirra plonge et tente d'entraîner Vesbilau vers une des caractéristiques de l'eau : la mort. Malgré la menace de la mort du couple énoncée par Hirra, celui-ci renaîtra, suivant le cycle des saisons avec l'hiver qui précède la renaissance printanière.

La puissance de l'hiver est apparente à cette force vitale qui travaille au sein de la graine, lorsqu'elle s'enfouit dans la terre en hiver. L'arbre est contenu dans la graine. Peut-on imaginer cette force de vie cachée sous le sol gelé de janvier, ces milliards de turbines invisibles qui attendent le Yang du printemps pour exprimer la vie par tous les pores de la terre? La mort n'est qu'apparente. La mort est associée à l'hiver mais suivant le principe même de la vie, qui procède en cycles perpétuels de mort et de renaissance. (Rodrigue, 2007, p. 1)

Sans le désirer volontairement, notre expérimentation nous a permis d'installer une dynamique dialectique dans les scènes, un peu à la manière de Bachelard avec ses nombreuses références à la dialectique des éléments de la nature. Pour reprendre un concept d'Augusto Boal, les personnages ne s'expriment pas par ce qu'ils sont, mais par ce qu'ils veulent et ce qu'ils ne veulent pas. (Boal, 1983, p. 70-78) Ainsi, pouvons-nous sentir et entendre leurs propres oppositions et contradictions, illustrant une organisation dialectique organique. Par exemple, nous distinguons dans la scène plusieurs types d'eau, une dialectique de l'eau, pourrait-on dire. Il y a en effet « l'eau-plasma, féminine, l'eau douce » (Chevalier et Gheerbrant, 1982, p. 380), l'eau racoleuse d'Hirra, mais il y a aussi des traces de l'eau douce chez Vesbilau. Nous pouvons également distinguer l'eau marécageuse et stagnante chez les deux personnages lorsqu'ils s'ancrent dans leurs idées. Enfin, tous deux sont aussi « l'eau océan, écumante, fécondante » (ibid.), que ce soit Vesbilau à titre de porteur de la semence séminale ou Hirra par son sexe chaud. Avec son « je veux un enfant » récurrent, Hirra rappelle en effet l'eau de l'océan et ses marées obstinées revenant sans cesse sur le rivage. Vesbilau devient le rivage avec son comportement prudent, stable et terre à terre devant le sexe écumant de sa compagne.

Pendant l'écriture des scènes, nous n'avons jamais consciemment tenté de nommer explicitement les éléments de la nature dans le texte. Par contre, nous retrouvons leurs traces. Pour cette première scène, l'eau imaginée sur les reins laisse clairement ses marques à deux reprises :

HIRRA- (...) je me sentais toute ouverte à toi... comme si on était en ballade d'amoureux sur un lac, avec un beau petit pont, des nénuphars, il fait soleil, on se fait la cour, ma main traîne dans l'eau, tu rames...

VESBILAU- Tu parles d'avoir un enfant, pas d'une promenade sur un lac avec un beau petit pont.

HIRRA- Ah... ah... ah... c'est une image pour te dire comment je me sens bien avec toi, que tu peux m'amener où tu voudras et que, aujourd'hui, là, nécessairement maintenant, je me sens prête à devenir la mère de tes enfants. (p. 66-67)

Puis, Vesbilau tempête lorsqu'il réagit et s'emporte, mais devient également calmant comme une eau douce lorsqu'il tente de modérer la détermination d'Hirra.

HIRRA- Fuck, je veux un enfant, c'est pas compliqué.

VESBILAU- Fuck the fuck, on va se le faire, si on se jure qu'on va s'aimer comme une rivière sinueuse que rien, mais vraiment aucun obstacle va empêcher de couler...

HIRRA- Juré, craché dans la rivière, je le jure.

VESBILAU- Peux-tu m'aimer assez longtemps, m'endurer assez longtemps, genre un dix-huit, vingt-cinq ans?

HIRRA- C'est un beau contrat. On verra, OK...

VESBILAU- C'est un beau contrat pour moi aussi, tu sais...

HIRRA- OK... Touchée, mon prinfe. Ta prinffèffe est touchée. Viens : j'ovule... (p. 72)

L'eau tempère les autres éléments, comme Vesbilau lorsqu'il tente de calmer Hirra qui, à son tour, essaie de modérer les réactions de Vesbilau. En fait, leur couple est une pâte sans cesse remodelée :

L'union de l'eau et de la terre donne la pâte. La pâte est un des schèmes fondamentaux du matérialisme. (...) En effet, la pâte nous semble le schème du matérialisme vraiment intime où la forme est évincée, effacée, dissoute. La pâte pose donc les problèmes du matérialisme sous des formes élémentaires puisqu'elle débarrasse notre intuition du souci des formes. Le problème des formes se pose alors en deuxième instance. La pâte donne une expérience première de la matière. (...) L'eau, comme on disait dans les anciens livres de chimie, « tempère les autres éléments ». En détruisant la sécheresse – l'œuvre du feu – elle est vainqueur du feu; elle prend sur le feu une patiente revanche; elle défend le feu; en nous, elle apaise la fièvre. Plus que le marteau, elle anéantit les terres, elle anéantit les substances. (...) Et puis, le travail de la pâte continue. Quand on a pu faire pénétrer vraiment l'eau dans la substance même de la terre écrasée, quand la farine a bu l'eau et quand l'eau a mangé la farine, alors commence l'expérience de « la liaison », le long rêve de « la liaison ». (Bachelard, 1942, p. 121-122)

Le couple Hirra-Vesbilau se renouvelle par l'ajout continu d'eau et de terre, en perpétuelle « liaison », comme dit Bachelard. L'eau vivante qui s'insère dans la pâte des personnages révèle cette « ambivalence active » dont parle Bachelard : « Pas de rêverie sans ambivalence, pas d'ambivalence sans rêverie. Or l'eau est rêvée

tour à tour dans son rôle émoullent et dans son rôle agglomérant. Elle délie et elle lie. » (Ibid.)

Il existe donc, dans *L'eau sur les reins*, et aussi dans les deux autres scènes, une « imagination dynamique » (p. 26) dialectique chez les deux personnages. Nous pouvons également déceler dans les trois scènes et particulièrement dans *Le bois dans le foie* l'expression de la notion de la relativité du yin et du yang entre les deux personnages. Ce concept de relativité renvoie au principe dialectique de l'animus et de l'anima développé par Jung, qui a d'ailleurs été captivé par la poésie du Yi King. (p. 30)

4.2 Traces du bois, du foie et du printemps

Nous avons déjà mentionné avoir véritablement senti le végétal, le bois, qui émergeait de notre foie en verticalité, tant vers le haut que vers le bas, lors de l'écriture de la scène *Le bois dans le foie* (p. 38). Nous découvrons alors le principe du mouvement énergétique de l'élément actif dans l'organe.

Le bois est aussi, en Chine, celui des cinq éléments qui correspond à l'est et au printemps, ainsi qu'au trigramme *Tc'hen*, soit l'ébranlement de la manifestation de la nature. La végétation sort de la terre en même temps que le tonnerre qui s'y tenait caché : c'est l'éveil du yang et le début de son ascension. (Chevalier et Gheerbrant, 1982, p. 134)

Nous pouvons reconnaître des traces de cet éveil ascendant chez Vesbilau, entre autres, par sa relation sexuelle extraconjugale et par la révélation de cette relation à sa compagne enceinte. Affirmant candidement sa vitalité sexuelle, Vesbilau a une attitude résolument positive : « On peut sortir plus fort de cette tempête-là... Tu penses pas?... » (p. 79) Ici, l'élément bois est bien ancré chez les deux personnages. Vesbilau se dresse dans l'affirmation de son identité, comme un jeune arbre flexible, particulièrement au début de la scène, alors qu'Hirra subit le choc de l'aveu de son conjoint, mais résiste à la tempête, bien enracinée, tel un arbre. Hirra extériorise sa colère avec violence jusqu'à frapper son amoureux au visage, comme si une branche s'était détachée d'elle pour fracasser le nez de Vesbilau.

Vesbilau nourrit la colère d'Hirra qui nourrit les réactions de Vesbilau, des comportements qui se combinent l'un et l'autre. Cette « combinaison » (Bachelard, 1942, p. 109) des deux personnages illustre une recherche inconsciente d'équilibre, propre à l'imagination matérielle. Hirra et Vesbilau, comme les éléments de la nature, se complètent et se nourrissent.

La rage gronde chez Hirra, irrépressible : « Le foie est communément lié aux mouvements de la colère, le fiel à l'animosité, aux intentions délibérément venimeuses, ce qu'explique la saveur amère de la bile. » (Chevalier, Gheerbrant, 1982, p. 451)

HIRRA- Maintenant, nécessairement maintenant, je sens au plus profond de mes tripes, que t'es rien qu'un espèce d'innocent qui a pas de bon sang, Vesbilau Pétilant! (*Un temps.*) Est-ce que je peux te frapper?

VESBILAU- Ça dépend... Je sais pas... Où tu veux me frapper?

HIRRA- Carré sur le nez.

VESBILAU- Ben là, je veux pas me retrouver avec le nez cassé...

HIRRA- OK d'abord, dans le visage, en général, je le sais pas où ça va fesser, mais dans le visage.

VESBILAU- OK; mais quand même pas trop fort.

HIRRA- Comment ça pas trop fort?

VESBILAU- Ben, mets-toi à ma place.

HIRRA- C'est toi qui vas te mettre à ma place : tiens! (p. 82)

Chez les deux personnages de cette scène, et dans la tradition chinoise, les principales manifestations constructives du bois, du foie et du printemps sont l'affirmation et la réalisation de soi, tandis que la colère et la culpabilité en sont les démonstrations destructrices. Porté vers l'extérieur, l'aspect positif de cette énergie se manifeste dans l'action, le changement, l'épanouissement de la créativité et de la sexualité, des états qui reflètent la personnalité de Vesbilau dans *Le bois dans le foie*.

Lorsque les aspects négatifs de l'énergie bois-foie-printemps sont gardés à l'intérieur de soi, celle-ci peut devenir ressentiment, hostilité, blâme, rancune, jalousie, rage, ce qui rappelle le comportement d'Hirra pendant cette scène. L'expression extérieure de la colère appelle la frustration, l'irritabilité et l'agitation nerveuse, dont Hirra est envahie pendant presque toute la durée de la scène. Viendra ensuite la culpabilité qui l'affectera après avoir violemment frappé Vesbilau, maintenant ensanglanté.

Vesbilau sera celui qui, à la fois dans l'action de la scène et de façon imagée, mettra constamment du bois au feu, cet élément à la fois destructeur et réconfortant. Il met le feu aux poudres, et à leur couple, lorsqu'il annonce son aventure avec Belle et Buis, puis, il tente également de réchauffer et de réconforter sa compagne blessée en nourrissant le feu qui console, en nourrissant leur couple de son calme apaisant.

4.3 Traces du feu, du cœur et de l'été

Nous retrouvons plusieurs manifestations du feu dans *Le feu au cœur*, dont le feu amour, le feu sexuel, le feu réconfortant et chaleureux, le feu idéalisé, le feu purificateur, mais aussi le feu destructeur.

Le feu, le cœur et l'été sont, par leur aspect positif l'amour, la compassion, la joie, l'ouverture. C'est une énergie yang qui marie plaisir, désir, passion, affection, chaleur, et expansion, une énergie qui se manifestera particulièrement chez Vesbilau pendant toute la durée de cette troisième scène. Une déficience de yang amènerait détresse, mélancolie, victimisation, insatisfaction, désillusion, incohérence et doute, des états qui habitent Hirra dans *Le feu au cœur*.

Pour Bachelard, le feu obtenu par frottement est « une expérience fortement sexualisée. » (Bachelard, 1949, p. 46) Aussi, selon le philosophe, « l'amour est la première hypothèse scientifique pour la reproduction objective du feu. (...) L'amour n'est qu'un feu à transmettre. » (Bachelard, 1949, p. 47-48) Dès le début de la scène, Hirra et Vesbilau partagent le sentiment que le feu leur a manqué et que ses flammes seraient bienfaisantes. Peu après, devant le « trou de feu », Vesbilau verbalise son désir pour Hirra :

VESBILAU- J'ai le goût de toi, Hirra... T'es belle, ça a pas de sacré bon sens... Ton ventre, tes seins, tes lèvres.

HIRRA- Arrête, tu me gênes.

VESBILAU- Ben quoi, on est tout seul.

HIRRA- Ben, il y a Bébébabou.

VESBILAU- J'espère que ce sera pas notre petit Bébébabou qui va nous empêcher de faire l'amour. (p. 85)

Hirra est l'eau féminine qui tente d'éteindre le feu masculin du désir de Vesbilau. On assiste à un « mariage des contraires » (Bachelard, 1942, p. 114). Le feu amoureux de Vesbilau tentera à quelques reprises d'allumer la flamme d'Hirra, qui semble de plus en plus faible. Lorsqu'il lui demandera si elle est heureuse, elle lui répondra d'ailleurs par la négative. Mais Hirra lui exprime son besoin d'amour quelques instants avant que le couple se dirige à la maison des naissances, après que les eaux d'Hirra aient crevé sous la chaleur intense de leur baiser. L'union sexuelle du couple, représentée par le baiser, amène la fertilisation de la terre par l'eau :

HIRRA- Besoin d'amour, de tendresse... Ou de je sais pas quoi...
 VESBILAU- Pardonne-moi... Je m'occupe pas assez de toi... Je tiens tellement à toi.
 HIRRA- Mon beau Vesbilau d'amour Pétilillant... Embrasse-moi ... Hum... Tes lèvres sont douces...
 VESBILAU- Hum...
 HIRRA- (*Un temps.*) Oh! Ça coule! Mes eaux ont crevé!
 VESBILAU- Vite, on va à l'hôpital!
 HIRRA- Attends... Hou... J'ai une contraction... Houf... Houf...
 VESBILAU- (*Avec elle.*) Houf... Houf...
 HIRRA- OK, c'est passé... Joulvaire, ça a ben coulé... (p. 90)

Le décès d'Hirra se produit avec la naissance de leur enfant. Cette naissance amène la mère à « disparaître dans l'eau profonde ou disparaître dans un horizon lointain, (à) s'associer à la profondeur ou à l'infinité, tel est le destin humain qui prend son image dans le destin des eaux. » (Bachelard, 1942, p. 20-21).

À la fin de la scène, toujours ébranlé par le départ précipité de son amour, un an plus tard, Vesbilau lance à sa « prinfièffe » un message d'amour et de tendresse. Tout son être est inondé de la poésie et du drame des *Voitures d'eau* de Pierre Perreault. « Il ne se construira plus de bateau à l'Île-aux-Coudres » dit, résigné, un des capitaines de goélette présent dans le film de Perreault. Ému et résigné lui aussi, Vesbilau constate que plus jamais Hirra et lui ne pourront concevoir un enfant, comme ils le projetaient. Elle, qui portait dans son ventre le fruit de leur union, n'est plus là pour les accompagner sur le fleuve de la vie.

Le résultat positif de notre expérimentation nous a agréablement surpris. Comme le souligne Carole Fréchette : « Je crois qu'il faut être dépassé par ce que l'on fait. » (Fréchette, 2002, p. 95)

Il nous semble effectivement que le texte des *Histoires autour du feu* contient un réel potentiel pour amorcer un travail de réécriture qui permettrait d'aboutir à un texte dramatique complet. Dans la dernière partie de ce chapitre, nous soulignerons l'existence de certaines pistes pour voir comment un texte dramatique achevé pourrait être créé à partir de ces trois scènes.

4.4 Une matière pour un texte à venir

Les trois *Histoires autour du feu* sont une matière brute, résultant d'une expérimentation. Elles ont été écrites l'une après l'autre, en cycle saisonnier, sans retouche. Il n'y pas eu de réécriture, ni de correction majeure suite à l'expérimentation, sauf quelques coupures, surtout dans la scène *L'eau sur les reins*. Des modifications mineures se sont ensuite naturellement imposées en lecture lors des répétitions avec les deux interprètes.

La matière dont nous disposons actuellement sera remodelée par un travail de réécriture pour devenir un texte dramatique complet. Cette réécriture pourrait entre autres bonifier certains aspects : la définition des personnages, la structure et le rythme du texte, le contenu et les intrigues. D'une façon générale, nous envisageons donc de prendre du recul et d'observer cette matière, en quelque sorte la photographier et réfléchir à la question : comment pouvons-nous améliorer la chose, remodeler cette pâte, cette matière?

Nous devons « enquêter » les personnages et leur motivations, dirait Larry Tremblay, les questionner. Nous avons délibérément choisi de ne pas faire ce travail d'enquête en expérimentation mais plutôt d'entreprendre une approche physique de l'écriture qui diffère du travail intellectuel. Pour atteindre ce nouvel objectif d'un texte dramatique achevé, nous établirons clairement les caractères des personnages et déterminerons leurs tempéraments, travers, failles, qualités et

dramas. Cet aspect du travail de réécriture nous permettra de clarifier les motivations, les contradictions et les conflits des personnages. La définition de ces caractéristiques pourra nous amener à préciser la psyché des personnages dans toute leur complexité. Le questionnement de l'historique des personnages nous apparaît également essentiel. Par exemple, nous avons parfois l'impression dans le texte des trois scènes que le couple se connaît depuis peu de temps, alors qu'à d'autres passages, il semble qu'ils se connaissent depuis plusieurs années. Un travail de réécriture nous permettrait d'éliminer ces illogismes afin de favoriser l'adhésion du public au texte. L'essentiel est que le texte incarne un ensemble crédible. Les situations dramatiques peuvent sortir de l'ordinaire, être extraordinaires, mais elles doivent aussi être plausibles. Par exemple, les répétitions, comme on en retrouve dans *L'eau sur les reins*, peuvent être intéressantes, tout en continuant à être signifiantes et crédibles.

Des ruptures, des moments de chute et de déséquilibre se retrouvent dans les trois scènes. Le texte à venir pourrait continuer à proposer des oppositions rythmiques mais nous demeurerons vigilant afin de ne pas forcer les revirements. Par exemple, il y a un revirement un peu forcé dans *L'eau sur les reins*, lorsque Vesbilau accepte tout à coup de devenir père, puis la scène se clôt abruptement. Le déclencheur de la réponse positive de Vesbilau est amené quand Hirra lui demande clairement pour une première fois s'il veut être le père de leur enfant. Le passage (p. 75) qui suit serait, selon nous, à retravailler :

HIRRA- (*Un temps.*) Est-ce que tu veux être le père de notre enfant?

VESBILAU- De notre enfant : oui.

HIRRA- Tu veux dire : t'impliquer auprès de cet enfant-là?!... Participer à son éducation, son évolution, jouer un rôle auprès de lui, un rôle déterminant et majeur, un premier rôle?!

VESBILAU- Oui, c'est ça, oui, je peux et je veux être son père, un bon père... (*Un temps.*) Mais avant tout, nous. (p. 71)

Suite à une expérimentation comme la nôtre, il est normal que des faiblesses soient présentes dans l'écriture. Parmi les améliorations à apporter, nous remarquons que le propos des personnages pourrait devenir moins explicite. Lors de la réécriture du texte, nous veillerons à laisser place aux « trous », dirait Louise Bombardier (p. 5), aux non-dits. Ce sous-texte qui, selon nous, est déjà présent, dans les trois scènes,

ne doit pas s'estomper, au contraire. Car le sous-texte permet souvent à l'univers poétique de s'installer, tout comme il suscite une créativité dans le jeu et la mise en scène. Le texte retravaillé devra donc continuer à laisser place au mystérieux afin de favoriser une connexion du public avec son imaginaire.

Des images incontrôlées sont bien sûr apparues dans cette matière que constituent maintenant les *Histoires saisonnières autour du feu*. Par exemple, il y a une plus grande force d'affirmation chez le personnage féminin que chez le personnage masculin. Pourtant, nous n'avions pas consciemment anticipé ce résultat. Sans doute que des manifestations inconscientes sont ici en jeu. Parmi ces dernières, une d'entre elles nous semble plausible: les groupes participant aux classes de qi gong suivies avant chaque session d'écriture, étaient toujours majoritairement composés de femmes. Nous étions souvent le seul homme du groupe ou parfois accompagné d'un autre homme parmi une dizaine de femmes. L'énergie qui circulait dans ces classes était résolument féminine, ce qui a pu, croyons-nous, influencer l'écriture du texte. Ainsi, Vesbilau est souvent plus féminin, ou plutôt de nature yin. Les réactions de Vesbilau aux désirs répétés d'Hirra dans *L'eau sur les reins* s'apparentent en effet parfois davantage à une énergie maternelle, comme une eau qui berce et qui reconforte Hirra. Vesbilau s'adapte également souvent aux besoins de sa compagne, épousant les formes de la matière comme seule l'eau féminine, et yin, sait le faire.

Une autre image incontrôlée s'est manifestée, soit la présence fréquente de l'élément terre, particulièrement incarné par Vesbilau devant l'impétueuse Hirra. Vesbilau est en effet souvent de type « terre » dans les trois scènes. Cette présence de la terre, élément maternel et féminin, reflète peut-être encore ici la composition majoritairement féminine des groupes soulignée précédemment. Également, en qi gong, la terre figure au centre des quatre autres éléments; l'élément terre et les parties du corps correspondantes sont donc « travaillés » à toutes les saisons.

Nous estimons que la venue de ces images incontrôlées dans le texte de nos trois scènes est le reflet de l'influence de la pratique du qi gong précédant nos séances

d'expérimentation et aussi le reflet de l'utilisation de l'imagination matérielle en écriture dramatique; c'est d'ailleurs en quelque sorte cette influence que nous recherchions.

L'utilisation de l'imagination matérielle a suscité le développement d'une expérimentation originale en écriture dramatique. Nous estimons que l'application concrète de l'imagination matérielle, soutenue par un entraînement comme le qi gong, amène des effets positifs réels pour l'écriture d'un texte. Ce processus d'expérimentation et de création engage l'énergie corporelle et favorise l'élaboration d'une écriture dramatique qui rejoint le public par son organicité.

CONCLUSION

Lors de notre recherche pour ce mémoire création, nous avons tenté de découvrir si l'utilisation de l'imagination matérielle pour un auteur dramatique pouvait créer un terrain propice à la création. Le mot « physiologie » dans le titre signifie l'étude des propriétés d'organismes vivants qui sont en perpétuelle relation avec d'autres organismes. Nous avons intégré le mot « physiologie » dans le titre car notre objectif était d'étudier certaines propriétés de l'organisme vivant qui nous intéresse ici : l'auteur dramatique, en relation avec d'autres organismes vivants.

L'intuition qui a initié notre démarche se formulait ainsi : *Le corps influence l'auteur dramatique dans sa pratique comme il influence l'acteur dans son jeu et comme il nous influence de façon générale dans toutes nos sphères d'activités.* Cette intuition de départ prend sa source dans la conviction que l'écriture dramatique, à la différence des autres genres d'écriture, est une écriture dont une des principales fonctions est de tisser un lien direct avec le spectateur, créant un échange d'énergie entre l'interprète et le public. Nous considérons également que plusieurs auteurs dramatiques sont aussi acteurs et que leur pratique d'écriture au théâtre est souvent teintée de leur expérience physique du jeu. Enfin, notre intuition a sans doute été nourrie par notre pratique d'acteur car nous croyons en la pertinence et en l'efficacité d'un jeu physique et énergétique, comme plusieurs praticiens et théoriciens du domaine du théâtre, dont Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Louis Jouvet, Pol Pelletier et Larry Tremblay.

Nous avons intégré le concept de l'imagination matérielle de Gaston Bachelard dans un processus d'expérimentation en écriture dramatique par la pratique d'exercices de qi gong, qui peut être qualifié d'art martial interne. Certains exercices de cette pratique étaient exécutés lors de nos séances d'écriture. En parallèle, nous avons suivi un entraînement régulier en qi gong de *La Mémoire du souffle* supervisé par Marie-Claude Rodrigue. Chaque séance d'expérimentation en écriture dramatique était précédée d'une classe de groupe de qi gong. Cet entraînement a favorisé la

circulation fluide de l'énergie dans notre corps, nous rendant plus sensible à notre environnement, à commencer par notre propre corps. Nous estimons que le qi gong de *La Mémoire de souffle* a été une pratique préparatoire efficace à l'imagination matérielle en écriture car il nous a permis d'atteindre un état d'intériorité propice à l'inspiration et à la création.

Nos expérimentations ont véritablement constitué la composante principale de notre mémoire création; les trois composantes secondaires étant formées de réflexions théoriques, de l'entraînement et de l'auto observation en processus d'écriture.

La rédaction spontanée d'un journal de bord nous a permis d'être témoin de notre démarche. Le corps sujet devenait également corps objet, ce qui nous permettait de prendre du recul dans l'action. L'acteur de l'expérimentation devenait également auteur, par l'écriture des scènes dramatiques, tout comme il était aussi parfois spectateur, en observation d'événements se déroulant pendant la recherche.

À la table d'écriture, en position debout, lors d'une quarantaine de séances, de janvier à mai 2009, nous avons vécu une véritable rêverie organique qui s'est concrétisée par l'écriture de trois scènes dramatiques. Cette rêverie organique, l'imagination matérielle, s'est manifestée par l'établissement de correspondances entre des éléments de la nature, des organes du corps et des saisons. La manifestation de ces correspondances était réelle et nous la sentions agissante dans notre corps, quand nous écrivions au rythme de la nature. En quelque sorte, l'eau, l'hiver et les reins étaient le reflet de la nuit; le bois, le printemps et le foie, celui du matin; tandis que l'été, le feu et le cœur représentaient l'après-midi. Nous avons écrit nos trois scènes, le corps véritablement en action, alors que notre entraînement et ses exercices sollicitaient des organes précis. Nous pouvons d'ailleurs déceler l'existence de traces de l'imagination matérielle dans ces *Histoires saisonnières autour du feu*.

L'utilisation de l'imagination matérielle liée à la pratique d'un entraînement physique et énergétique nous a amené à concevoir et développer une expérimentation

originale en écriture dramatique. Cette approche nous servira dans le futur, tout en se raffinant et se précisant.

Nous disposons maintenant de trois *Histoires saisonnières autour du feu* d'une durée totale de quarante-cinq minutes qui constituent une matière préalable intéressante pour la réécriture qui mènera à un texte dramatique complet. La lecture devant public des trois *Histoires saisonnières autour du feu* nous a en effet permis de constater que cette écriture réalisée en expérimentation était une ébauche avancée pour devenir un texte dramatique efficace. La réécriture sera véritablement une autre étape, soit celle de passer de l'imagination matérielle à l'imagination formelle, plongeant dans une autre forme de création, plus rationnelle.

La principale découverte de notre recherche en écriture dramatique concerne l'existence d'un mouvement énergétique spécifique à un élément de la nature lorsque celui-ci est imaginé dans un organe. Pour chacune des scènes, le mouvement énergétique de l'élément dans l'organe s'est manifesté de cette façon : l'eau des reins, en latéralité; le bois du foie, en verticalité; le feu du cœur en expansion et en constriction. Une fois ce mouvement installé en séance d'expérimentation, il suffisait de le sentir et de le laisser agir dans l'écriture. Selon nous, le mouvement énergétique d'un élément de la nature dans l'organe correspondant est une clef pour atteindre une écriture théâtrale organique, que nous pourrions appeler *une écriture en mouvement*.

APPENDICE A

PROGRAMME DE LA CONFÉRENCE DÉMONSTRATION



Si tout ce qui change lentement s'explique par la vie, tout ce qui change vite s'explique par le feu. Le feu est l'ultra-vivant. Le feu est intime et il est universel. Il vit dans notre cœur. Il vit dans le ciel. Il monte des profondeurs de la substance et s'offre comme un amour. Il redescend dans la matière et se cache, latent, contenu comme la haine et la vengeance. Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse. Il est plaisir pour l'enfant assis sagement près du foyer; il punit cependant de toute désobéissance quand on veut jouer de trop près avec ses flammes. Il est bien-être et il est respect. C'est un dieu tutélaire et terrible, bon et mauvais. Il peut se contredire : il est donc un des principes d'explication universelle.

Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, 1949

École supérieure de théâtre

Direction de l'École : Josette Féral

Direction de l'unité de programmes de cycles supérieurs :
Marthe Adam

Direction du programme de premier cycle : Alain Fournier

Direction artistique : Larry Tremblay

École supérieure de théâtre
Pavillon Judith-Jasmin
405, rue Sainte-Catherine Est
Montréal (Québec)
H2L 2C4
www.estuqam.ca



L'École supérieure de théâtre

présente

Physiologie de l'auteur dramatique : « Histoires saisonnières autour du feu »

un mémoire-crédation de Jean Régner
sous forme de conférence démonstration



4, 5, 6 juin 2009 - 20 h

Studio-d'essai Claude-Gauvreau,

Local J-2020, Pavillon Judith-Jasmin, UQAM

405, rue Sainte-Catherine Est, Montréal Métro Berri-UQAM

Renseignements : 514-524-3837 info@legroupepedes33.com



Je me suis inscrit à la Maîtrise en théâtre en mai 2006 parce que je désirais apprendre. Lire, apprendre, écrire! En relisant le formulaire déposé pour mon admission, je me rends compte que j'ai presque fait le projet que j'annonçais, prétention en moins. J'écrivais en effet, il y a trois ans :

Ce projet vise à reconnaître la pertinence de l'entraînement physique et énergétique chez l'auteur dramatique, pour favoriser l'émergence d'une écriture en lien intime avec le corps, son mouvement et ses centres énergétiques. (...) Ce projet sera un mémoire-créditation constitué en deux parties :

- *une présentation publique d'un texte, sous forme d'expérimentation, qui illustrera, entre autres, l'importance de l'entraînement physique et énergétique, pour un auteur dramatique afin de tisser des liens avec ce qui est vivant (l'organicité);*
- *une présentation écrite d'une recherche théorique sur les éléments fondamentaux de la présentation publique.*

La différence entre mai 2006 et juin 2009, c'est que je ne « vise » pas maintenant à « reconnaître la pertinence », ni « l'importance » de l'entraînement physique et énergétique chez l'auteur dramatique, mais plutôt à « utiliser l'entraînement » pour l'écriture de scènes dramatiques. Aussi, plutôt que d'écrire un texte complet comme prévu, j'ai condensé cela à trois scènes. J'ai aussi précisé la « recherche théorique » en incluant le concept de l'imagination matérielle, développé par Gaston Bachelard, comme un des fondements de mon mémoire. Je formule maintenant mon sujet ainsi : *l'utilisation de l'imagination matérielle dans l'écriture d'un texte dramatique*. Ces changements se sont effectués en douceur, en suivant les conseils éclairés de mon directeur de recherche, qui me ramenait à une vision plus humble de ma maîtrise : « Tu ne fais pas un doctorat, Jean... », m'a-t-il répété à plusieurs reprises.

Pendant les trente premiers mois de mon parcours, j'ai suivi des cours bien sûr et j'ai fait aussi beaucoup de recherches et de lectures. J'ai même profité de deux de mes cours pour amorcer l'écriture d'une pièce, *Nitaskinan*, qui est maintenant terminée et qui devrait prochainement être créée. Lors des six derniers mois, j'ai fait plus de cent heures de pratique de Qi Gong en groupe, réparties sur une cinquantaine de sessions de deux heures. Ces sessions ont précédé mes séances d'expérimentation et d'écriture dans lesquelles je me suis plongé durant un peu plus de deux cents heures. Sans compter tous ces moments de gestation propres à la création.

Pendant trois ans, j'ai vraiment savouré ce processus d'apprentissage, de recherche, d'expérimentation et d'entraînement, qui a mené à l'écriture des trois scènes que Camille, Marc-André et moi-même avons maintenant le plaisir de vous présenter.

Histoires saisonnières autour du feu

L'eau sur les reins

Le bois dans le foie

Le feu au cœur



Textes et conférence :

Jean Régnier

Lecture :

Marc-André Berthold et Camille Loïsel-D'Aragnon

Photos :

Marc Monfet et Jean Régnier

Graphisme, illustrations, photos, affiche :

Carole Pilon

Direction de recherche :

Larry Tremblay

Remerciements

J'ai toujours haï les remerciements dans les programmes, mais ici je me pardonne ce travers. À toutes les personnes qui ont soutenu ma démarche, je lance un souriant et sincère merci, et je vous fais la vague!

J'ai eu la chance de pouvoir compter sur le talent et sur l'implication intéressée de Marc-André Berthold et de Camille Loïsel-D'Aragnon qui font vivre ces trois scènes que j'ai écrites : remerciements sincères à vous deux! Particulièrement aussi, je salue la générosité et la patience de trois de mes guides, soit ma compagne artiste à tout faire, Carole Pilon, mon entraîneuse de Qi Gong, Marie-Claude Rodrigue et mon directeur de recherche, Larry Tremblay.

En terminant, je souligne la contribution de la Corporation de développement communautaire de Rosemont et du Groupe des 33 qui m'ont fourni un local pour l'écriture et l'expérimentation; également mes salutations à Reebok pour la couverture de mes jambes.

APPENDICE B

AFFICHE RÉDUITE DE LA CONFÉRENCE DÉMONSTRATION

L'École supérieure de théâtre présente un mémoire création de Jean Régnier

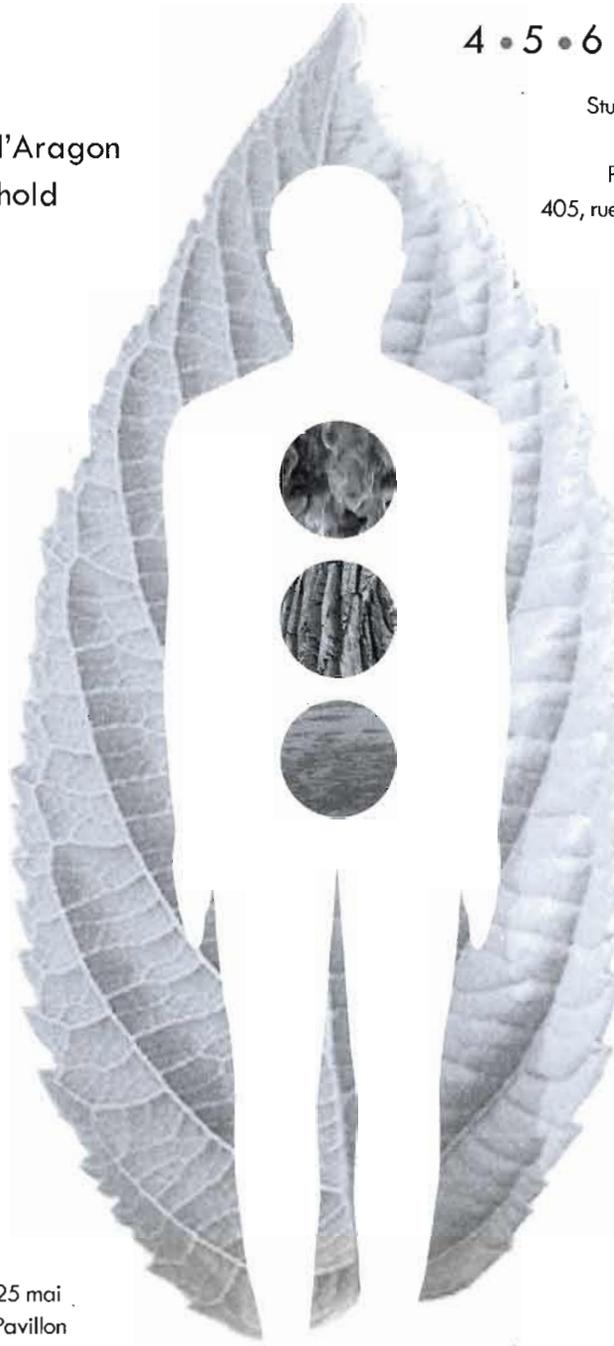
Physiologie de l'auteur dramatique : « *Histoires saisonnières autour du feu* »
sous forme de conférence démonstration

direction de recherche : Larry Tremblay

4 • 5 • 6 juin 2009 - 20 h

avec
Camille Loïselle-d'Aragon
Marc-André Berthold
et Jean Régnier

Studio-d'essai Claude-Gauvreau
Local J-2020
Pavillon Judith-Jasmin, UQAM
405, rue Sainte-Catherine est, Montréal
Métro Berri-UQAM



Billets en vente (5\$)
et réservation à partir du 25 mai
au guichet Admission du Pavillon
Judith-Jasmin (niveau métro)
du lundi au vendredi de 12 h 30 à 17 h
514-987-3456

Renseignements : 514-524-3837

APPENDICE C

EXTRAIT VIDÉO DE LA CONFÉRENCE DÉMONSTRATION SUR DVD

BIBLIOGRAPHIE

Écriture dramatique, jeu de l'acteur

- Anzieu, Didier. 1981. *Le corps de l'œuvre : Essais psychanalytique sur le travail créateur*. Paris : Gallimard, 377 p.
- Baillargeon, Claire. 2000. « Vers un théâtre pauvre de Grotowski ». In *Théâtre - Les Cahiers de la maîtrise : La mise en scène*, no 6, p. 140-143.
- Barba, Eugenio. 2001. « Éthique et politique : Un acteur citoyen ». In *Les chemins de l'acteur : former pour jouer*, sous la dir. de Josette Féral, p. 38-60. Montréal : Québec Amérique.
- _____. 1984. « La voix du refus ». In *Cahiers du théâtre Jeu : Au tour de l'acteur, au tour de l'actrice*, no 33, p. 273-284. Montréal
- Barba, Eugenio et Nicola Savarese. 1985. *Anatomie de l'acteur : Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Trad. de l'italien par Éliane Deschamps-Pria. Cazilhac (France) : Bouffonneries-Contrastes, 210 p.
- Bombardier, Louise. 2006. « L'auteur acteur : Quand le jeu gouverne l'écriture, Entretien de Lise Gagnon avec Louise Bombardier et François Godin ». In *Cahiers de théâtre Jeu : Paroles d'auteurs*, no 120, p. 81-183.
- Boal, Augusto. 1983. « Structure dialectique de l'interprétation ». In *Jeux pour acteurs et non-acteurs : Pratique du théâtre de l'opprimé*. Trad. du brésilien par Régine Mellac, p. 70-78. Coll. « Essais », no 28. Paris : La Découverte/Poche.
- Brullemans, Pascal et Éric Jean. 2007. « Quand le corps précède l'écrit : Entretien de Raymond Bertin avec Éric Jean et Pascal Brullemans ». In *Cahiers de théâtre Jeu : Paysages du corps*, no 125, p. 100-105.
- Chekhov, Michael. 1980. *Être acteur : Technique du comédien*. Trad. de l'américain par Élisabeth Janvier en collaboration avec Paul Savatier. Paris : Pygmalion-Gerard Watelet, 241 p.
- Cyr, Catherine. 2003. « Du jeu à l'écriture : Passages et métamorphoses ». In *Théâtre - Les Cahiers de la maîtrise : Formes d'écriture*, no 8, p. 63-73
- David, Gilbert (dir. publ.). 2009. *Le corps déjoué : Figures du théâtre de Larry Tremblay*. Carnières-Morlanwelz (Belgique) : Lansman, 155 p.

- Féral, Josette (dir. publ.). 2001. *Les chemins de l'acteur : Former pour jouer*. Montréal : Québec Amérique, 310 p.
- | _____ (dir. publ.). 1997. *Mise en scène et jeu de l'acteur, entretiens : L'espace du texte*. T. 1, Montréal : Jeu / Carnières (Belgique) : Lansman, 317 p.
- | _____ (dir. publ.). 1998. *Mise en scène et jeu de l'acteur, entretiens : Corps en jeu*. T. 2, Montréal : Jeu / Carnières (Belgique) : Lansman, 345 p.
- Fréchette, Carole. 2002. « Deux ou trois choses à partir de mon parcours d'auteur ». In *Théâtre - Les Cahiers de la maîtrise : La maîtrise a 20 ans : colloque théorie et pratique*, no 7, 2002, p. 93-95.
- Grotowski, Jerzy. 1985. « L'ISTA et le théâtre des sources ». In *Anatomie de l'acteur : Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, sous la dir. de Eugenio Barba et de Nicolas Savarese, p. 124-126. Cazilhac (France) : Bouffonneries-Contrastes.
- _____. 1971. *Vers un théâtre pauvre*. Trad. du polonais par Claude B. Levenson. Lausanne : L'Âge d'homme. 222 p.
- Laberge, Marie. 1989. « Quelle chose étrange... ». In *La passion du jeu*, sous la dir. d'Anne-Marie Alonzo et d'Alain Laframboise, p. 190-192. Laval : Trois.
- Lefebvre, Marie-Claude. 2002. « La voix du personnage : Intégration des résonateurs ludiques au jeu théâtral ». In *Théâtre - Les Cahiers de la maîtrise : La maîtrise a 20 ans : colloque théorie et pratique*, no 7, p. 63-68.
- Jouvet, Louis. 1954. *Le Comédien désincarné*. Coll. « Bibliothèque d'esthétique ». Paris : Flammarion, 279 p.
- Pierron, Agnès (dir. publ.), et Alfred Binet. 1998. *Études de psychologie dramatique*. Genève : Slatkine Reprints, 357 p.
- Müller, Carol (dir.). 2000. *Le Training de l'acteur*. Coll. « Papiers ». Arles : Actes Sud, 206 p.
- Régnier, Jean (comp.). 2005. *Recueil de textes, Analyse sociologique : animation et théâtre, SOC671J*. Montréal : COOP UQAM.
- Régy, Claude. 1998. *Espaces perdus*. Besançon (France) : Les solitaires intempestifs, 134 p.
- Savarese, Nicola. 1985. « Training et point de départ ». In *Anatomie de l'acteur : Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, sous la dir. d'Eugenio Barba et de Nicola Savarese, trad. de l'italien par Éliane Deschamps Pria, p. 129-133. Cazilhac (France) : Bouffonneries-Contrastes.

Spychalski, Téo. 2001. « Chaque texte porte en lui son code génétique ». In *Les chemins de l'acteur : Former pour jouer*, sous la dir. de Josette Féral, p. 274-279. Montréal : Québec Amérique.

Tremblay, Larry. 1993. *Le Crâne des théâtres : Essais sur les corps de l'acteur*. Coll. « Essai ». Montréal : Leméac, 135 p.

_____. 2009. « Écrire du théâtre avec de la matière ». In *Le corps déjoué : figures du théâtre de Larry Tremblay*, sous la dir. de Gilbert David, p. 131-138. Carnières-Morlanwelz (Belgique) : Lansman.

_____. 2009. « Une leçon d'anatomie : Entretien avec Larry Tremblay », par Pauline Bouchet, à Montréal, le 21 janvier 2009. *Agôn* [En ligne], Lyon : École normale supérieure Lettres et Sciences humaines, 2009, <http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=867>.

Imagination, philosophie, symbolisme

Bachelard, Gaston. 1943. *L'air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : Librairie José Corti, 306 p.

_____. 1949 [1938]. *La psychanalyse du feu*. Coll. « Folio/essais », no 25. Paris : Gallimard, 184 p.

_____. 1947. *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris : Librairie José Corti, 407 p.

_____. 1948. *La terre et les rêveries du repos*. Paris : Librairie José Corti, 339 p.

_____. 1942. *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*. Coll. « Biblio essais ». Paris : Librairie José Corti, Livre de Poche, 221 p.

Bachelard, Suzanne (comp.). 1988. *Fragments d'une poétique du feu*. Paris : Presses universitaires de France, 173 p.

Diel, Paul. 1965 (1952). *Le Symbolisme dans la mythologie grecque*. Paris : Petite bibliothèque Payot, 307 p.

Durand, Gilbert. 1963 (1953). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : Introduction à l'archétypologie générale*. Paris : Presses Universitaires de France, 520 p.

Dupont, Pascal. 2008. *Dictionnaire Merleau-Ponty*. Coll. « Dictionnaire... ». Paris : Ellipses, 233 p.

- Jung, Carl Gustav. 1962. *L'Homme à la découverte de son âme*. Genève : Éditions du Mont-Blanc, 354 p.
- Malherbe, Jean-François. 1990. « Les fondements de l'éthique ». *Éthica*, vol. 2, no 2, p. 9-34.
- Marmier, Claire de Kersaint de. 1947. *La mystique des eaux sacrées dans l'antique Armor : Essai sur la conscience mythique*. Coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie ». Paris : Vrin, 240 p.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 531 p.
- Merleau-Ponty, Maurice, et Claude Lefort (comp.). 1983 (1964). *Le visible et l'invisible*, suivi de *Notes de travail*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 360 p.
- Pichon, Michèle. 2005. *Esthétique et épistémologie du naturalisme abstrait : Avec Bachelard : rêver et peindre les éléments*. Coll. « Épistémologie et philosophie des sciences ». Paris : L'Harmattan, 258 p.
- Pitta, Tania. 2001. « L'éphémère dans les villes proposition pour une rénovation symbolique de l'espace urbain ». In *Sociétés : Le Brésil*, no 71, p. 37-45.
- Saint-Aubert, Emmanuel de. 2004. *Du lien des êtres aux éléments de l'être : Merleau-Ponty au tournant des années 1945-1951*. Coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie, Nouvelle série ». Paris : Vrin, 365 p.
- Wilhelm, Richard. 1973 [1924]. *Yi King : Le livre des transformations*. Trad. de l'allemand par Étienne Perrot. Paris : Librairie de Médicis, 804 p.

Corps, énergie, entraînement, qi gong

- Bainbridge Cohen, Bonnie. 2002. *Sentir, ressentir et agir : L'anatomie expérimentale du Body-Mind Centering*. Trad. de l'américain par Madie Boucon. Bruxelles : Contredanse, 367 p.
- Bertherat, Thérèse. 1985. *Les saisons du corps : garder et regarder la forme*. Paris : Albin Michel, 192 p.
- Chia, Mantak. 1992. *Qi gong I : la chemise de fer*. Trad. de l'américain par Antonia Leibovici. Paris : Guy Trédaniel, 323 p.
- Chia, Mantak et Maneewan Chia. 2002 (1990). *Transformez votre stress en vitalité : La voie du Tao*. Trad. de l'anglais. Coll. « Eau de jouvence ». St-Julien-en-Genevois (Suisse) : Jouvence, 133 p.

- Feldenkrais, Moshe. 1971. *La Conscience du corps : La santé en 12 leçons*. Trad. de l'allemand par Dorothee Tiocca. Coll. « Marabout service », no 540, Paris : Robert Laffont, 285 p.
- Fortin, Sylvie, Martyne Tremblay et Adriane Vieira. 2008. « L'éducation somatique comme technologie de soi ». In *Danse et santé : Du corps intime au corps social*, sous la dir. de Sylvie Fortin, p. 119-121. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- _____. (dir. publ.). 2004. *Parcours réflexif d'expériences somatiques : Travaux d'étudiants-es aux programmes d'études de cycles supérieurs*. Montréal : Département de danse, Université du Québec à Montréal, 91 p.
- Habersetzer, Roland. 1990. *Chi-kung : La maîtrise de l'énergie interne*. Coll. « Encyclopédie des arts martiaux ». Paris : Amphora, 197 p.
- Laading, Isabelle. 1998. *Les cinq saisons de l'énergie : La médecine chinoise au quotidien*. Méolans-Revel, France : Désiris, 224 p.
- Lewis, Dennis. 1998. *Le tao de la respiration naturelle* Trad. de l'anglais par Dominique Macabies. Paris : Vivez soleil, 194 p.
- Martin, Andrée (comp.). 2007. *Recueil de textes, Études générales des discours sur le corps, DAN 7050*. Montréal : COOP UQAM.
- Migaud, Martine. 1995. *Qi gong : La médecine des souffles*. La Ferrière-sur-Risle (France) : Godefroy, 268 p.
- Régy, Claude. 2007. « Les états latents du réel » in *Le corps, le sens*, p. 152-177, sous la dir. de Françoise Héritier. Paris : Seuil.
- Réquéna, Dr Yves et Marie Borrel. 2000. *Le guide de bien-être selon la médecine chinoise : Être bien dans son élément*. Paris : Guy Trédaniel, 341 p.
- Réquéna, Dr Yves. 1989. *Qi gong : Gymnastique chinoise de santé et de longévité*. Paris : Guy Trédaniel / de la Maisnie, 379 p.
- Rodrigue, Marie-Claude. 2007. « *Le grand Yin* » : document interne. Montréal, 9 p.
- _____. 2009. *La polarité du Yin/Yang, l'union des contraires, l'embrassade de la vie* : document interne. Montréal, 2 p.
- Zöller, Dr Joséphine. 1990. *Qi gong : Exercices énergétiques de santé*. Trad. de l'allemand par Christian Rempp en coll. avec Marie-Béatrice Jehl. Coll. « Horizons spirituels ». St-Jean-de-Braye (France) : Dangles, 422 p.

Ouvrages généraux

- Bégin, Christian. 2007. « Le doctorat : Un savoir-faire au-delà des disciplines ». In *Traité de recherche création en art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*, sous la dir. de Monick Bruneau et d'André Villeneuve, p. 377-414. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Bouthat, Chantal. 1993. *Guide de présentation des mémoires et des thèses*. Montréal : décanat des études avancées de la recherche, Presses de l'Université du Québec à Montréal, 110 p.
- Chevalier, Jean, et Alain Gheerbrant. 1982 (1969). *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont / Jupiter, 1060 p.
- Corvin, Michel, (dir. publ.). 1998. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. 2 t. Paris : Larousse, 1894 p.
- Encyclopaedia Universalis. 1997. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Coll. « Encyclopaedia universalis ». Paris : Albin Michel, 918 p.
- Friedrichs, Kurt Otto (dir. publ.) et al. 1989. *Dictionnaire de la sagesse orientale : Bouddhisme, hindouisme, taoïsme, zen*. Trad. de l'allemand par Monique Thiollet. Paris : Robert Laffont, 752 p.
- Julliard, Jacques, et Michel Winock (dir. publ.). 1996. *Dictionnaire des intellectuels français*. Paris : Seuil, 1258 p.
- Le Moal, Philippe (dir. publ.). 2008. *Dictionnaire de la danse*. Paris : Larousse, 842 p.
- Marzano, Michela. 2007. *Dictionnaire du corps*. Paris : Quadrige/Presses universitaires de France, 1048 p.
- Mortier, Raoul (dir. publ.). 1966. *Dictionnaire encyclopédique universel*. 10 vol. Paris : Librairie Aristide Quillet / Montréal : Grolier.
- Pavis, Patrice. 1987. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Messidor/Éditions sociales, 477 p.
- Pierron, Agnès. 2002. *Dictionnaire de la langue du théâtre : Mots et mœurs du théâtre*. Coll. « Usuels du Robert ». Paris : Le Robert, 622 p.
- Rey, Alain, et Josette Rey-Debove (dir. publ.). 2009. *Le nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2837 p.

Vattimo, Gianni, Maurizio Ferraris, Diego Marconi (dir. publ.) et l'Équipe rédactionnelle de Garzanti. 2002 [1981]. *Encyclopédie de la philosophie*. Trad. de l'italien. Coll. « La Pochothèque, Encyclopédies d'aujourd'hui, Livre de poche ». Paris : Librairie générale française, 1777 p.

Mémoires et thèses

Adams, Katherine. 1996. « Étude phénoménologique de la personification dramatique suivie d'une démonstration publique de quelques-unes des étapes du processus tel que vécu par les participants ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 121 p.

Baillargeon, Claire. 2003. « Le corps dans l'âme : Présentation d'un processus de création à partir de textes mystiques de Marie de l'Incarnation suivie d'une réflexion sur l'incarnation théâtrale du plaisir et de la douleur ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 79 p.

Cyr, Catherine. 2003. « Brightness Falls : Création dramatique suivie d'une analyse du processus créateur dans sa dimension métacognitive ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 196 p.

Bois, Danis. 2007. « Le corps sensible et la transformation des représentations chez l'adulte ». Thèse de doctorat, Séville, Université de Séville, 380 p.

Fleury Labelle, Marie-Maude. 2007. « Écriture, ventre, maternité : « Le triangle », texte dramatique écrit pendant une grossesse ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 175 p.

Lefebvre, Marie-Claude. 1999. « La voix du personnage : influence de l'imagination matérielle et de l'anatomie ludique sur les caractéristiques du son et du phrasé dans l'interprétation d'Agatha de Marguerite Duras ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 84 p.

Morinville, Violaine. 2004. « L'intégration des principes du tai chi et du qi gong : Étude de cas d'une enseignante en danse contemporaine ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 141 p.

Provencher, Anne-Marie. 1997. « Justine à son corps défendant, texte dramatique accompagné d'une étude des théories d'Artaud, de Grotowski et de Barba sur le corps théâtral ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 116 p.

RÉFÉRENCES INTERNET

Association des amis de Gaston Bachelard : gastonbachelard.org

Association québécoise des auteurs dramatiques : aqad.qc.ca

Association Suisse Feldenkrais : feldenkrais.ch

Bonnie Bainbridge Cohen et Body-Mind Centering : bodymindcentering.com

Centre d'étude et de recherche appliquée en psychopédagogie perceptive (Danis Bois, coordonnateur) : cerap.org

Centre des auteurs dramatiques : cead.qc.ca

Centre Gaston Bachelard, Centre de recherches sur l'imaginaire et la rationalité, Université de Bourgogne : u-bourgogne.fr/CENTRE-BACHELARD

Contredanse : contredanse.org

Emilie Conrad, pionnière du Continuum Movement : continuummovement.com

Entrevue de Larry Tremblay avec Pauline Bouchet, revue Agôn : agon.ens-lsh.fr/index.php?id=867

Fédération de Qi Gong et Arts Énergétiques : federationqigong.com

Groupe de la Veillée, théâtre d'art et d'essai : laveillee.qc.ca

Institut Feldenkrais d'éducation somatique (Montréal, Québec) : yvanjoly.com

Josette Féral, directrice de l'École supérieure de théâtre : josette-feral.org

Le Devoir : ledevoir.com

Marie-Claude Rodrigue, formatrice en qi gong de *La Mémoire du souffle* : fragmentslibres.com

Odin Teatret, Eugenio Barba : odinteatret.dk

Pascale Léonard, formatrice en *gyrokinesis* et gyrotonic : muvma.com

PhiloNet, La philosophie à portée de tous : philonet.fr

Pol Pelletier et l'École sauvage : polpelletier.com

Revue canadienne d'esthétisme, Recension de *Aesthetics of the Four Elements: Earth, Water, Fire, Air*, sous la direction de Krystyna Wilkoszewska, par Manon Regimbald : www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_7/recensions/regimb.html

Théâtrales, collection de textes et d'hypertextes en français sur le théâtre: theatrales.uqam.ca

Théorie de la littérature, Jean-Marc Lemelin : ucs.mun.ca/~lemelin/THEORIE.htm

Vidéos de kathakali : indiavideo.org