

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

FRANÇOIS BRUNEAU

« LE MASQUE DE PEAU »

SUIVI DE

« DU THÉÂTRAL AU LITTÉRAIRE :
USAGE DE TECHNIQUES ET PROCÉDÉS THÉÂTRAUX
DANS LA PRODUCTION D'UNE ŒUVRE LITTÉRAIRE »

Juin 2003

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Hélène Guy de son écoute attentive, sans laquelle mon sujet de recherche n'aurait jamais vu le jour, ainsi que Jacques Paquin, d'avoir pris le relais avec simplicité et efficacité.

Mes remerciements vont aussi à ces excellents lecteurs, Rosaline Deslauriers et Réjean Bonenfant, qui ont lu et annoté la première version de la partie création de ce mémoire.

Je veux aussi exprimer ma gratitude à Huguette Desaulniers, secrétaire aux études de deuxième cycle au département de français. Elle a éclairé mon chemin à travers les exigences et les délais avec patience et compétence.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
LISTE DES TABLEAUX ET FIGURES	iv
INTRODUCTION	1
Le processus de création littéraire selon Hélène Guy	4
Les processus théâtraux	6
Le rôle du dictaphone	11
PREMIÈRE PARTIE LE MASQUE DE PEAU	14
DEUXIÈME PARTIE DU THÉÂTRAL AU LITTÉRAIRE	68
CHAPITRE 1 Jerzy Grotowski et la fatigue libératrice	69
Le théâtre pauvre	70
L'acteur	71
L'entraînement de l'acteur selon Grotowski	72
Des techniques grotowskiennes vers la création littéraire	74
La fatigue comme agent libérateur de l'inconscient	75
Le matériau issu de la fatigue	78
CHAPITRE 2 Constantin Stanislavski et la mise en scène de l'écriture	82
Les circonstances données	83
L'intention globale et les intentions partielles	86
Le Geste psychologique (GP)	88
Le « Si » magique	90
Relaxation	94
Mémoire affective et mémoire sensorielle	96
CHAPITRE 3 Michael Chekhov et l'imagination créatrice	102
L'imagination Créatrice	105
Utilisation de techniques de Chekhov pour le passage intitulé <i>incarnations</i>	107
Synopsis bref obtenu suite à l'exploration	113
CONCLUSION	114
BIBLIOGRAPHIE	121

INTRODUCTION

Si l'on entend parfois raconter que certains écrivains ou compositeurs ont donné à l'humanité des chefs-d'œuvre immortels composés en un temps record, livrés sans retouches et acclamés dès la parution ou la première exécution par un public délirant¹, la majorité des pauvres mortels dont je suis doit suer, peiner et conquérir de haute lutte le moindre succès. Pour paraphraser Boileau, cent fois sur le métier nous devons nous remettre à l'ouvrage.

Les recherches en créativité le démontrent : quels que soient les sujet et objet de la création, les étapes à franchir vers l'œuvre achevée seront sensiblement les mêmes du point de vue du créateur². Ce cheminement vers l'œuvre est décrit en terme de processus qui, une fois mis en branle, varie pour chacun en durée et en labeur, commande le retour sur soi-même, l'autocritique serrée, des recherches techniques, en somme conduit entre angoisse et plaisir l'artiste sur le chemin sinueux de son ouvrage.

Ainsi, l'écrivain et le comédien ou le metteur en scène ont des démarches comparables dans leur travail : le premier construit des personnages, ordonne des séquences narratives, élabore des champs sémantiques signifiants, incarne ses idées en écrivant, corrigeant et réécrivant, de la même façon que le second, composant son rôle et recherchant son personnage, procède par répétitions successives différemment orientées et garde le meilleur de chaque essai pour ensuite organiser le tout de façon cohérente.

Jouons à nous placer face à deux processus en action sur des lignes parallèles : celui de l'écrivain et celui du metteur en scène. En fait, l'écrivain condense en mots sur papier un contenu tiré du réel, de l'imaginaire, des sens, le tout filtré et modifié par l'inconscient et

¹ Milos Forman, dans son film *Amadeus*, magnifie outrancièrement le génie de Mozart. Par opposition, Salieri, un musicien que l'histoire a pourtant retenu, sera sur le point de défaillir à la lecture du premier jet presque sans ratures d'un opus de Mozart. L'Italien, qui a littéralement sacrifié toute sa vie à la musique, concevra une haine irréductible envers Dieu qui l'a trahi et envers le « divin » Amadeus.

² Comme exemple de cette affirmation, je mentionne que, dans le *Guide d'encadrement pour le projet personnel, création* à l'intention des élèves de cinquième secondaire de la SÉÉI, la Société des Écoles d'Éducation Internationale, on propose un seul cheminement pour tous les travaux de créations : littéraire, cinématographique, picturale ou tout autre genre de création.

inscrit dans le code du langage écrit. Le metteur en scène et l'acteur, quant à eux, doivent à l'inverse décoder et déficeler, décrypter le texte dramatique et le restituer dans toutes ses composantes et tous ses détails³. Bien que dirigés dans deux directions opposées, les deux processus empruntent des parcours concomitants et ont des finalités semblables : énoncer et représenter.

Ce parallèle entre les processus de création théâtrale et littéraire m'a amené à me demander s'il serait possible, voire profitable, de fonder la production d'une œuvre littéraire sur l'utilisation de techniques et de procédés théâtraux. Une certaine connaissance du théâtre et de techniques d'acteur m'avait déjà servi à résoudre des problèmes en cours d'écriture⁴. De plus, l'observation de mon propre processus d'écriture me démontrait que ma manière active de stimuler l'imagination ou d'éliminer les blocages s'apparentait davantage au travail de l'acteur en répétition qu'à celui de l'écrivain penché sur son carnet de notes ou son clavier.

J'ai d'abord cherché à établir des liens entre des processus de création propres aux deux disciplines. Il va sans dire que la théorie ou la critique, orientées vers des productions déjà représentées ou publiées, ne m'offraient pas de tels outils. J'ai choisi le processus de création littéraire tel que décrit par Hélène Guy dans *L'Écriture qui s'installe : pratique d'écriture*⁵ qui permet d'analyser le texte dans le sens de la production, c'est-à-dire fondé sur l'action concrète et pratique. Du point de vue théâtral, les Cycles REPÈRE, mode de travail utilisé par le théâtre Repère, constitue un processus pragmatique de création théâtrale convenant à mes objectifs.

³ Voir Bernard Guittet : « Et la mise en scène, qu'elle s'en défende ou non oscille toujours entre la pure reconstitution de ce qui a pu se passer [...] et la pure reconstruction où, comme ingénieurs de la vie pratique, on « machinerait » des situations et des jeux scéniques qui feraient qu'en fin de compte le texte « fonctionnerait » comme élément de cette machine sans reste et sans bavures, » dans « L'acteur en trois dimensions », *Bouffonneries, Lecture*, n^{os}. 24-25, Lecture, Centre d'action culturelle, 1996, p. 34.

⁴ Dans la nouvelle « Pisco acide », parue dans la revue *Nouvelles*, n^o 56, automne 1999, Montréal, Éditions XYZ, j'ai utilisé des techniques théâtrales quand, à la phase des textes inédits, j'avais diagnostiqué qu'il me manquait quelque image forte qui représenterait l'état intérieur du narrateur.

⁵ Hélène Guy, *L'écriture qui s'installe : pratique d'écriture*, dans *Le choc des écritures*, Québec, Éditions Nota bene, 1999, p. 183-198.

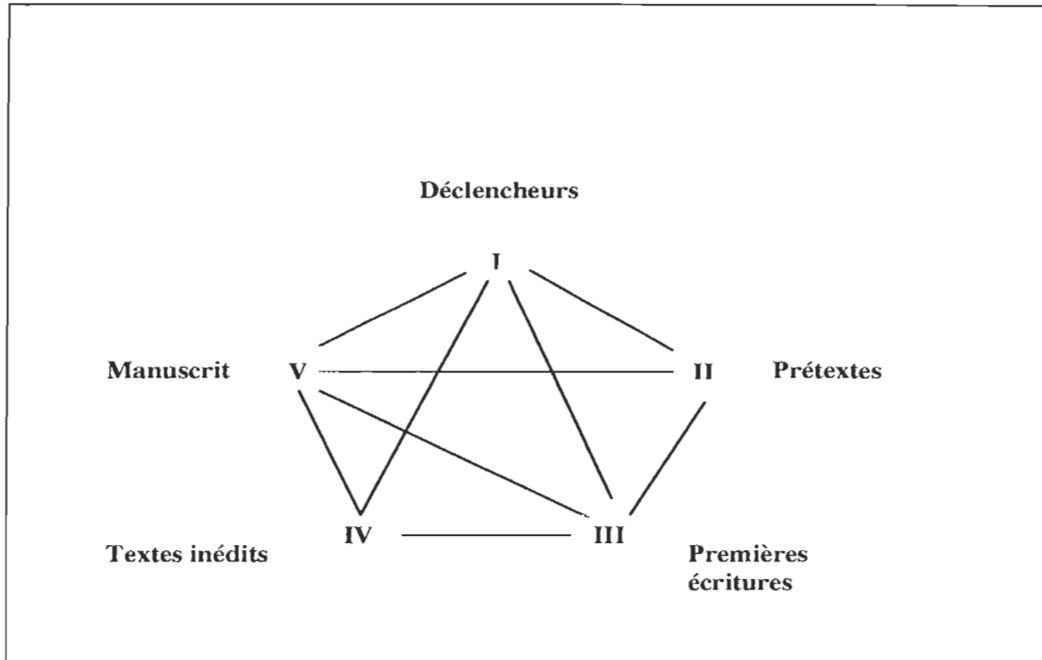
Le processus de création littéraire selon Hélène Guy

Le processus de création littéraire que propose Hélène Guy permet à l'écrivain de « saisir sa propre démarche de création pour en maîtriser les mécanismes »⁶. Il est structuré en cinq phases où peuvent s'intégrer toutes les méthodes, stratégies et actions faites par l'écrivain à partir de la décision d'écrire jusqu'au manuscrit final. Voici une brève description de chacune des phases de ce cheminement.

Le ou les déclencheurs pourraient se définir comme ce qui provoque ou convoque l'écrivain à se mettre à l'œuvre. Ils peuvent venir du hasard ou être provoqués aussi bien que mis en scène. Ils peuvent être sensoriels, émotifs, physiques, etc. Si l'écrivain est apte et disposé à s'approprier la résonance des déclencheurs en lui, il peut passer à la seconde phase : les prétextes. Ici, l'écrivain griffonne, compose, explore, conçoit sans posséder de fil directeur. Il censure peu ou prou ; il accumule des matériaux. Une fois en possession du matériel produit précédemment, dans la phase suivante, les premières écritures, il est nourri et atteint parfois le comble du plaisir et de l'émotion. Il est dans le feu de l'action et en même temps il peut se situer suffisamment à l'extérieur pour pouvoir créer des liens, ordonner, former une œuvre. Dans les textes inédits, l'auteur concrétise son projet d'écriture, le fixe par un nombre variable de récritures et de corrections. Le manuscrit est l'étape où l'auteur arrive dans son travail à un degré d'achèvement jugé satisfaisant. Il aura pris assez de distance face à l'œuvre pour s'en détacher et la livrer au public si les circonstances s'y prêtent.

⁶ *Ibid.*, p. 51.

FIGURE I
Processus de création littéraire



Source : Hélène Guy, *l'Écriture qui s'installe*, dans *Le choc des écritures*, Québec, Éditions Nota bene, 1999, p. 185.

Je me suis plu à comparer les lignes du contour de la figure ci-haut à un cerf-volant et celles du centre à une étoile. Comme on le remarque, les lignes reliant les cinq points confirment que chaque phase est liée à chacune des autres. L'écrivain se promène librement dans l'étoile ou le cerf-volant; il actualise et situe à sa façon son activité en cours.

Cette façon d'organiser le processus de création d'une œuvre littéraire comporte un intérêt certain dans le cadre de ce travail en ce qu'il permet à celui qui écrit de se situer et de rendre compte assez précisément du cheminement suivi par rapport aux objectifs de forme, de contenu et d'achèvement fixés. De plus, ce jugement distancié inhérent au processus favorise un retour plus aisé à des étapes antérieures sans engendrer de sentiments négatifs ou d'auto-dépréciation excessive du travail en cours.

Je voudrais tout de suite faire remarquer que toutes les méthodes et techniques théâtrales expérimentées dans le cadre de ce mémoire demandent également un engagement profond dans le projet d'écriture concurremment à une observation attentive des mécanismes mis en branle. Ces méthodes et techniques se rattacheront aux cycles REPÈRE qui les intégrera dans les diverses étapes de création.

Les processus théâtraux

Les cycles REPÈRE constituent un processus de création théâtrale initiée non à partir d'idées ou de thèmes, mais bien à partir de ressources matérielles, c'est-à-dire d'objets concrets suscitant des réactions, des émotions chez les créateurs. Jacques Lessard, le créateur des Cycles REPÈRE explique dans la préface du livre *le Théâtre Repère* :

Ces matériaux de base que sont les liens émotifs qu'entretient l'artiste avec la « Ressource » peuvent ou non aboutir à la réflexion, mais ce qui importe vraiment aux artistes du Repère c'est l'exploration des liens émotifs, parce que c'est dans cette exploration seule que nous croyons pouvoir trouver les attaches poétiques qui nous lient au « Vivant⁷ ».

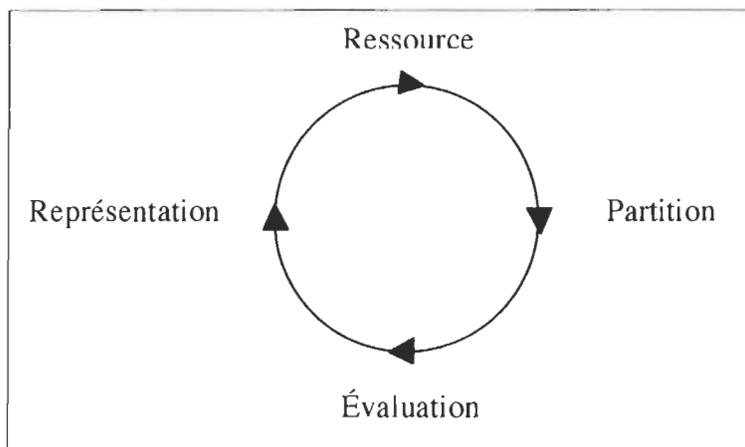
Lessard a adapté au théâtre un processus de création architecturale du californien Lawrence Halprin qui postule qu'« on crée à partir de ressources sensibles et non d'idées »⁸. Le Cycle REPÈRE (RE=ressource, P=partition, E=évaluation, Re=représentation) fonctionne circulairement (RE→ P→ E →Re), en croisé (RE→E→P→Re), ou en aller-retour (P→E→P→E...). La représentation ne constitue pas une étape finale, elle peut ramener à n'importe laquelle des trois autres étapes car ce processus évolutif permet le « work in progress ».

⁷ Irène Roy, *Le théâtre Repère. Du ludique au poétique*, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1993, p.7.

⁸ *Idem.*

FIGURE II

Les cycles REPÈRE



Source : Irène Roy, *Le théâtre Repère, Du ludique au poétique*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1993, p. 34.

La Ressource (RE) : elle doit être concrète, susciter l'émotion et contenir « un alphabet de la forme ». Exemple : carte postale, image, croquis, partition, etc. Elle peut être renouvelée et complétée. Elle peut être seulement inspiratrice ou devenir signe sensible pendant le spectacle. Les autres ressources (temps alloué, budget, but final, etc.) entrent aussi en compte.

La partition (P) : c'est l'exploration de base. Elle convoque toutes les manières possibles d'explorer la ressource : dégager des thèmes récurrents, amasser des matériaux, faire dialoguer des objets, créer des dessins, écriture automatique, etc.

L'évaluation (E) : sélectionner donc, et choisir entre les différents résultats obtenus grâce à la rencontre entre les créateurs et la Ressource. Explorer les liens possibles entre le propos et les objectifs. Créer, c'est choisir.

La représentation (Re) : rendre public le spectacle pour vérifier l'atteinte des objectifs. Choisira-t-on le retour à la partition, à la ressource, à l'évaluation?

L'exploration tout azimut de la Ressource ouvre un dialogue fécond entre le créateur et l'objet, met en jeu la mémoire sensorielle et affective, l'expérience et l'imagination.

Cette démarche produit un théâtre très actif et physique, en opposition à un théâtre qui serait réflexif et psychologique. De plus, à ma connaissance, tous les spectacles produits de cette façon sont des spectacles éclatés, intégrant jeu d'acteur, textes théâtraux ou poétiques, chant, cinéma et mouvements, appareillage multimédia, etc. Dès lors, le processus REPÈRE semblait favoriser, à priori, mon objectif de produire un texte incluant plusieurs genres et procédés littéraires : monologues, lettres, poèmes, récits. J'ai organisé le travail de conception des textes littéraires de ce mémoire (déclencheurs, prétextes et textes inédits) de la façon proposée par les cycles REPÈRE. Transférant les CYCLES à mon projet littéraire, je devenais le seul participant, mais j'ai jugé que cela ne constituait pas un inconvénient et ne détournait en rien l'utilité et la pertinence du projet. Au contraire, cette structure cyclique théâtrale, alliée au processus élaboré par Hélène Guy, m'offrait une base à la fois souple et solide dans laquelle inclure toutes les phases de ma recherche du théâtral vers le littéraire.

Voici, synthétisé en tableau, comment se sont intégrés les deux processus décrits plus haut. La troisième colonne fait part des techniques et procédés théâtraux utilisés pendant le travail.

TABLEAU I
INTÉGRATION DES PROCESSUS LITTÉRAIRE ET THÉÂTRAUX

Les déclencheurs	La REssource	La tresse de cheveux Le mais
Les prétextes Les premières écritures	La Partition	Exploration par des procédés théâtraux : la fatigue libératrice (Grotowski) les circonstances (Stanislavski) l'objectif et l'intention (Stanislavski) le Geste Psychologique (Stanislavski) le « Si » (Stanislavski) les mémoire affective et sensorielle (Stanislavski) l'imagination créatrice (M. Chekhov)
Les textes inédits	L'Évaluation	Lecture à haute voix Lecteurs choisis
Le manuscrit	La Représentation	Lecture publique

J'ai puisé chez trois grands hommes de théâtre du XX^e siècle les techniques ayant servi à concevoir et structurer les personnages et plusieurs passages du texte « *le Masque de Peau* », la première partie de ce mémoire.

J'exposerai, dans le premier chapitre de la deuxième partie, les conceptions développées par l'homme de théâtre polonais Jerzy Grotowski en regard de la fonction du théâtre et de la formation de l'acteur. J'y relaterai comment, en mettant en pratique et en adaptant selon mes objectifs de création littéraire certains entraînements qu'il propose, j'ai obtenu la structure de mon récit et « débloqué » l'écriture de plusieurs passages de mon ouvrage. J'ai nommé ce chapitre : « Jerzy Grotowski et la fatigue libératrice de l'inconscient », mettant à profit cette phrase tirée de son livre *Vers un théâtre pauvre* : « il faut être totalement exténué pour briser la résistance de l'intellect et commencer à agir avec véracité.⁹ » Je montrerai aussi comment, à partir du matériau brut jailli de la fatigue et des associations qui y sont incluses, j'ai obtenu des prétextes et des premières écritures satisfaisant à mes objectifs. Pour Grotowski, « chaque chose doit venir du et par le corps¹⁰ » grâce à un engagement total de l'être dans le travail. J'ai postulé qu'en m'engageant dans une recherche artistique associée à l'ascension relativement difficile d'un volcan, je me plaçais corps et esprit dans l'action et favorisais le surgissement d'associations qui ne sont pas des pensées, mais « quelque chose qui jaillit non seulement de l'intellect mais aussi de la chair. C'est aussi retour aux souvenirs précis [...] que notre peau, nos yeux n'ont pas oubliés ¹¹».

Dans le deuxième chapitre, après avoir présenté et situé dans son époque le grand homme de théâtre russe Constantin Stanislavski, je décrirai la façon dont je me suis approprié certains des exercices qu'il proposait aux acteurs pour accéder à leurs émotions et les mettre au service des personnages qu'ils avaient à interpréter en opérant un transfert de la personne vers le personnage. La vie enrichit l'artiste en émotions nouvelles, et cet enrichissement, chez l'acteur consciencieux, nourrit les personnages nouveaux qu'il doit jouer. Travaillant selon les méthodes stanislavskiennes, l'acteur

⁹Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1971, p. 196.

¹⁰*Ibid.*, p. 168.

¹¹*Ibid.*, p. 183.

suscite et cultive la résurgence d'émotions réellement ressenties, les octroie au personnage qu'il doit interpréter et peut ainsi éviter de tomber dans les clichés et le jeu mécanique. Il balise constamment ce « ressentir » en fixant des objectifs et des intentions dans la recherche du personnage, de manière à construire de façon cohérente chaque segment du rôle en regard de la ligne d'action principale de l'œuvre. Stanislavski insiste, en conclusion de son livre *La construction du personnage* :

Le processus créateur commence avec l'invention imaginative du poète, de l'écrivain, du metteur en scène, du décorateur et de toutes les autres personnes participant à la création du spectacle. Par conséquent, la première place revient à l'imagination et ses inventions, au Si magique, aux circonstances données¹².

L'écrivain, lui-même metteur en scène, réglant le décor et l'éclairage, n'opère-t-il pas le cryptage d'un texte que l'acteur doit décrypter? Je me suis donc posé la question suivante : si l'acteur peut tirer profit des exercices de relaxation, préciser son personnage à l'aide des circonstances données, ouvrir son imagination grâce au « si magique », trouver en son corps et ses souvenirs des émotions réelles qui servent les objectifs et les motivations¹³ de son personnage, pourquoi ces fruits ne pourraient-ils pas être cueillis aussi par celui qui écrit? Le magnétophone, un narrateur au « je » (en ligne plus directe que le narrateur à la troisième personne avec l'acteur au travail) ainsi que le papier et le crayon, ces outils universels, ont été mes aides pour passer de l'acte aux mots.

Le troisième chapitre, intitulé « *Michael Chekhov et l'imagination créatrice* », décrira comment, me servant des techniques de ce disciple de Stanislavski, je suis parvenu à mettre en scène et écrire les séquences qui, dans « *le Masque de peau* », me semblaient les plus difficiles à produire. Pour ce grand comédien et pédagogue, l'imagination se stimule par des techniques qui mettent en action tout le corps et l'esprit de l'acteur. Une grande disponibilité physique, obtenue par des exercices spécifiques de relaxation qui ouvrent le corps et l'esprit, une concentration ferme et des objectifs clairs obtenus par questionnement permettent de visualiser des objets, des situations et des

¹²Constantin Stanislavski, *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 1984, p. 308.

¹³ Les mots soulignés de ce paragraphe sont des termes stanislavskiens qui seront expliqués dans le chapitre 2 du travail théorique.

environnements. Le corps et l'esprit ainsi mis en harmonie produisent naturellement des actions « vraies ». Chekhov soutient qu'en travaillant physiquement et qu'en se dégageant des procédés analytiques, on obtient des résultats sensibles en dehors des stéréotypes :

Au lieu de penser, vous verrez le personnage agir. Les raisonnements tuent l'imagination. Plus vous décortiquez un personnage en l'analysant, plus vous étouffez vos sentiments, paralysez votre envie de vous identifier à lui, et réduisez vos chances d'inspiration¹⁴.

S'il est vrai que l'acteur, face à un personnage, doit se mettre en action, la même chose ne pourrait-elle être possible pour l'écrivain face à la page blanche et à toutes les tergiversations qu'elle engendre?

Le rôle du dictaphone

J'ouvre ici une parenthèse pour préciser le rôle du dictaphone. Loin de moi de proposer que l'usage du magnétophone soit un instrument nouveau dans la conception et l'élaboration de textes littéraires ou de quelque type que ce soit. Je voudrais simplement souligner les différents rôles dont je l'ai investi dans la recherche telle que je l'ai menée.

Dans le théâtre de création, on explore souvent par improvisation collective. On veille à attribuer à un des participants, quand le metteur en scène n'est pas présent comme il arrive souvent dans les premiers stades de l'exploration, le rôle d'observateur que l'on appelle « œil extérieur ». Sa tâche consiste à noter des actions ou des paroles significatives, à faire des liens ou à imaginer des séquences en combinant des éléments disparates, à relancer l'improvisation à partir des matériaux créés dans l'instant ou lors de séances précédentes. Il constitue en somme la mémoire collective.

Le dictaphone, dans mon entreprise individuelle, a joué sensiblement le même rôle. J'arrêtais l'action aussi souvent que je le jugeais nécessaire sans que cette situation ne

¹⁴Michael Chekhov, *Être acteur, méthode psychophysique du comédien*, Paris, Olivier Perrin, 1967, p. 47.

provoque d'inconvénient véritable¹⁵. Car la combinaison de travail d'acteur et d'écriture commande tour à tour l'abandon et « l'obéissance physique » aux ressources de l'imagination et aux pulsions créatrices ainsi qu'une conscience attentive à ce qui est en train de se produire.

Outre sa fonction d'œil extérieur, j'ai attribué au dictaphone un rôle plus important : j'en ai fait un personnage, en quelque sorte, la voix intérieure, le double, le journal intime, le témoin qui écoute, recueille parfois l'inavouable. Cette voix s'exprime dans « *le Masque de peau* », sous forme de pensées, rêves ou souvenirs.

Afin de rendre compte de ma démarche dans l'utilisation de techniques et procédés théâtraux pour créer une œuvre littéraire, j'ai choisi la praxéologie, ou réflexion dans l'action, que ses deux concepteurs, les chercheurs américains Chris Argyris et Donald A Schön, définissent ainsi :

La praxéologie est une démarche construite (visée, méthode, processus) d'autonomisation et de conscientisation de l'agir (à tous les niveaux d'intervention sociale) dans son histoire, dans ses pratiques quotidiennes, dans ses processus de changement et dans ses conséquences¹⁶.

Appliquée à mon projet, la démarche praxéologique pourrait se lire ainsi :

visée : produire un texte littéraire;

méthode : mettre les résultats de la recherche théâtrale au service de la création littéraire;

processus : par la réflexion (techniques théâtrales) dans l'action (recherche de l'œuvre littéraire), reconnaître les problèmes qui surgissent pendant le travail, tenter de les résoudre par le questionnement et l'action, conceptualiser les résultats et en rendre compte. Ainsi structuré, mon projet se situe parfaitement dans la description que donnent Argyris et Schön de la démarche praxéologique :

[...] la démarche praxéologique trouve ses fondements dans la praxis (activité en vue d'un résultat), dans la compétence de

¹⁵ Pendant le travail avec le cycle Grotowski, je ne m'arrêtais pas. J'en expliciterai les raisons dans le chapitre 1, qui traite des exercices grotowskiens.

¹⁶ Alexandre Lhotellier et Yves St-Arnaud, « Pour une démarche praxéologique », *Nouvelles pratiques sociales*, volume 7, n° 2, automne 1994, p. 93-109. Cité par Hélène Guy, dans *Le choc des écritures*, op.cit., p. 56.

l'acteur à construire son agir et dans les contraintes inhérentes aux situations traitées¹⁷.

Or le comédien au travail peut être considéré comme un « praxéologue » de la meilleure espèce. En effet, il analyse ses ressources et ses moyens (théorie de l'action), fixe ses objectifs (problémation), puis se lance dans l'action d'où émergent des problèmes et des solutions. Alternant entre action et réflexion (réflexion dans l'action) en un processus répétitif, il arrive à la représentation (production).

Les parties essai et création de ce mémoire, structuré dans une approche praxéologique, se trouvent ainsi intégrées de façon intrinsèque et « organique », pour reprendre un terme cher à Grotowski.

¹⁷ Idem

PREMIÈRE PARTIE

LE MASQUE DE PEAU

La vie est un rêve dont on se réveille en mourant.

(proverbe nahuatl)

Comment vas-tu?

Je suis arrivé à Mexico à dix heures vendredi soir. De vieux amis m'ont cueilli à l'aéroport. Malgré un mal de tête terrible, dû à l'altitude dans cette ville, je suis allé danser avec eux jusqu'aux petites heures. À 10 heures samedi matin, j'ai rejoint les autres à l'hôtel Canada, dans le centre historique de la ville. À part moi, notre groupe se compose d'Américains costauds : Sam, mon vieil ami, son jeune frère Mark, son fils Peter, 17 ans et Lothian, un colosse âgé de 16 ans, lent et empoté, pesant 260 livres. Enthousiastes, heureux de nous retrouver, nous nous sommes partagé la nourriture pour le voyage en cinq parts égales et sommes vite partis pour une petite ville de montagne appelée Coscomatepec, accrochée à environ 1 600 mètres d'altitude. Arrivés vers 19 heures, nous y avons loué des chambres dans un hôtel très correct. Avant le copieux repas ce soir-là, j'ai bu deux bières malgré les recommandations d'experts en montagne qui prétendent que l'alcool peut accentuer le mal provoqué par les élévations brusques d'altitude. Nous avons partagé poulet, poisson, bifteck. Nous affichions tous beaucoup de satisfaction d'être sortis de la grande ville et d'entrer déjà de plain-pied dans l'aventure. Mes compagnons sont rentrés se coucher immédiatement après le repas. Quant à moi, l'air frais me plaisait en ce samedi soir. Je me mêlais aux jeunes qui font l'éternelle ronde de séduction en se promenant autour du zocalo, le parc central de toute ville de ce pays. Je me sentais léger, un peu étourdi. Quand le mal de tête m'a repris, je suis allé au lit. L'expédition s'annonçait agréable et facile.

Voilà. J'ai enfin rejoint le temps réel. Je t'écris maintenant au présent. Tu sais comme je déteste le passé, simple, composé ou complexe. Tu m'as dit, quand tu m'as supplié d'écrire ce récit de voyage, que, depuis notre rupture, tu reviens constamment à notre vie commune. Je dois te dire que moi, je n'y pense jamais. Tu m'accuses d'être bouché et insensible à cause d'elle! Pitoyable d'être jalouse d'une ombre, d'un spectre! Laisse donc le révolu dormir sous le fumier du néant. Ceux qui compostent le passé méprisent le présent. Je suis encore trop jeune pour m'enliser dans la nostalgie. Je retournerai à l'enfance quand je serai vieux. Je me demande d'ailleurs pourquoi tu veux tant que je te raconte cette expédition. Pourquoi t'intéresse-t-elle? Elle n'est ni très dangereuse ni trop difficile pour moi. Cesse donc de t'inquiéter de ma santé et de jouer à la mère ! et puis, quelle importance? Je te laisse, j'ai sommeil. Je veux péter la forme demain matin.

dis-moi combien de temps durera demain ?

un poète était monté jadis
inventant la lune
puis débarqué au port suivant

une île assoupie
la poésie froissée dans les drapeaux
une désormais inaccessible terre de peau

dis-le ! Combien de temps durera demain ?
toute ta vie plus un instant.
mais cet instant, le veux-tu ?

l'île s'exile
de la ville endormie

Mal de bloc, 7 heures du matin, chargé comme une mule, à attendre un bus aux ressorts défoncés qui se présente bondé. Nous montons 1 000 mètres en trois ou quatre heures de brassage en règle. À l'arrivée, Sam est pris de vomissements, mélange de mal de mer et de mal d'altitude.

Dimanche, jour 2 du voyage. On vient vraiment d'arriver au Mexique rural, profond, dans un bus de campagne où s'entassent les paysans endimanchés, les nombreux enfants, les animaux condamnés à la marmite. On passe vis-à-vis des petites fermes: des poules brunes, blanches, noires, rousses, avec le coq et des poussins, des cochons qui reniflent, deux vaches dans une basse-cour juste attenante à la maison.

Les nuages se dissipent par la fenêtre de l'autobus. J'aperçois pour la première fois le Pico Orizaba, celui qui m'apparaît impossible à gravir. Le sommet en chemise blanche tangué parmi les nuages. Un grand frisson me parcourt.

Ça y est. Nous sommes arrivés à 3 500 mètres d'altitude. Cette fois, ça martèle dans le plafond! Un vrai mal de bloc ! Je tressaille. Quand le soleil sort, on crève, quand il se cache, la fraîcheur, pour ne pas dire le froid, nous assaille immédiatement. Ensuite, de minute en minute, le soleil se couvre, on voit les nuages s'avancer comme des ailes maléfiques et là un vilain crachin nous tombe dessus. Je commence à penser que je n'ai pas assez de vêtements chauds. Le polar que j'ai laissé à la maison me manquera. La légèreté comporte toujours des inconvénients.

Cuïyachapa est une agglomération d'agriculteurs et de bûcherons. Les rues non pavées s'alignent en une suite de passages poussiéreux semés de nids-de-poule et de panses de bœuf. Une quantité

incroyable d'enfants déguenillés et sales, aux yeux brûlants, nous entourent et ne nous quittent pas. Les vieillards, comme des lézards au soleil, adossés aux murs de briques, nous dévisagent. Personne ne nous répond malgré nos buenos días et nos como estan? Nous trouvons finalement un propriétaire de camion qui accepte de nous conduire à un refuge de montagne. On me désigne pour monter à l'avant.

Le véhicule ne m'inspire aucune confiance : les pneus sont usés à la trame, le moteur cale sans raison, le démarreur décroche. De plus, le propriétaire place son fils de 16 ou 17 ans au volant. "Il doit apprendre à son âge", dit-il béatement. J'ai honte de le dire, mais j'ai la frousse !

Le petit chemin défoncé et pierreux longe des crêtes très escarpées et monte en boucles serrées. Le jeune conduit trop lentement et étouffe sans cesse le moteur. Il pompe alors les freins à fond pour éviter le recul du camion, mais ça ne suffit pas. Le père se précipite dehors, choisit une pierre de bonne taille qu'il place sous une roue arrière et arrête de cette façon le véhicule. J'exige à la fin un changement de chauffeur. L'homme se moque franchement de ma peur, mais finalement il obtempère et prend lui-même le volant.

- Tu ne peux trouver un travail chez toi pour des jeunes du village, qu'ils aillent travailler et nous envoient de l'argent pour manger ? Ici, nous sommes si pauvres que nous mourons de faim...

Il me demande combien je gagne, si j'ai une maison, une voiture. Oui, j'ai tout ça, oui, je suis riche ! Mais je ne peux rien pour toi. J'ai entendu mille fois ce discours des démunis d'Amérique du Sud

ou d'Afrique. Chaque fois je ressens un mélange d'impuissance, de culpabilité et d'agacement. Oui, je suis riche...

-Pourquoi as-tu les cheveux aussi longs, Gringo ? Avec cette natte qui te descend jusqu'aux fesses, tu n'as pas l'air très macho. Sois sûr qu'aucune femme d'ici ne voudra coucher avec toi.

-Amigo, aurais-tu besoin de moi pour coucher avec ta femme, tu ne lui suffis pas ?

--Ha ! Ha ! Bien répondu ! Tu sais rire toi ! Mais peu de Nord-Américains gardent une chevelure comme la tienne ! Pourquoi toi ?

-Pour rien. Parce que ça me plaît, c'est tout ! Même chez moi, beaucoup de gens en veulent à mes cheveux.

-Mon grand-père, je me rappelle, portait aussi les cheveux longs. Il disait que celui qui les lui couperait devrait le tuer auparavant, que c'était signe de puissance et, en quelque sorte, un attribut des dieux. Il est mort à quatre-vingt-huit ans. Je le revois dans son catafalque, ses cheveux dénoués étendus sur sa poitrine. Mon père en avait coupé une mèche et en avait décoré son masque mortuaire. Un lampion, allumé jour et nuit sous le masque, posé sur un petit autel, honorait sa mémoire. Ma mère y déposait des fleurs chaque jour.

-Chez les Indiens de mon pays, si quelqu'un voulait la chevelure d'un autre, il devait lui couper la tête. Le scalp du vaincu appartenait au vainqueur qui l'exhibait au bout de sa lance comme un trophée.

-Serais-tu indigène, toi aussi ?

-Non, señor, seulement guerrier !

Nous arrivons au bout de la route carrossable. Nous chargeons les sacs et marchons les deux derniers kilomètres. Seulement deux, mais combien durs : en montée, à jeun en plein après-midi et à 3 800 mètres d'altitude ! Quarante heures plus tôt, j'étais à Montréal, à quarante mètres au-dessus du niveau de la mer. Chaque battement cardiaque matraque mon cerveau.

Sitio de campamiento de alta altura, Camping de haute altitude. Ainsi s'annonce le lieu où nous allons vivre pendant les trois prochains jours. L'ensemble est composé de trois bâtiments rustiques. Le premier est la cabane d'Ivan, gardien et guide. À dix-sept ans, il habite le lieu depuis deux ans et demi. Son oncle Manolo, son tuteur, propriétaire du lieu, l'a confiné à la haute montagne parce que le bel Ivan, dès l'âge de quinze ans, troussait déjà trop de jupes. (Je tiens ce détail de Manolo lui-même.) Le jeune s'y sent donc prisonnier, se révèle assez taciturne, bien qu'on ne sache s'il s'agit de timidité ou de mépris. Pendant les deux jours d'acclimatation à l'altitude, il nous guidera. La deuxième construction comprend un coin cuisine fermé, à l'abri des poules et des coqs qui picorent ici et là dans le dégagement où s'alignent des rangées de tables. Nous arrivons à notre cabane, construite de pierres cimentées et de planches de bois. Un très grand foyer ouvre l'un des murs. Quatre larges étagères de deux mètres sur quatre occupent les deux tiers de l'espace et tiennent lieu de couchettes pour une quinzaine de personnes. Une lourde table de bois et quelques chaises taillées dans des souches constituent le mobilier.

Je dors très mal pendant les trois nuits passées dans ce refuge. Nous ne sommes que cinq, mais ça ronfle comme quinze. Tu sais comme j'ai le sommeil fragile et ici, trop de détails me dérangent : l'obscurité totale, le lever de chacun de nous une ou deux fois par nuit pour aller uriner dehors, l'étroitesse du sac de couchage momie, la dureté des banquettes de bois malgré ma natte de camping. Je dors peu. Pourtant l'insomnie, hors de la vie routinière et laborieuse, devient parfois acceptable. Étendu sur le dos, j'entre dans une espèce de rêve éveillé ; la nuit passe, interminable, tantôt agréable, plutôt éprouvante. Le temps encore s'étire. Je vole des moments de vie au black out du sommeil.

Dans la fracture du temps que je vis, je parlerai dorénavant à ta seule oreille attentive et fidèle. Personne ne comprend le français ici. Et des changements majeurs à la routine et aux habitudes, comme un voyage ou une absence, en modifient la dimension, l'étendue, la saisie.

Comment supporter cette fragilité qui m'assaille de plus en plus souvent? Je pleure pour rien, je pleure pour des choses anodines, stupides. Tout me touche, et plus encore les représentations que la réalité. Une engueulade ados-parents à la télé, un chien abandonné par ses maîtres dans un film d'enfants, des amoureux de deux soirs qui se réconcilient dans un feuilleton, tout ça me bouleverse et me tire des larmes. Pourquoi ne puis-je plus entrer dans une église et entendre les mièvreries du prêtre qui s'époumone sans m'abîmer dans la pleurnicherie? Walt Disney ou l'Histoire Sainte m'ont-ils infantilisé à jamais? Faut voir, mais je n'en peux plus de boire mes larmes, le sel m'assèche la bouche !

En se réveillant on voit l'ennemi à vaincre, ou l'amé juste en face de nous, côté ouest. Le soleil rayonne. Ce matin on ira en excursion pour s'acclimater un peu. Les poules entrent dans le refuge, grimpent partout en quête de bouffe, mais au moins les souris nous ont laissés tranquilles. Si le soleil persiste, on n'aura pas froid de la journée.

Durant les deux jours qui suivent, nous faisons, guidés par Ivan, de longues excursions à des hauteurs variant entre trois et quatre milles mètres. Le mal de tête ne nous laisse de répit qu'après la deuxième journée d'excursion. Nous partons vers dix heures le matin et revenons vers seize heures. Nous marchons lentement, en n'arrêtant que pour grignoter notre nourriture sèche et boire beaucoup d'eau.

Le guide mexicain mange ses tamales, une sorte de pâte de maïs cuite dans la feuille qui enrobe l'épi. Je peine pour avaler cette masse fade et lourde. Le Mexicain, pour sa part, refuse les saucissons emballés dans le plastique que je lui offre en échange. « Le maïs est la nourriture des Dieux », affirme-t-il avec fatuité. Et il ajoute : « À l'origine du monde, les premiers hommes furent modelés dans une pâte de maïs et d'eau. Et Hueltalpoché, pour assurer la survie de ses créatures, leur a fait don du grain magique. Il a aussi enseigné aux hommes la façon de le faire pousser. » Je me retire de la conversation pour m'étendre à l'écart.

Les paysages sont fantastiques : forêts de pins, ravins et crêtes dont les sommets nous offrent des panoramas très étendus et parfois vertigineux. Les lignes des montagnes plus ou moins éloignées qui se suivent, se chassent, se croisent et se combinent, créent un espace où les distances se bouleversent. Seuls les arbres, leurs troncs plantés vers le soleil du midi, nous ramènent à la verticalité. Le temps est idéal : ensoleillé et frais. Je me crée des rythmes de marche et de respiration qui, à force de répétitions, se transforment en mélodie, des mots surgissent qui se greffent aux notes : je chante, respire, marche en harmonie, l'esprit encore plus haut que les montagnes. Au retour cependant, j'ai les jambes et les pieds meurtris. Je dois placer un pansement à mon talon gauche dont la peau boursoufle.

Le refuge où on se trouve est très sombre, noir à l'intérieur. Déprimant ! Je viens de faire un bouillon au coin du feu, dans le refuge. On ne peut pas imaginer le réconfort qu'apporte une boisson chaude quand on est congelé avec le crâne comme une grenade. On boit chacun sa petite portion de bouillon de poulet Knorr. Le confort !

Nouvelle réalité. Arrivé ici à une heure et demie et moins de 7 heures plus tard, on dirait que trois jours ont passé. Le désœuvrement étire le temps. Nous attendons que nos corps s'habituent à l'altitude.

Je cherche à mettre à profit ce vide du temps; je catine à souhait, j'ordonne mon sac à dos, je replie lentement les vêtements, je remplis une pochette en vidant l'autre, je mémorise la place de chaque chose, je nettoie les petits objets. C'est assez intéressant.

Comme mes camarades, je grignote continuellement, mais je ne sens pas la faim. On ne cuisine pas (à part le petit bouillon que je viens de faire). Pas

d'alcool, rien d'autre que des grignotines. On verra jusqu'où le temps s'allonge dans cette froide farniente. Je réussis tout de même à convaincre certains de jouer au poker. Celui qui ne savait pas jouer, le géant Lothian, ne pense pas plus vite qu'un rocher en période de glaciation. Ça m'énerve. Je finis cependant par adopter aussi un rythme lent. Ça me déconcentre. Et le gros gagne presque toutes les mises.

J'éprouve une sorte de gêne à te parler. Je viens de dire "tu". Stupide ! Je te tiens au creux de ma main comme une pomme ou un os à gruger, comme un mouchoir parfumé qu'on porte au nez pour retrouver une odeur perdue. En parlant, je me détourne des autres par pudeur, même si personne ne comprend un seul mot de français. Ça change mon débit, ça détraque la fluidité, il y a une gêne à vaincre. Tu me provoques, dictaphone ! Tu ne réponds rien ! C'est peut-être pour ça que je te parle ?

Avant l'excursion, ce matin, Sam a conclu un marché avec Rogerio, le propriétaire des chevaux qui porteront nos bagages. Nous planifions de contourner le volcan, du côté nord où nous nous trouvons jusqu'au versant sud, en longeant le plus possible la ligne des arbres à environ 3 500 à 4 000 mètres d'altitude. Nous profiterons ainsi d'un accès plus facile, sans glacier jusqu'au sommet. La carte que nous étudions avec acharnement nous indique que nous aurons à franchir au moins trois barrancas, ravins qui forment les plis de la jupe du volcan.

Dans ma contemplation rythmée par les pas, je me plais à comparer le volcan à une femme : la robe entoure ses hanches solides, un pic ou un monticule devient un sein, ici on franchit un col, plus loin on s'enfouit dans une gorge. Je ne crois pas être original en fabulant ainsi : les capitaines de bateau, les chauffeurs de voitures performantes, qui font corps avec la machine dont

dépend souvent leur vie, féminisent leur véhicule et lui parlent comme à une femme.

Les ravins portent les noms suivants : el Minero, el Candelario, el Golfo. D'après la carte, le trajet semble assez simple, mais notre guide ne connaît pas le pays au-delà du premier ravin. Il prendra trois chevaux et un homme pour l'aider. Une bête portera l'eau et la nourriture tandis que les deux autres se chargeront de nos bagages.

« Trouver l'eau, le premier jour, n'est pas un problème », dit-il, « je connais une source à cuevas Negras, dans la barranca El Minero, mais après, je ne sais plus. Il faut abreuver les chevaux chaque jour. »

« Je connais un endroit où coule de l'eau. Nous devrions l'atteindre le deuxième soir », répond Sam. « L'endroit s'appelle Las cuevas de la muerta. No habría problema ! »

« Si tu connais, alors ça va, nous allons partir. »

On s'entend sur le prix, sur l'heure du départ le lendemain et une poignée de main énergique vient conclure l'entente.

Je ne saurais décrire comment ni pourquoi, malgré la fatigue physique, je ne réussis pas à dormir convenablement. Mes nuits sont troublées d'insomnies et de songes. Même le jour, dans les périodes de repos ou d'oisiveté, je me sens à la fois habité et en dehors de moi-même. Des fragments de vie, des notions d'histoire humaine, des récits où la vision de la vie ordinaire et quelque peu misérable des habitants de la montagne me touchent de façon intense et irraisonnable. Quand Sam expose ses connaissances sur la vie des Aztèques, les divinités et les coutumes ou quand Rogerio, notre guide, raconte des légendes liées à la montagne ou à son peuple, je m'énerve. Ça me purge, les fabulations christianio-précolombiennes que le Mexicain affirme avoir entendues *de la boca de su abuelo paternal*. Je me raidis autant face à l'étalage de

connaissances de Sam que devant la naïveté du paysan illettré et imbu de son folklore.

Dès le deuxième jour au refuge, je me surprends à porter une extrême attention aux propos de Rogerio prenant une pause avec nous après avoir nourri les chevaux.

-Quatre alpinistes russes sont morts dans la montagne, il y a dix jours. Ils ont glissé dans une crevasse du côté est du glacier. Malgré les recherches des équipes de secours, aidées d'hélicoptères, on n'a pas encore retrouvé leurs corps.

-Comment est-ce possible ?

-Ils sont tombés dans la faille del Recogero. Personne ne peut sortir de là. C'est la bouche du volcan.

-Mais la bouche, comme tu dis, n'est pas sans fond. Les secouristes peuvent certainement atteindre quelque part les corps qui seront congelés. Ce n'est qu'une question de temps.

-Tu ne comprends rien, Gringo. Une bouche, boca, ça sert à manger. Réfléchis ! Peux-tu revoir la nourriture une fois qu'elle a passé ta gorge ? C'est la même chose pour le volcan. Le Citlaltepelt continue d'avoir faim et de manger...

-Qu'est-ce que le Citlaltepelt ?

-Le volcan, cabron, le vrai nom du volcan. Pico de Orizaba, c'est le nom donné par les conquistadores, après la profanation.

-Que veux-tu dire, explique-toi !

-Ah ! mi Dios ! Comment vous autres, Gringos, sauf votre respect, pouvez-vous entreprendre de si longs voyages au loin, être si riches et en même temps si ignorants ? Je vais te raconter. Le conquistador, ce Cortés (il crache alors par terre), avait appris par ces chiens de Tolteques, nos ennemis de la côte, que le volcan était un lieu sacré

dédié à Malinchetzl. Les grands prêtres et leurs suites y montaient tous les onze ans honorer le dieu et y accomplir des sacrifices. C'est tout en haut de la boca del Recogero qu'ils faisaient leurs offrandes. Or Cortés a ordonné à une douzaine d'hommes de gravir le volcan et d'y planter le drapeau castillan. Et ces chiens d'Espagnols ont réussi l'escalade. Ce fut là un bien mauvais présage. La roue du temps ne tournait pas pour nous.

-Quelles étaient les offrandes des prêtres, Rogerio ?

-Pour la fête des moissons, ils offraient des femmes jeunes et des fillettes. Maintenant le volcan continue de manger, mais des alpinistes étrangers. Il ne manque pas d'appétit. Il mange ce qu'il peut.

-Quelle horreur ! Et tu crois que cela était civilisé ?

-Nous reparlerons de tout ça, si tu veux. Je dois continuer mon travail. Il y a des choses que tu ne peux pas comprendre facilement...

Et Rogerio part étriller ses chevaux. Il chante à tue-tête un chant très lent, aux accents tristes, une forme de mélodie dans une langue très gutturale, incompréhensible pour moi. Je reste là, pantois et frémissant. Je me promets de l'interroger plus tard.

Ce jour-là, tu reviens du marché central. L'éclair et la brillance de tes yeux me frappent, comme dans les premiers temps où je t'ai connue. Je me réjouis des lourds sacs d'épicerie qui t'allongent les bras. Enfin, si tu achètes à manger, c'est que tu as retrouvé l'appétit ! À mesure que tu déballes, je deviens perplexe : de gros sacs contenant des kilos et des kilos de maïs embourbent maintenant la table. Des tas de grains jaunes, blancs, rouges, bleus, trapus, allongés. Que du maïs !

-Tu veux faire une cure ?

-Non, du pâté chinois multicolore ! Tu ris et danses la valse avec un sac joufflu en le serrant contre ta poitrine.

J'y comprends moins que rien, mais me joignant à ton plaisir, je saisis tous les sacs, les entasse par terre et nous exécutons une série de jeux de style improvisation comparée.

-Fauteuil granola pour Cadillac rose ! Tremblement de montagne ! Prisonnier au centre de la terre !

Tu te jettes sur moi dans un grand éclat de rire. Dans notre lutte légère, plusieurs sacs sont éventrés, les grains se mélangent sur le plancher. Le contact de ton corps enfin réveillé, animé d'une énergie combattive m'excite aussitôt. Nos ébats éclatent dans le maïs. Paysans, nous nous cachons dans une grange; une journée de récolte généreuse nous aiguillonne dans la jouissance, dans les odeurs de terre et de racines ; les grains nous pénètrent la peau, s'incrumentent comme des abeilles d'argent, des saphirs, des gouttes d'ambre ou des insectes. La frénésie te pousse à étendre sur le bois clair le contenu de tous les sacs, en un tatami de maïs, un lac, une fontaine. Tu te roules, tu nages, tu te baignes follement. Tout le corps orné d'incrustations végétales, tu parades dans la pièce en parodiant un mannequin de Cardin. Un Klee, ou un Leonore Fini ambulante. Une femme mosaïque.

-Je suis un grand blé bleu. Une grande graminée.

Tu t'admires dans la glace, tu joues de tes fesses piquées, de ta taille vérolée et de tes seins bosselés où les mamelons roses bourgeonnent.

-Viens m'aimer. Féconde-moi, mon grand blé indien !

Le mardi donc, nous nous levons à sept heures, anxieux de partir. Bagages, petit-déjeuner (céréales, café instantané au lait en poudre), et nous attendons les chevaux. À dix heures, avec une heure de retard, nous partons, toutes provisions d'eau et de courage faites. Je marche en tête à travers la forêt de pins. Je chante. Ça grimpe ferme. On me siffle pour m'arrêter. On me demande de

passer derrière et de laisser les chevaux donner le pas. Après une pause, nous continuons et rencontrons un campement provisoire de bûcherons. Un gros camion sur lequel on a fixé des bâches sert d'abri la nuit et de cuisine pendant le jour. Les travailleurs forestiers passent plusieurs jours de suite ici. Le bruit irritant des tronçonneuses se répercute entre les montagnes.

Très peu métissés, courts de corps, épaules fortes et large poitrail, teint et cheveux foncés, les habitants de ces régions hautes descendent des Toltèques ou des Aztèques. Ils survivent des produits de la forêt et de la culture des patates dans ces montagnes au sol poussiéreux parfois jaune, souvent gris ou noir. Nous grimpons pendant plus de quatre heures. Nous marchons au-dessus des nuages.

Le rêve et la montagne, l'épuisement physique ou l'insomnie, le temps paralysé ouvrent, malgré moi, la boîte de Pandore, mais sans espérance aucune. L'histoire doit recommencer ou tout retournera au néant éternel. Aucun bénéfice à en tirer, aucun choix, aucune esquivé. Ce qui a existé existera. La reprise se joue en moi, mais je n'ai pas la parole. Je porte seulement le terrain et le souterrain, le tunnel et le souffle, le train, les rails, les roues, le choc et l'affaissement. La cassette tourne dans le dictaphone, la terre sur son axe. Les dieux exécutent leurs rondes. Les pignons se joignent dans l'engrenage du temps.

« Le brouillard et le crachin venus du Nord demeurent en bas, ne parviennent pas à la montagne », nous avait dit Manolo. Il a raison, le temps est magnifique. Nous avons dépassé la ligne des arbres et nous nous déplaçons à plus de 4 000 mètres d'altitude.

Nous prenons un petit goûter en guise de dîner et une bonne rasade d'eau, la drogue du montagnard.

On pensait trouver une source à Puertas Negras, près de l'endroit où nous mangeons, mais tout est sec. Nous attendons le guide pendant qu'il descend à un point d'eau pour abreuver les bêtes. Nous perdons ainsi deux heures à l'horaire. Le temps se couvre. La brume nous isole. Attendre, pelotonnés contre les bagages. Encore attendre!

De plus en plus souvent, lorsque j'arrive à la maison, tu gis étendue sur ton lit, les yeux dans le vague, immobile et muette. Jamais, dans ces moments-là, tu ne peux parler ou répondre à mes questions. Comment expliquer que ta peau, ta chair, tout ton corps ne recèlent plus de chaleur, se trouvent dans une sorte de catalepsie ? L'énergie de mes caresses ou de mes massages s'engouffre dans une faille invisible. Rien ne donne plus vie à cette enveloppe qui n'appartient plus à notre monde. Mouvement sans chaleur. Présence sans contact. Tes yeux s'ouvrent sur une porte infranchissable pour moi.

Et souvent aussi, sans qu'aucun désir ne se manifeste de ma part, sans parole ni romantisme, tu me caresses avec fureur, m'enserres dans tes bras et me pousses à entrer en toi par le sexe, me force à une possession brutale. Cette violence te redonne parole et tes yeux s'éclairent, ta peau s'enflamme. Tu reviens de ce sous-monde où tu étais plongée. Ta jouissance abondante et tes cris de bête déchirée me jettent à mon tour dans le plus profond désarroi tandis que toi tu émerges, retrouves une chaleur animale, un souffle régulier. Puis tu t'étires, bailles, me regardes, reconnaissante, avec des yeux d'aube et tu coules dans le sommeil en plaquant ton sein contre ma bouche. Seul cet amour somnifère que je te dispense t'apaise tout en me propulsant dans des cauchemars et des tourments qui relèvent plus de la tempête et du naufrage que de cette petite mort tellement recherchée. Certains matins, tu te demandes

d'où viennent ces morsures inexplicables sur tes seins. Aucune conscience de nos combats nocturnes, pas le moindre souvenir de nos corps à corps ne te revient. Je me demande souvent d'où émanent le désir et la force de pénétrer de la sorte dans ce souterrain, quelle puissante alchimie m'aspire dans cette étreinte que je ne désirais pas, qui m'épouvante et me répugne même le matin venu ? Blessé et confus, jour après jour, je me suis forcé à cette perversion. Je t'aime et je sais que cette torsion de l'amour constitue un lien, un fil qui te retient encore au monde des vivants.

Nous marchons en montées abruptes et en descentes tout aussi raides jusqu'à 19h30. La nuit est tombée depuis une bonne heure, mais nos guides veulent camper près de la forêt, pour faire du feu et se tenir au chaud, et en terrain plat, là où pousse quelque pâturage pour les chevaux. Nous sommes exténués. À l'exception de Sam et moi, ça roupète. Nous montons les tentes dans l'obscurité totale car, par malchance ou mauvais calcul, la lune passe dans son quatrième quartier. Je ne me suis pas muni d'une lampe frontale, ne croyant pas que ça valait la dépense. Je m'en repens. Je ne vois rien dans le noir. Lothian, exténué, se remue avec peine. Je repère un endroit plus ou moins adéquat. Je nivelle, j'éroche, j'arrache des chardons pugnaces ! Je parviens, seul, à installer le nécessaire pour dormir. Je mange en grelottant, sans mastiquer et sans appétit, je ne veux pas être rongé par la faim pendant la nuit. Lothian entre et s'installe à son tour. Dès qu'il enlève ses bottes, l'odeur de ses pieds me soulève le cœur. J'exige qu'il laisse ses bottes à l'extérieur. Enfin il s'allonge dans son sac et ronfle aussitôt comme une tronçonneuse. La nuit sera longue. Cependant je n'ai pas froid, bien que l'eau gèle dur dans nos bouteilles.

Les guides, Rogerio et Malvin, semblent peu se soucier de la nuit glaciale. Ils ont fait un feu sous un rocher en surplomb et ils ont simplement tendu une bâche épaisse pour contrer le vent. Ils mangent une bouillie de maïs. La voix sonore de l'ainé m'interpelle : il raconte au plus jeune une histoire de sous-mondes (inframundos) et d'origines. Encore une de ses sornettes ! Pourtant, j'épie la conversation, j'écoute bientôt avec curiosité. Finalement, je glisse silencieusement le dictaphone en marche à l'extérieur de la tente.

« ...mais, parce qu'ils ne pouvaient se parler ni se comprendre entre eux, tous les animaux, tigres, jaguars, oiseaux et serpents ne pouvaient les nourrir et les adorer. Alors les créateurs les condamnèrent à s'entre-dévoré.

« Il a fallu aux dieux de nombreux essais avant de créer les premiers hommes. Pendant des temps immémoriaux, les primitifs, bouffis d'orgueil face aux créateurs se sont entretués, et ces derniers les laissaient faire. Mais il advint finalement que deux jeunes sorciers, rusés et sagaces, entreprirent de se rendre au domaine des dieux, appelé Xibalba et de rendre les hommages qui étaient réclamés par les Seigneurs. Ils se nommaient Hum-Camé et Vucum-Camé. À Xibalba, ils furent jetés dans les sous-mondes, au centre de la terre. Pendant cinq jours consécutifs, ils furent soumis à autant d'épreuves destinées à les faire mourir. Tu dois comprendre, amigo Malvin, que dans cette histoire, une journée correspond à un temps infiniment long, interminable. La première épreuve que les sorciers durent affronter était Quéquuma-ha, la maison des ténèbres. La

seconde, Xuxulim-hala, maison des glaces. La troisième, Balamí-ha, la maison des jaguars. La quatrième, Zotzi-ha, la maison des chauves-souris. Et la cinquième, Chayim-ha, était la maison des silex blancs, ou couteaux sacrificiels. Ainsi, dans l'obscurité, ils faillirent perdre la raison, mais s'échappèrent en se parlant sans cesse et se tenant tout le temps embrassés. Dans le froid, ils dansèrent sans arrêt, et inventèrent le feu. Dans la maison des jaguars, ils apprirent à rugir et amadouèrent les cruels animaux, puis les égorgèrent dans leur sommeil et burent leur sang chaud. Chez les chauves-souris, ils apprirent à vaincre les phobies qui les assaillaient en se suspendant par les pieds et en se confondant avec leur frayeur. Dans la dernière maison, ils s'approprièrent habilement les couteaux de silex, tuèrent leurs gardiens et se présentèrent finalement devant les seigneurs-créateurs. »

« Mécontents et humiliés, ceux-ci les firent immédiatement sacrifier et leurs têtes furent placées dans un arbre dont les rameaux se couvrirent instantanément de fruits. Les dieux, ne comprenant pas comment cet arbre, stérile depuis toujours, pouvait produire autant, interdirent à quiconque de s'en approcher ou d'en manger les fruits. »

« Le temps a tourné et tourné et, un jour, une jeune servante, passant par là, voulut manger un de ces magnifiques fruits. Elle allait en cueillir un quand elle entendit : « Quel est ton vœu ? » Elle répondit que croquer ce qui pendait aux branches de cet arbre était son désir le plus cher. « Tends ta main », lui fut-il répondu. Et le crâne d'un des deux jeunes sorciers, non-reconnaissables sous

forme de fruit, lui cracha dans la main. « Par ce crachat et dans ma salive, je te donne toute ma descendance. » La servante s'en retourna et conçut immédiatement deux fils en son sein. »

Noirceur, glace, appel du sang, phobies, sacrifices. Encore des messies sacrifiés et pendus quelque part! Décidément, ces indigènes-là ne sont pas nés dans l'insouciance et le plaisir. Pas mieux que nous!

Dès le réveil, les Mexicains sont partis à la recherche de sentiers accessibles aux chevaux. Nous nous mettons en route dès leur retour. Ils sont inquiets et taciturnes, car ils ne connaissent pas ce territoire. Hier, un des chevaux a failli rouler dans un ravin, entraînant celui auquel il était attaché. J'ai vu la scène et c'est vraiment par miracle que le deuxième, grâce à un saut habile par-dessus une grosse pierre, a pu s'arc-bouter juste à temps et retenir le premier. Ces chevaux sont petits, mais très adroits. On dirait qu'ils ont des yeux au bout des sabots. Quand ils ont peur, ils s'arrêtent. Les hommes alors leur parlent doucement tout en tirant fermement sur le mors et, avec précaution, confiants dans leur maître, ils s'engagent dans le passage difficile avec une agilité étonnante. Douceur, confiance et fermeté caractérisent la façon dont ces hommes commandent à leurs chevaux.

Nous descendons plus de 1 000 mètres dans les deux premières heures de marche le long du ravin. Nous rencontrons alors des bûcherons locaux qui indiquent à Rogerio un passage accessible aux chevaux : il faut descendre un peu plus, puis remonter après

avoir traversé une gorge pour enfin trouver une source. Nous suivons ce parcours et, après deux autres heures de marche forcée, nous aboutissons à une impasse : pas de débouché et pas de source. Le paysage, sur ce versant ouest de la montagne, est cauchemardesque. Tous les arbres accessibles ont été coupés. Des résidus ligneux traînent partout et encombrant les passages. Le feu a carbonisé tout ce qui y vivait : les écorces sont noircies, les chicots tordus, comme pétrifiés sur le bûcher. Pas même une fourmi ne semble vivre ici. Chaque pas que nous posons soulève des nuages de poussière grise et noire qui nous colle à la peau, nous assèche le nez, les yeux et la bouche. Désolation et massacre de la forêt : voilà la vision que nous offre ce versant du volcan.

Nous redescendons, prenons un embranchement de contour, montons de nouveau pendant plus d'une heure. Encore l'impasse. Tout le monde affiche une humeur exécrationnelle. Un des deux guides est resté là-haut afin de trouver une voie, il appelle et nous voilà repartis pour la troisième fois à l'assaut de la même gorge. Nous aboutissons vers quatre heures trente dans une grande coulée alluvionnaire. C'est plat, gris, immense et le volcan, loin, droit devant nous, présente une face railleuse et distante. Jamais nous ne pourrions passer là et jamais nous n'y trouverons d'eau.

Les guides s'assoient. Ils exigent d'être payés tout de suite, sans quoi ils ne continueront pas. Sam, négociateur efficace, augmente le prix du voyage mais refuse de sortir un seul peso maintenant. La situation est tendue : après plus de six heures de labeur, les montures ont soif ; on n'a avancé que de quelques kilomètres et l'on

n'a trouvé aucun passage vers notre but. L'agressivité monte du côté mexicain, mais Sam demeure courtois, à l'écoute et absolument ferme : l'augmentation ne sera donnée que si on arrive à destination. Pour abreuver les chevaux, il faut finalement accepter de descendre dans un village, plus de mille mètres plus bas. Nous pressentons, Sam et moi, que ce repli signifie l'échec de l'entreprise. Nous aurons perdu du temps, épuisé énergie et vivres, et si nous couchons une seule fois dans un lit douillet, personne n'aura plus le courage de reprendre la montagne.

Mais Rogerio nous a toisés, Sam et moi. Il a compris notre déception. Il n'est pas homme à accepter facilement la défaite, et surtout pas devant des Gringos. Nous sommes en train de descendre dans le ravin quand, contre toute attente et toute entente, il mène les chevaux dans un sentier dérobé, à flanc d'une falaise escarpée, qui remet le cap vers notre objectif. Le sentier monte en boucles serrées et de grosses pierres le dérobent souvent à notre vue. Les jeunes lui crient de suivre le chemin convenu, que ça ne mène pas au village. Ça gueule en espagnol approximatif et en anglais criard. Mais le Mexicain n'entend rien ou n'en fait qu'à sa tête. Tous le suivent, la rage au cœur. Nous montons ainsi pendant une heure et demie avant d'atteindre la crête de ce ravin. Il nous attend là-haut ; il laisse souffler les bêtes. Et, muet, au moment où nous allons le rejoindre, il repart sans nous laisser de repos ou de temps pour protester. À cet endroit s'étend un très vaste plateau, de nouveau à la ligne des arbres, soit à environ 4 000 mètres. Là, les replis et ravinements sont plus doux. Cheminant sans arrêt d'un bon pas jusqu'à neuf heures du soir, nous atteignons alors un petit bosquet

où, exténués et en panne d'eau, nous installons le campement. Aussitôt arrêtés, nous commençons à grelotter. Oh non ! je ne monte pas de tente ce soir. Je couche à la belle étoile. Ça vaut mieux.

Dixit Lina : « Il n'y a rien de plus banal que mourir. Ça me fait rire, les philosophes, les poètes trop sérieux qui s'éternisent sur la vie, l'amour, la mort. Tous y viennent, s'y frottent et y passent. Pourquoi en faire un plat ? L'original se trouve dans les détails : qu'ensemble, on aime faire l'amour dans les cimetières, que tu puisses manger douze pets-de-sœur au dessert après le souper, que je peigne toutes mes bicyclettes en rose, que j'aie fondé un club de cyclistes qui s'appelle les Joyeuses Pédales. Ça, c'est intéressant. Mais l'inéluctable ne comporte aucun intérêt ».

Elle m'embrasse, me colle, me fouille. « Que tu bandes au moindre de mes signes, ce n'est pas original, c'est phénoménal ».

À environ 6 000 mètres au sommet, le Pico Orizaba demeure presque toujours visible. Depuis le premier jour, en autobus, nous pouvions apercevoir de temps à autre sa cime, les glaciers qui s'étendent et l'enveloppent dans les hauteurs. Omniprésente, la montagne se dessine sous différents traits, s'anime, se masque, prend un visage. Je t'ai déjà dit que je considérais avec bonheur la montagne comme une femme à séduire. Je jouissais de la découverte de cette relation que je nouais avec elle. Elle semblait nous regarder, accueillante, moqueuse ou inaccessible. Jusqu'à notre passage sur le champ de bataille des bûcherons, je me plaisais à lui parler, je chantais pour elle, j'érotisais mon ascension. Il me semblait que ce jeu animiste entre elle et moi me nourrissait et me stimulait. Cependant, la féminisation et la séduction s'estompent et, peu à peu, laissent place

à un jeu hostile, à une guérilla. Je me prends à crier ma rage au volcan, à l'injurier comme un ennemi. Citlaltepelt, je le comprends maintenant, avec ses cendres, ses pierres brûlées, la désolation qui l'entoure, n'est pas une montagne. Tout en haut, la cime érodée cache un cratère.

Je rentre. Je te trouve assise sur une chaise droite, tendue comme une barre et les yeux dans le vide, comme il t'arrive de plus en plus souvent et longtemps. Je m'approche et te touche aux épaules. « Tu veux un massage ? » Tu te raidis encore plus, si c'est possible. Je retire mes mains. Je te parle doucement, je pose des questions simples pour qu'au moins tu répondes. Tu ne dis rien. De longues minutes de silence nous oppressent.

-Voudrais-tu que je brosse tes cheveux ?

Tu ne réponds toujours rien, mais ce silence-là, je le sens, acquiesce. Je retire ta longue tresse prise entre le dossier et ton dos et la dénoue lentement. Puis, comme on tisse la soie, je suppose, comme on joue de la harpe ou comme on touche une relique, je brosse tes cheveux. En commençant par la base, je démêle l'écheveau. Je risque une parole :

-Tu as des cheveux d'ange.

-Ne dis pas de bêtises. Ne dis rien.

Les paroles consolatrices avec elle ne doivent jamais être mièvres. Je laisse donc agir la brosse. Je l'enfonce de plus en plus haut et suis le tracé de tous ces fils. Je touche maintenant au cuir du crâne et applique une bonne pression en créant une vague jusqu'au bas du dos. Je tends parfois les mains au-dessus de la tête et sens la chaleur qui s'échappe. Je capte et projette au loin les ondes indésirables en secouant mes mains. Je reprends la glisse de la brosse qui fraye maintenant son chemin aisément. Toutes ces routes parallèles ramènent ton âme dans ton corps. Je vois tes épaules se détendre et ton souffle s'allonger doucement. Les muscles du dos frémissent sous les affleurements involontaires. J'enfouis parfois à ton insu mon nez dans cette forêt odorante et, chaque fois, le désir monte en moi comme une rivière. Mon sang pulse, comme

si chaque fil, branché de ton cerveau jusqu'à moi, se servait de mon corps comme passage pour te ramener à la terre. Quand après deux heures de vagues sur tes cheveux, deux heures d'odeurs de printemps et de décharges électriques à travers moi, tu bailles et te traînes jusqu'au lit pour t'endormir en murmurant un « merci » faible et sincère, je reste, courbaturé et allumé, à mon tour tendu et silencieux. Un mâle frustré.

Je brosserai souvent tes cheveux désormais. Avec, heureusement, des résultats parfois différents pour moi. Il arrive que l'énergie de tes cheveux à mon sexe te branche aussi. Nous roulons sur les planchers de bois, sous les meubles, plaqués aux murs ou moulés aux coins. Relances, éclats de rire, poursuites, cris, chocs, cheveux emmêlés, prises, feintes. Les jouissances finales hurlent et brûlent. Les francs-tireurs meurent après les tremblements. Les ecchymoses, les morsures ou les brûlures que l'on découvre au réveil nous laissent perplexes, témoins douloureux de nos escarmouches amoureuses, anagrammes de nos corps repus.

Je viens d'entrer au métro de la station Place-des-Arts pour me rendre au théâtre où je joue ce soir. Je m'engage dans le corridor du quai d'embarquement direction Atwater quand je t'aperçois au milieu de la foule. Ta chevelure m'éblouit, un pétale d'orchidée qui ondule sur la vague de la foule. À une bonne distance en avant, tu te diriges vers l'escalier opposé. Rapidement. Tu te retournes à plusieurs reprises tout en marchant et tu parles vivement à un

homme vêtu d'une légère chemise indienne. Je te fais signe, mais tu ne me vois pas. Tes yeux glacials, ton rictus inversé m'indiquent que ça ne tourne pas rond. Tu pivotes soudain et assènes une gifle à dévisser la tête de celui qui te suit. J'entends tes hurlements parmi le vent des tunnels et le vacarme des roulements. L'homme se fige un instant, puis se sauve en courant. Je l'aperçois qui monte à la course les marches de l'escalier roulant en bousculant les autres et en se frayant un chemin. Tu le poursuis. Je m'élançe aussi en criant ton nom. Quand j'arrive en haut de l'escalier, je ne vous vois ni l'un ni l'autre. Quatre corridors en plus de la passerelle s'ouvrent devant moi. Je fonce dans le premier. J'arrive à la rue Sainte-Catherine sans vous retrouver. Je reviens dans la station, passe le tourniquet et m'engouffre dans chaque corridor. En franchissant finalement la passerelle qui surplombe les voies, je te repère qui avance vite vers le bout du quai. Comme je m'élançe pour aller te retrouver, le wagon de tête débouche du tunnel. Je dévale l'escalier et le train repart au moment même où j'arrive sur la plate-forme d'embarquement. Je scrute les fenêtres des wagons qui défilent de plus en plus vite devant mes yeux. Je vois ta chevelure par la vitre du dernier. Dos à moi, tu te frapes durement la tête dans la vitre opposée, les mains crispées sur le visage. J'aperçois fugacement les soubresauts de tes épaules et me voilà seul dans le silence relatif qui suit la fuite du train.

Inutile de te dire que jouer au théâtre est difficile dans ces conditions. Je m'arrache difficilement à cette scène d'une chevelure qui cherche à défoncer le mur de la voiture qui l'emporte.

Tout de suite après la pièce, je me hâte de rentrer à l'appartement. Tout est allumé, lumières, télé, musique à plein volume. Tu es dans la salle de bain, en slip seulement. Tes cheveux sont attachés en queue-de-cheval haut sur la tête et retombent en palmier. Tu chantes à tue-tête. Tu pleures à torrents. Tu viens de terminer une étrange opération : tu as croisé de larges bandes de pansement adhésif sur tes seins. Les mamelons écrasés sont enfouis sous la croix. Je

m'approche et j'entends tes mots : « Je n'en peux plus. Je ne veux plus ». Tu saisis les ciseaux et les approches de tes cheveux. C'est à ce moment que tu m'aperçois. Une lueur d'horreur traverse ton regard. Tu me claques aussitôt la porte au nez

-Vas-t-en, salaud, ne me regarde pas !

-Ne fais pas ça ! Ne coupe pas ! J'aime tes cheveux, je ne veux pas que tu les coupes !

-Fiche-moi la paix !

-Ouvre. Ouvre donc !

J'éteins la musique et m'assieds devant la porte. Je me fais tendre et persuasif. Je monologue longuement dans le trou de la serrure, je glisse ma voix sous la porte. Tu ne réponds rien. Après une bonne demi-heure, tu ouvres brusquement. Adossé à ce moment contre la porte, je m'affale dans la salle de bain. Tu ris. Tu pleures. Tu dis d'une voix d'acier :

-Viens ici ! C'est toi qui vas couper !

Tu passes à la cuisine et t'installes sur la chaise même où, habituellement, je te brosse les cheveux. Inutile de protester. Comme un bourreau avant l'office, je suppose, je prends quelques gorgées de brandy et je pousse les ciseaux dans la toison. Les cheveux, comme de la chair vive, comme une racine qu'on arrache ou un insecte qu'on écrase, ça résiste beaucoup plus qu'on n'imagine. Ça ne se coupe pas d'un coup, comme du fil de cuivre ou du nylon. Ça roule sous le croisement des lames. Des milliers de vies se débattent sous les fers, émettant un « hisss » douloureux dont l'onde s'insinue jusque dans mon sexe. Pendant des années, je ne pourrai entendre la friction de ciseaux sans ressentir cette électricité pernicieuse. Je tiens maintenant la queue-de-cheval à bout de bras, comme le pêcheur tirerait un poisson mort. Je balbutie :

-Ils sont à moi, tu me les donnes !

-Garde-les !

Je t'enserme dans mes bras, par derrière, te clouant sur la chaise. Je bave, affalé sur ton dos nu, dur et froid comme une pierre. Je pleure comme un assassin.

Dès la barre du jour, Sam et Mark, d'une part, ainsi que les guides et les chevaux de leur côté, partent à la recherche d'eau. Chaque équipe découvre une source abondante. Vers dix heures, après une autre ronde de pourparlers tendus avec les Mexicains, nous nous mettons en route. Nous arrêtons à la source pour boire et manger un peu et continuons notre route vers le refuge appelé l'Alberque, sis à 4 800 mètres. Nous devons grimper environ mille mètres, en montées et descentes plus ou moins abruptes. Le sentier serpente devant nous. Nous apercevons à notre gauche, au Sud, la Sierra Negra et en face le volcan. À l'est du volcan se trouve une série de pics appelés las Torradillas rappelant vaguement par leur forme des tours de château. L'Alberque est construit dans un passage, coïncé entre le cône et les tours. Nous nous trouvons sur un plateau alluvionnaire pas plus plat qu'il ne faut. De nombreuses cassures et coulées dans le terrain nous obligent à obliquer et zigzaguer. Nous arrivons vers midi à un rocher géant situé environ à mi-chemin. On y trouve une source qui dégouline paresseusement ainsi qu'un ancien cimetière.

Le cercueil descend, porté par les sangles rouges. Je me demande comment cette mécanique peut se dérouler si régulièrement, porter si certainement son fardeau jusqu'au fond de la fosse. Je surveille le mouvement des roulements puis, sans secousse, l'inexorable arrêt. Je me rends à l'évidence : je ne te reverrai jamais. J'ai suivi le cortège au cimetière comme le chien chétif de la portée ; isolé dans ma peine, je refuse de monter en voiture et je marche jusqu'à la salle de réception.

On a partout refusé que je te voie. D'abord à la morgue de Montréal, sous prétexte que je n'étais pas de la famille. Ensuite, dans ta ville natale où j'arrivais deux jours plus tard, les croque-morts ont refusé d'ouvrir le cercueil, vissé depuis le matin. J'ai besoin de te revoir, même morte et démolie. Je veux voir pour croire. Si l'apôtre Thomas ne croyait pas à la Résurrection, c'est qu'il avait vu le cadavre troué. Moi, je veux croire à ta mort réelle, en dehors de mon imagination. La laideur et l'anarchie des cimetières de voitures nous rassurent quand on les croise le long des parcs industriels. On appuie sur l'accélérateur, on promène sa carcasse dans une caisse à cent à l'heure en narguant les tas de ferrailles tordues. On roule, donc on vit.

J'apprends de ta sœur qu'on procédera à l'incinération dans deux jours. J'insiste pour m'y rendre et ramener les cendres. Me prenant en pitié, ton père accepte et me signe une procuration. L'employé du crématorium me remet l'urne sans plus de cérémonie. Au terrain de jeu voisin, celui de ton enfance, assis au pied d'un cheval fringant posé sur un gros ressort, je transvide les cendres dans une urne identique qu'on m'a vendue. Le poids des cendres me surprend, je les imaginai légères, aériennes alors qu'elles se révèlent denses. Par la suite, j'entasse des poignées de sable dans le contenant original. Je le dépose un peu plus tard sur le perron à la maison de ton père. Je sonne pour prévenir que le marchand de sable est passé et je m'éclipse vivement. Poussière ou cendre, quelle différence dans la boîte plombée du columbarium ?

Les Mexicains ont déjà déchargé les bagages quand nous arrivons. Ils agissent comme si c'était la fin du voyage pour eux. Nous avons pourtant tout expliqué lors des ententes du matin, mais ils refusent d'aller plus loin.

-Les chevaux sont fatigués. Ils n'ont plus de nourriture. Il nous faut tout de suite descendre vers un village et acheter le maïs pour les nourrir.

*Ils semblent inquiets, fuient nos regards, tapent le sol du talon.
Sam prend la parole.*

-Voici comment je vois les choses. Vous rechargez les bagages et vous montez là-haut. Thomas et Peter devront être avec vous pour le déchargement des bagages. Je ne peux aller aussi vite que vous. Quand vous me rencontrerez pendant votre descente, je vous payerai 2 000 pesos. Mais pas un centavo avant d'avoir terminé votre contrat.

Fureur et frayeur se lisent dans leur regard. J'ajoute, pour venir en aide à Sam, qu'il n'y a pas plus d'une heure et demie de marche d'ici le but, qu'après, ils n'auront qu'à descendre à dos de cheval, ce qui sera très rapide. Perplexes, nous ne comprenons pas la raison de leur obstination.

Ce n'est qu'à ce moment que je prends conscience du culte de la mort qu'entretiennent les habitants de ce pays. Sur notre passage, j'avais déjà vu de nombreuses croix plantées ici et là, ornées, à leur pied, de fleurs souvent artificielles et d'un ramassis d'objets : bouteilles, colliers, figurines et quoi encore. Je ne m'étais pas rendu compte qu'il s'agissait d'épithames à la mémoire de personnes mortes sur les lieux mêmes. Et ce cimetière-ci contient de nombreuses croix ainsi que des inscriptions indéchiffrables sur les pierres. Voilà ! Ils craignent viscéralement ce pic que nous convoitons. Le volcan exige tribut, consomme et consume des vies. Les Aztèques le vénéraient comme le maître de la vie et lui sacrifiaient des humains. Celui que je traitais comme une femme à séduire se métamorphose maintenant en un dieu guerrier exigeant son quota de chair

vivante. Cette compréhension subite m'épouvante. En levant la tête, j'aperçois pour la première fois sous cet angle un massif de pierre accroché presque au sommet de la montagne. C'est un masque anguleux, avec des arcades basses et un nez crochu.

-Tu vois cette tête, là-haut, oui ? Porte-t-elle un nom ?

-Es un diablo, me répond Sam. Nous allons grimper par la crête et contourner cette tête. La route que nous empruntons se nomme el perfil del Diablo, le profil du Diable.

Je manque d'air à cette révélation. Je tremble. L'envie me vient d'abandonner tant la frousse me secoue. Je discours intérieurement sur le courage, l'orgueil, la peur. Je me représente mal avouant à tous mes amis et camarades à qui je me vantais d'aller gravir une montagne de 6 000 mètres que je n'ai pas réussi, que l'épouvante m'a saisi, que de funèbres pressentiments m'ont averti du danger. Je me ressaisis, m'adosse à une épitaphe face au soleil du sud, je bois une demi-bouteille d'eau et me mets en route vers l'Alberque sans dire un seul mot à mes compagnons. Je veux y arriver le premier.

Cette dernière étape avant l'Alberque se révèle d'une difficulté sans précédent. Pas plus de 300 ou 400 mètres de dénivellation, mais je commets l'erreur de ne pas suivre les boucles du sentier et de prendre un raccourci. J'expire avec force, mais ça brûle dans mes poumons, les muscles de mes jambes se nouent. En plus, le sable mou cède sous les pas. Il faut trois enjambées pour avancer d'un demi-mètre. La caravane ainsi que Peter arrivent avant moi. Les bagages sont déjà déchargés. Les Mexicains se préparent à repartir.

-Bravo Rogerio ! Bravo Malvín ! Nous avons réussi. Et mieux, à l'intérieur de l'horaire prévu. Vous avez fait du bon travail.

Les hommes expriment leur satisfaction en crachant par terre, me tendent la main, font le signe de la croix face au volcan et repartent. Ils seront bien payés quand ils rencontreront Sam plus bas. L'Alberque, sis à 4 800 mètres, se présente comme une maison avec une seule fenêtre, toute construite de béton armé, y compris le toit. Plus un fortin qu'une habitation. On l'a sans doute érigé de cette façon pour se protéger un tant soit peu des chutes de pierres fréquentes à cet endroit. L'intérieur est sale et glacial. Une partie des planches de bois servant de couchettes ont été arrachées pour faire du feu. Les environs sont jonchés de bouteilles et de boîtes de conserve vides. L'ensemble présente un aspect sinistre. Il y a des latrines extérieures ; au moins nous ne marchons pas dans la merde et le papier cul. Les montagnards qui passent là, épuisés par l'altitude ou déprimés par le lieu, ne trouvent pas le courage de détruire ou de ramener leurs déchets. De plus, on ne trouve aucun bois à brûler, ni poubelle ni fosse pour déposer les détritrus. Non, Non! je ne dormirai pas dans cet antre à folie. Je repère un endroit plat et sablonneux entouré de roches de bonne dimension. J'y passerai la nuit.

ton passage dans le souterrain
a foré un volcan
éteint depuis cinq mille ans

des rochers piqués
à peine quelques sueurs de chemins d'eau taris
une aile de papillon figée dans l'ambre
je monte scorie de moi-même

le lit de cendre
la vallée des pas perdus
dans le souffle des sables inutiles

levant les yeux j'aperçois
le masque de ta mort
dans la face du ciel

Tout le monde sera arrivé vers 16 heures. Mark et Lothian, épuisés sans rémission, décident de ne pas tenter l'ascension finale. Nous ne serons que trois à nous lever à 4 heures du matin pour l'assaut final.

À cette altitude, chaque mouvement demande un effort, devient exténuant. Dans le fortin, la nuit est éprouvante pour mes camarades. Une grande quantité de souris hantent les lieux, se promènent partout, y compris sur les dormeurs, et font un boucan infernal en grugeant les sacs de plastique qui contiennent la nourriture. L'obscurité totale et le manque d'oxygène provoquent l'étouffement et l'angoisse. Je vivrai les mêmes sensations à l'extérieur, les rongeurs en moins mais les rafales de vent en surcroît. Les pics évoquent des hydres noires, les rochers montrent des masques de diables aux cornes déformées, tout semble bouger comme un grand corps osseux agité par le vent. À cause du manque d'air, la respiration ne se fait plus d'elle-même. La bouche asséchée, je cherche à boire l'air. Aussitôt que je commence à m'assoupir, mes membres se détachent, tout se désarticule, comme si chaque partie de mon corps ne tenait plus dans ses articulations. Bras, jambes et tête deviennent informes. La pensée se dissout dans le corps de plus en plus approximatif. Je garde les yeux ouverts pour combattre l'angoisse qui s'amène, roule dans la tête, noue le plexus. La mort prend place dans la nuit du volcan éteint. Citlaltepelt se venge sur ceux qui s'agrippent à sa croupe ou s'attaquent à sa hauteur, sa superbe. Dans ce cimetière aztèque rôdent les vies sacrifiées aux dieux ou massacrées par les conquistadors. Le volcan envahit mon ventre bouillant dont les entrailles éructent ses propres morts. Le

monde des enfers me fume, m'expire. Je dégringole dans les avalanches de cendres. Les masques des morts me coincent dans l'espace agité de mon ventre et de mon sexe. Je hurle, je crie au secours. Le vent gomme ma voix, le son ne porte pas plus loin que mes tempes. D'instinct, je me réfugie dans le tumulte de mon ventre, je me love dans ce qui me reste de centre. Bouche ouverte, les yeux fixés vers les étoiles muettes, mon visage porte son propre masque d'agonie. Je m'abandonne pour ne pas mourir.

J'imagine, après t'avoir quittée pour aller à la pharmacie, que tu t'es habillée et que tu t'es hâtée de partir, j'imagine que c'est à ce moment que tu as écrit le « je t'aime » sur le mur au-dessus du matelas posé par terre dans la petite chambre. J'imagine que tu ne t'es pas longtemps interrogée pour savoir quels objets personnels tu apporterais, que tu n'as pas choisi les papiers d'identité retrouvés sur toi. J'imagine que tu es sortie et que tu as emprunté sans réfléchir une rue plus dérobée où tu n'allais pas me rencontrer. J'imagine ta démarche, raide par moments, ton talon heurtant violemment le sol, ou chancelante, quand la noirceur épuisait ton corps et semblait le transformer en poupée de chiffon malmenée par le vent. Tu as peut-être descendu la rue Papineau, aboutissant sous le pont Jacques-Cartier. Là, tu as mesuré du regard la structure d'acier. Serait-ce l'effort d'y grimper ou le vertige ? Tu as renoncé. Tu as continué vers le sud-ouest pour arriver au Vieux-Port. J'imagine que tu as ressenti la tentation de l'eau, sans doute t'es-tu assise sur le quai de ciment, les jambes ballantes au-dessus du courant mou du fleuve, goûtant un moment sa fraîcheur en cet après-midi de canicule. J'imagine que tu as renoncé à l'eau parce que ton corps appréhendait trop l'étouffement. La seule pensée de la noyade, je le sais, t'a toujours angoissée. J'imagine qu'à ce moment, tu as su que tu désirais un choc, non une douloureuse progression. Tu as dû remonter jusqu'à la station la plus proche, peut-être Champs-de-Mars ou Berri. Soit que trop de passagers

occupaient les quais, soit que trop de gardiens ou d'équipes d'entretien s'activaient, tu as remis à plus tard et tu es allée revoir ton université.

Au pavillon Judith-Jasmin, tu as demandé qu'on t'ouvre la salle de théâtre, prétextant que tu y avais laissé des choses dernièrement. Sur la scène, tu as certainement dansé, bougé, surtout hurlé, pour libérer un peu de tension ou encore afin d'affermir ta résolution. Un des gardiens, Jacques, que nous connaissions tous deux, m'a confirmé par la suite ta venue ce jour-là, vers quinze heures. Tu es aussi allée à la bibliothèque rendre des livres qu'on te réclamait depuis un mois et demi, les œuvres théâtrales de Witkiéwicz, entre autres, ce maudit dramaturge qui t'a aidée à t'identifier à cette Mort que tu personnifiais dans son « Bal métaphysique ». Peut-être as-tu eu aussi la tentation d'aller faire un tour aux « Foufounes Électriques », seul bar où tu aimais encore te retrouver ces derniers temps, mais j'imagine que tu craignais d'y rencontrer des connaissances et que tu ne voulais parler à personne.

Tu t'es engouffrée de nouveau dans le métro, jugeant l'achalandage, et tu as pris vers l'est, espérant que là-bas, les quais seraient déserts. Tu es descendue à Joliette, une station que tu connais bien, la plus proche de l'appartement, coin Lafontaine et Adam, où nous avons habité durant l'hiver précédent. Je ne peux m'empêcher de penser que tu avais planifié de le faire à la station Joliette. Tu avais sûrement déjà exploré le tunnel, tu avais déterminé avec précision le lieu où tu attendrais le choc. J'imagine encore que tu avais souvent écouté passer le train à l'intérieur du cylindre de ciment, assise sur le petit trottoir dont se servent les ouvriers d'entretien. Tu connaissais le souffle, la charge du vent, la rumeur puis le vacarme qui s'amplifient. J'imagine que tu savais : tout s'accomplirait exactement là.

Je m'obstine à croire, sans raison, que tu es une dernière fois ressortie à l'air libre. Dehors, tu as parlé à des gens, de tout et de rien, te forçant à sourire. À un ouvrier, à un désœuvré qui t'a abordée, à la vendeuse de fleurs et de journaux.

Tu tuais le temps. Mais le dessein roulait dans ta tête et rendait incohérents tes propos, tes réponses et tes façons de quitter les gens après leur avoir parlé. Parfois, au-dessus du tourbillon des pensées, flottaient des images : ton père, ton chien, tes amis, ton frère mort. Ou moi? J'imagine que la douleur qui montait de ton ventre occupait souvent tout ton être. À d'autres moments, un vide sans mesure t'aspirait, comme une lassitude illimitée, aveugle et muette qui te gelait les mains et les pieds. Le vertige t'étreignait. Tu appréhendais. Tu attendais l'heure. Ton heure. Sur le mail Ontario, tu es entrée dans la boutique que tu aimais tant, où j'avais acheté, à Noël, ta robe préférée dans laquelle, me disais-tu, tu te sentais aussi à l'aise que nue. Ou au Bazar Indien, respirer une dernière fois les encens musqués que tu brûlais en prenant ton bain.

Les heures ont passé et je veux m'imaginer que parfois tu pensais à moi sans colère, que tu savais que je te cherchais. Et je suis incapable d'imaginer comment ces pensées ne pouvaient subjuguier toutes les autres, comment tu as pu rentrer dans le métro une fois l'heure venue. Immédiatement après le passage d'un train, tu t'es glissée furtivement dans le tunnel, tu t'es hâtée vers le lieu choisi. Je te vois clairement descendre entre les rails, avec la peur de t'électrocuter à cause des affiches d'hommes traversés d'éclairs électriques apposées partout dans les stations. Tout est obscur. Tu t'assois à l'indienne entre les rails. Le dos un peu trop courbé pour la position de yoga mais les bras tendus et les revers des mains ouvertes posées sur les genoux, yeux fermés, tu attends. Puis tu entends. La rumeur lointaine, le souffle aux oreilles.

Je crois que tu avais atteint la dureté de la pierre à ce moment. Le vacarme grandissant, la charge du vent, l'œil du cyclope roulant sur ses rails de fer, le tremblement de toute la terre et le choc que j'ai des centaines de fois imaginés, je crois qu'ils ne t'atteignaient plus désormais.

Le chauffeur du train a déclaré dans son rapport avoir aperçu soudain, alors qu'il amorçait à peine la décélération pour l'entrée prochaine dans la station,

une forme humaine complètement immobile, assise en position du lotus. Il a pensé à un mannequin ou une à statue, il a compris la nature de l'éclatement seulement quelques secondes après le choc sourd et l'explosion de sang.

Le lendemain de ta mort, j'ai voulu le rencontrer. J'avais besoin de lui parler, qu'il me décrive de vive voix la dernière image de toi, je voulais qu'il sache que quelqu'un t'aimait, que tu étais belle. Peut-être désirais-je simplement pleurer avec lui, mais le règlement interdit aux autorités de dévoiler le nom des chauffeurs impliqués dans de tels événements. Les bourreaux modernes portent encore des cagoules.

Je me lève le premier, bien avant quatre heures, rassemble mes bagages dans le froid obscur et j'entre réveiller les deux autres. En braquant ma lampe dans leurs yeux, je reconnais l'angoisse sur leur masque de dormeur. Ils se lèvent sans dire un mot. Je fais du café et nous avalons du gruau en silence. Enfin prêts, nous sortons à 5 h 10 livrer le dernier assaut. La nuit d'enfer nous a stimulés.

Comment décrire ce que fut l'ascension en elle-même ? Nous longeons le profil del diablo par la crête. Équipés d'une paire de pôles, nous aurions progressé dans le sable mou le long de l'épine dorsale rocheuse ; sans cet équipement cependant, nous devons grimper à même les pierres. Tout en haut, par cette route, se dresse l'immense masque du diable. Imposante figure, composée d'un grand nombre de roches, comme autant d'os, assemblage fragile et aléatoire, qui se dresse dans la pointe du jour. Si le volcan se réveillait, la moindre secousse réduirait cette tête de pierres en fragments et poussières qui nous enseveliraient. El Diablo garde la cime. Il nargue. C'est vers lui que notre énergie se concentre dans les

moments d'épuisement. Le cône devient tellement abrupt, dans les trois cents derniers mètres, qu'un vertige inconnu de moi me saisit au ventre et me cloue sur place. Pendant plusieurs minutes, pris de nausées et d'étourdissements, il me semble que si je bouge ou si seulement je regarde en bas, mon corps tourbillonnera dans l'air et sera projeté vers l'abîme, comme un appel à retourner dans le ventre du volcan. Je me colle, m'appuie, m'agrippe, mes ongles crissent sur la pierre. Une sorte de fascination de la légèreté s'empare de moi, je me vois, virevoltant dans l'air pendant des secondes d'éternité, déployant des ailes inventées par le mouvement et qui me porteraient au-dessus de la mer de rochers et de nuages. Le masque là-haut brûle mon cerveau comme un phosphène, flamme vive dans l'œil nu. Des visages connus s'y impriment, se déforment aussitôt, s'étirent et se tordent. Puis ils s'élancent hors de l'œil perforé, s'envolent dans l'azur. Un ange maintenant m'invite à voler. Oui, ce vol divin mettrait fin à l'oppression de vivre sans air et sans souffle. Je sens mon corps plaqué, fondu à la roche froide, mais ma conscience m'échappe, s'exile

Depuis deux jours, je demeure étendu dans notre lit, enroulé autour de l'urne des cendres. Ton petit chien colle son museau humide dans mon dos, me lèche, s'étire. Au matin du troisième jour, un épais brouillard gomme tout le paysage, transformant la maison en bateau aveugle dans une brume à couper au couteau. L'angoisse supplémentaire produite par cet aveuglement m'impose à nouveau le désir irrépressible de voir ton visage. Je me lève et fouille dans ton coffre aux trésors ; j'y trouve une photo prise par ce photographe de mode fasciné par ta présence forte dont les photos en noir et blanc révélaient si bien ton visage.

Tu portais pour ces prises une robe que je t'avais offerte, une robe dont la couleur, entre le rose et le crème, suggérait la chair. Je trouve aussi la longue tresse de cheveux dont je t'avais amputé contre mon gré lors d'une de tes crises de haine envers toi-même. « Tes insupportables cheveux » que j'adorais, que je ne me pardonnerai jamais d'avoir coupés. Tache de plus dans mon âme faible. Je n'ai jamais eu la dureté nécessaire pour t'aimer. Assis face aux fenêtres, je caresse, hume, contemple longuement ces reliques.

Le chien, qui jappe devant la porte, demande à sortir. L'air liquide de l'extérieur me baigne et me rafraîchit. J'apporte cheveux, robe, cendres dehors devant la maison. J'étends le vêtement sur le sol, très soigneusement. Je le remplis de sable pour mouler ton corps, recréer malgré ma maladresse des formes qui te ressemblent : je masse la taille, dresse les seins en mouvements précis, découpe les jambes. Je malaxe, je foule avec des spatules, des plastiques. Le chien est allé s'étendre entre tes cuisses, posant son museau sur ton mont de Vénus. Avec du sable fin dans un seau, je forme une tête et j'y colle la tresse dénouée en deux longues vagues mais, malgré mes efforts et d'incessantes retouches, des colères destructrices et d'innombrables reprises, je ne réussis pas à trouver ton image ou ta ressemblance. Un coup de poing hystérique aplatit l'œuvre du visage. Honteux et sanglotant, j'embrasse la terre en place des lèvres et je recommence en tentant cette fois de copier la photo. Pendant des heures, je cherche les traits, au moins une expression fugace due au hasard d'un mouvement, un profil reconnaissable. Je mélange de l'eau au sable, j'utilise des cuillères de cuisinier, des formes de bois, je forge, remoule, pétris. Mais pas de château de sable pour moi. La terre refuse de révéler son secret. Je souhaitais cette récréation facile, réconfortante. Je n'obtiens que fatigue, honte et frustration. Le sommeil me gagne, la tête enfouie dans ton ventre de terre.

Un espoir renouvelé m'habite à mon réveil. Je saisis dans la maison quelques-uns de tes vêtements, je retourne dehors et réveille le chien. Je l'habille : un foulard de soie au cou, une blouse légère enfilée entre les pattes de devant, un

slip rouge au derrière, et tes petits grelots tibétains soigneusement noués à la queue. Ainsi attifé, il tournoie joyeusement autour de toi, lèche ta robe, me saute aux jambes en jappant joyeusement. Nous courons et sautillons jusqu'à ce que le jeu le lasse. Il retombe épuisé entre tes jambes.

Je prends à peine le temps d'engloutir plusieurs gorgées de whisky que déjà je rattrape le chien et lui accroche la laisse au collier. Je lui parle. Je lui raconte qu'il faut jouer encore et danser aussi. Nous allons ensemble placer une cassette de cette musique que tu aimais tant : « Petite fleur » de Sydney Bechet. La musique hurle et module la brume. Je saisis le chien à bras le corps et nous dansons un *plain* cochon. Pas certain que mon partenaire apprécie mon étreinte, car il susurre des gémissements plaintifs à mon oreille. Les yeux fermés, une flambée d'alcool au cerveau, je reste insensible à ses états d'âme. J'apprécie plutôt sa chaleur sur mon corps et je me sens revivre. Le *plain* tourne à la grande valse, au souque à la corde, aux sauts de haies, en *swing* débridé, en *rock and roll* sauvage. Je lance ma partenaire entre mes jambes, la roule autour de mes épaules, la projette puis la rattrape. La captive tente parfois de s'évader, parfois de mordre. Je la suspends alors par les pattes jointes et exécute les rotations du lancer du marteau. Elle s'abandonne, impuissante à prévoir ou parer les étourdissantes vrilles. Impossible de dire combien d'heures nous avons valsé ainsi. Je ne ressentais aucune fatigue, seulement une électricité branchée dans les veines, pulsée dans le sang.

La frénésie me dicte ma conduite ultérieure. Un flash, une illumination me frappent. Moïse sur la montagne. Je saisis une pierre et je brise l'urne funéraire au-dessus de ton masque. Comme un génie au sortir d'une bouteille, la vue de la cendre me calme d'un coup. Les vagues de mon cerveau s'apaisent. Une mer étale. Sans temps ni entrave. Une éternité décalée. Religieusement, j'amoncelle un petit tas de cendre que je mouille et malaxe. J'obtiens une mixture molle et lisse, une glaise sans huile, dont j'enduis mes mains et tout mon crane. Puis, avec cette encre primitive, J'écris et je peins ton visage du bout de mon index.

Avec d'infinies tendresses, je tente d'opérer la transformation de la glaise au masque. La cendre se noie dans l'eau, s'anime, s'agglutine. J'exulte. Et si la matière devenait esprit en se dissolvant. Je souffle sur le tas de boue, d'abord délicatement puis de plus en plus fort en feu de forge comme pour activer un feu de brindilles humides. Mais l'insignifiance des formes ne bronche pas. Je demeure insuffisant, pas assez. Pas assez habile, pas assez amoureux de toi, pas assez fort pour opérer la moindre magie. Impuissant à jamais ! À genoux, je hurle mon besoin de recevoir un signe ténu, un sourire, un trait, un filet de ta voix.

-Regarde-moi, de là où tu te trouves ! Parle-moi !

Mes cris rauques se perdent dans la brume comme un *jab* dans un oreiller de plume. La cloison de l'autre monde est étanche, spongieuse. Aucune lézarde vers les enfers.

Des paroles me reviennent, prononcées deux jours avant ta disparition, celles où tu m'annonçais froidement ton intention d'en finir.

-Je te donne ma bicyclette. Cette gravure aussi et ce batik que tu aimes. Quant au chien, je ne veux pas que tu le gardes. Il ne serait pas heureux sans moi.

-Ne me parle pas de cadeaux ! Accroche-toi, c'est tout ce que je veux. Je t'aime. Nous resterons ici, ensemble, le temps nécessaire à ta guérison. La saison de théâtre est terminée maintenant. Je ne te quitterai plus.

-...

-Agrippe-toi, merde ! Je suis là. Je ne veux pas que tu partes. Je t'en empêcherai !

-Je t'aime aussi, mais je suis déjà ailleurs. Une partie de moi a été aspirée.

-Conneries ! Ne me fais pas ça ! Si tu meurs dans ma maison, je mourrai aussi. Je ne pourrais pas le supporter !

Je prononce ces paroles pour gagner du temps, sachant que je disposerai de plusieurs mois pour veiller sur elle. Si elle accepte de ne pas mourir ici, dans la

maison de campagne, je ne la laisserai tout simplement pas sortir sans la chaperonner assidûment. Et avec le temps, je l'arracherai à son mal.

-Jure-moi de ne pas faire cela ici ! Comment je pourrais, moi, continuer à vivre ici ? Jure-le !

-Je te le promets, murmure-t-elle. Et toi, promets-moi de ne pas garder le chien ici.

-Que veux-tu que j'en fasse du criss de chien ? C'est ton chien. Reste, toi, avec lui !

Dans la maison, je saisis le couteau de mon père, son couteau de « Seigneur » comme il se plaisait à plaisanter. Seigneur-saigneur des cochons de boucherie du bas de Sainte-Madeleine. Sur une pierre plate de la rocaille, j'aiguise minutieusement la lame tout en forçant le chien à demeurer éveillé à mes côtés. Tous deux en laisse, car j'ai enfilé le bout libre de la corde dans ma ceinture, on retourne vers toi et je reprends la danse. Le chien étouffe sous les secousses et, au lieu d'essayer de fuir, ce qui l'étrangle, il tente de se fondre dans mes mouvements. À bout de souffle enfin, je m'allonge le long de ton corps, en tenant fermement la bête entre nos poitrines et nos têtes. Avant qu'il ne s'endorme, je lui tranche le gorge d'un mouvement rapide. À peine un hurlement prolongé et le sang gicle au rythme de ses soubresauts puis s'écoule d'une façon continue. Je dirige le flux sur ton masque. Le sang recouvre la glaise, teinte d'un rouge ocre ton visage qui, un moment, paraît révéler un peu de vie. Mais le plasma est vite bu, aspiré par les pores de cendre et se transforme en croûte de couleur vert-de-gris. Lentement, j'éventre l'animal, lui arrache le cœur et l'enfouis à l'intérieur de ta robe, dans la terre du sein gauche. Puis j'écorche le chien comme on fait avec un lièvre, en détachant soigneusement la peau des muscles. Je découpe la peau en petits carrés et je compose la mosaïque de ton visage, lentement le front, les oreilles, les arcades, le nez, les lèvres. Jamais, malgré le travail minutieux et attentif, je ne perçois ta ressemblance. Qu'une cicatrice.

Épuisé, je m'étends sur ton corps, chacune de mes parties bien située sur chacune des tiennes : visage, ventre, sexe, pieds.

Nous nous trouvons sur notre île, à l'extrémité du grand lac, pendant cet été-là, notre seul véritable été de soleil. Comédiens, nous jouons une scène relatant les rites funèbres des Indiens Attikameks telle que décrite par les relations des premiers missionnaires en Haute-Mauricie. Jeune indienne, tu te meurs de maladie. Je joue le sorcier, qui opère des rites de guérison. Onctions, tisanes, lit de végétaux, invocations des Esprits, danses rythmées. Quand tes yeux se ferment définitivement, le sorcier ne pleure pas, il officie la cérémonie du passage vers la Grande Famille réunifiée dans la forêt giboyeuse. Les touristes, attentifs et muets, s'éloignent en rabaska aussitôt le cérémonial accompli. Nous nous dénuodons de nos costumes à plumes, faisons l'amour dans le sable puis prenons un bain de lac avant d'accueillir la nouvelle horde de touristes.

Je m'agite pour jouir sur ton corps de sable, mais mon sexe ne répond pas au rêve. Impossible d'ensemencer la terre. La nuit tombe. Je grelotte malgré l'été et l'alcool. Je ne reconnais pas la sculpture. Je me vautre dans un tas de vêtements souillés, d'entrailles puantes, de sang, de peau. Un champ de guerre.

Je me relève péniblement et apporte de la maison, en titubant, tout ce qui t'appartenait, excepté le batik et la lithographie : vaisselle, vêtements, draps, peintures et dessins, lettres, journal intime (pour résister à la tentation ultérieure de le lire), ton maillot rouge aussi qui m'excitait tant. Je balance les sacs et les valises ouvertes sur le tas. Je monte une tente de branches sèches. J'enfouis des bonnes bûches d'érable au cœur du bûcher et j'allume. Dans un mouvement de dernière minute, je retire tes cheveux du brasier. Je ne peux me résoudre à les sacrifier. L'intense chaleur qui se dégage bientôt me réchauffe, me reconforte comme si tu approuvais toutes mes actions. Je me prends d'un grand fou rire en pensant que toi aussi tu te bidonnerais à l'idée que je rebrûle

tes cendres. Je bois du vin. Parfois le mouvement de caresser le chien me revient machinalement. Je chante, je veille jusqu'à ce qu'il ne reste plus que des braises. Alors je sème ton maïs – ton maïs magique, grain bleu, grain jaune, maïs fétiche, grain rouge, grain blanc, maïs mosaïque – d'abord un à un sur le tapis rougeoyant. Certains éclatent aussitôt en un petit pof scintillant ; d'autres rôtissent et se racornissent avant de disparaître. J'entends leur plainte. Puis je sème à pleines poignées sachant que c'est pure perte, qu'il n'y aura jamais de moisson. Un peu plus tard, je me déshabille et je jette tous mes vêtements au feu. Complètement ivre, je me rends plonger dans le lac. Le contact de l'eau fraîche dans la nuit noire ne me heurte pas, tant j'ai accumulé de chaleur auprès du feu. Je me laisse sombrer dans les limbes liquides et j'attends, inerte, que l'eau me repousse à la surface. Je ne me sens ni régénéré ni lavé du chagrin, de la culpabilité ou de la révolte de n'avoir pu t'arracher aux forces qui t'ont aspirée. Je souffle. Je crie. Je crache, plaie vive dans le ventre acide du monde.

L'amibe, l'algue, la sardine, la tortue, le loup, le singe ne veulent pas mourir : l'animal se dresse, refuse de tomber. En un éclair, tu m'apparais. Je te vois raconter, la mine triste, que tu avais bien raison, que tu pressentais que ce voyage me tuerait. En larmes, tu ajoutes que je t'ai quittée parce que je ne voulais pas m'abandonner à l'amour et tant de conneries pareilles. Cette vision me secoue et j'ouvre alors les yeux. Je sors du vertige comme d'un tunnel. J'oriente mon regard vers le masque. Le démon reprend sa place et l'énergie de grimper me revient.

Il faut contourner le « Profil du Diable ». La frousse au ventre, c'est le singe qui accomplit l'ultime ascension à quatre pattes, le corps collé à la terre et aux pierres. Je ne porte jamais mon regard en haut ou en bas. Étrange ballet que ces petites courses rapides de six à huit pas suivis de longs arrêts où je souffle comme une forge. Le

masque grossit à mesure qu'on s'approche, mais ses traits effrayants s'amenuisent puis disparaissent ; je n'y vois plus qu'un banal tas de pierres. Arrivera-t-on jamais au sommet ? Les quelques dizaines de mètres à parcourir s'étirent sans cesse à cause d'une courbe dérobée, d'un mur à contourner. J'arrive finalement en haut, huit heures après le départ. Il est 13 heures.

Je ne saurais t'expliquer ce qui s'est passé à ce moment. Affalé sur une pierre à la forme d'une bitte de port, je suis pris de convulsions, d'une crise de larmes et de cris hystériques. Des voix multiples surgissent de mon corps avec une force et une profondeur inconnues. Des cris très aigus, comme de femmes, des vagissements de nourrisson, coupent sans avertissement des hurlements profonds, des aboiements rauques. Parfois mon ventre se moule mollement contre la pierre comme un linge mouillé. À d'autres moments, une tension extrême noue mes muscles et compresse mon visage. La crise dure un temps, s'estompe peu à peu et je sombre. À mon réveil, je frissonne et claque des dents, enroulé autour de la pierre comme un chien frileux sur lui-même. Mes deux compagnons eux aussi reposent dans des positions étranges à même le sol.

Va, marche, grimpe plus haut que les oiseaux
jusqu'à la ligne du silence
et écoute

Il serait faux de dire que nous jouissons pleinement de notre conquête du plus haut sommet du Mexique. Oui, nous admirons le paysage qui s'étend tout autour de nous, nous apprécions la vue de la Sierra Negra au sud. Certes, nous contemplons l'autre face des Torradillas, qui se présente de cet angle comme un trône pour roi de légende (la chaise du père Ubu, dis-je à Sam qui a déjà monté la pièce de Jarry). Oui, nous croyons apercevoir, des centaines de kilomètres plus loin, le golfe du Mexique et nous examinons avec intérêt le trou gigantesque du cratère, mais ce sont des regards de cendre et des corps livides que révéleront les photos souvenirs de notre accession au sommet. En fait, nous parlons peu, partageons simplement eau et nourriture. Nous entamons la descente en glissant entre les dures stalagmites de glace qui recouvrent le sommet et puis nous dévalons la pente raide en slalomant dans la poussière. Sam et moi dormons au moins une demi-heure à mi-pente, affalés dans les résidus volcaniques réchauffés par le pâle soleil d'après-midi. Dès notre arrivée au refuge, nous récupérons nos bagages et marchons sans plus regarder le volcan jusqu'aux Cuevas de la muerta, à l'orée d'un très joli bosquet, 900 mètres plus bas. Nous y arrivons vers 19h30 et nos amis nous y attendent, merveille, avec un bon feu de bois. Bouffe en boîte, eau fraîche, chaleur et rires. Je me retire en catimini et trouve une vaste caverne pour la nuit. Je me couche sur la terre noire et humide, tête vers le fond de la grotte. À la lumière du lampion, les parois de pierre noire me sourient et, je le sais, je dormirai cette nuit mieux que jamais depuis le début de l'expédition.

Tu souris, je crois. Je te vois. Pour la première fois depuis ta mort, je te vois. Je me berce dans une grande oreille, collé, lové dans une des rondeurs intérieures. Une brise légère me balance, comme dans un hamac. Un écho grave et mélodieux, venu du fond de la terre, me pénètre et allège mon esprit. La musique moule des parcelles flottantes de toi, les roule et les enveloppe, puis les développe en une seule image. Une harmonie musculaire, une sensation d'être enfin un seul être me baigne. Je m'enroule dans le repos. Tout autour, ton masque mortuaire rit enfin et se dissipe dans le vent, plus haut que *Citlaltepelt*.

Je me réveille aux cris de mes camarades qui se moquent de mon sommeil tardif. Je sors lentement du songe. L'oreille est disparue, mais les oiseaux chantent dans le bosquet sacré de la mort aztèque. Je fais un long salut au soleil retrouvé. Nous grignotons et chargeons les sacs à dos. Nous entreprenons la descente vers le premier village. Je ne me retourne pas vers le volcan. Je ne veux plus le voir. Nous marchons une vingtaine de kilomètres, de la forêt à la première ferme jusqu'aux grands champs de culture. Les oiseaux, les papillons, les fleurs et les odeurs renaissent et nous remplissent. Je chante et hurle des poèmes anciens et des comptines en français. Nous sommes jaunes, noirs et ocres de couches de poussières collées à la sueur et aux crèmes solaires. Nous parvenons vers 15 heures à San Juan Ojo Arcos de Agua. À une fontaine, nous buvons l'eau la plus désaltérante du monde. Une heure plus tard, un bus nous mène à Ciudad Cerdan, une petite ville qui me plaît. Je décide d'y rester seul pendant quelque temps.

les oiseaux embaumés dans la brume
poussent des chants ouatés
l'écho spongieux explose
de vies captives

pas de portes
entre les mondes

les prières retombent
en cendres
sur nos têtes.

Je t'envoie ce récit uniquement parce que je te l'avais promis. J'ai transcrit tout, aussi précisément que possible : journal, poèmes soufflés dans le dictaphone lors des montées, souvenirs tordus, fantasmes débiles, rêves, cauchemars dictés pendant les insomnies. Sans doute pour détruire de façon tangible une autre illusion qui me tenait : celle de la parole libératrice. Tu avais pressenti, intuition ou espoir, que ce voyage ouvrirait une boîte, me plongerait dans le passé. De ce point de vue, tu avais raison, mais le résultat ne comblera certes pas tes attentes.

Pendant les événements de ma vie avec Lina que je raconte ici, je croyais tant à la force de l'amour contre la mort annoncée. Foi vaine. Aujourd'hui je sais, et je l'ai en réalité toujours su, que je ne me suis remis de sa disparition que grâce à la lâcheté et à une forme d'énergie animale, que je jugeais vilaine à cette époque. Je croyais tellement que je la sauverais, ridicule missionnaire, naïf adolescent attardé! La moindre noblesse eût été que je meure aussitôt après l'échec, mais vois-tu, après sa mort, j'ai cherché, espéré – ignoble espoir, sale espoir – un signe d'elle, une apparition, une image qui eût éclairé la caverne où je croupissais.

Bien sûr, rien, rien n'est survenu.

Plus tard, j'ai déraciné d'autres chardons de l'existence : l'art comme une cause sacrée, la stupide beauté de Baudelaire, « déesse et immortelle ». J'avais tellement aimé ce poète dans ma jeunesse. J'ai brûlé tous ses livres, et Rimbaud aussi et Rilke et Dumitriu et tant d'autres mystificateurs. La famille artistique, hypocrite et

incestueuse, offre, comme les religions, un marché de dupes pour humains amoindris, où le but et l'idéal baignent dans le mensonge et le parfum puant de la civilisation. Je sais aujourd'hui que sept milliards de rats en cage ne peuvent faire autrement que danser, chanter et barbouiller les murs de leur prison et, en plus, croire qu'agitations, gargouillis et gribouillis expriment la liberté et la transcendance.

Tranche ma langue et je te cracherai le Verbe.

Coupe-moi les jambes je danserai dans les cratères de feu

Crève mes yeux et je deviens le peintre du ciel.

Ce sont les croyances et la foi qui tuent les humains en les projetant dans un bonheur futur. Maudit bonheur, qui détruit le goût de ce qui est ! Comme si injecter du sang à un cadavre pouvait le ressusciter. Tu veux être heureuse ! Grand bien te fasse ! Moi, je ne veux qu'être. Et merde au bonheur !

Ne restent que les racines animales ?

Soyons donc assez animal pour arriver devant le mort aussi nus que le bébé au sortir du ventre de sa mère, mais sans la dot d'espérance.

J'ai décidé de rester ici, au Mexique. Je t'en prie, ne cherche pas à me revoir. Ne m'écris plus.

P.S. Comme tu le souhaitais depuis longtemps, je me suis coupé les cheveux.

DEUXIÈME PARTIE

**DU THÉÂTRAL AU LITTÉRAIRE : USAGE DE TECHNIQUES ET
PROCÉDÉS THÉÂTRAUX DANS LA PRODUCTION D'UNE ŒUVRE
LITTÉRAIRE**

CHAPITRE 1

Jerzy Grotowski et la fatigue libératrice

Jerzy Grotowski est né en Pologne. Comédien et metteur en scène de formation, il a étudié dans son pays natal ainsi qu'en Russie, en Chine et en France. Il s'est penché sur les méthodes et théories de Stanislavski, Meyerhold, Vakhtangov et Dullin. Le théâtre oriental l'a aussi interpellé : Le Kathakali hindou, le Nô japonais, l'opéra de Pékin. Il développera ses méthodes de travail en puisant dans de multiples théories et traditions. Syncrétisme et développement d'une vision personnelle très exigeante caractériseront son travail. Les méthodes de la recherche scientifique le sollicitent aussi : il en admire la rigueur et la précision des buts. Il rêve aussi de recherche pure dans le domaine du théâtre. Il y parvient en 1959, avec la fondation de son théâtre-laboratoire.

Contrairement du théâtre traditionnel, Grotowski et son groupe ne seront pas tenus de représenter un certain nombre de pièces à chaque saison. Leur mandat consiste à travailler sur le jeu de l'acteur. Ils ne joueront pour le public que si la représentation s'intègre à la démarche de recherche. Le spectacle n'est donc plus une échéance mais plutôt l'aboutissement d'un processus s'il est mené à terme. De plus, la notion de laboratoire veut rendre compte de l'humilité et de la constance requises du chercheur en opposition à la gloriole et au narcissisme qui entourent souvent le comédien.

Il semble paradoxal que ce chercheur sérieux ait très peu écrit. L'essentiel de son œuvre théorique se retrouve dans le livre *Vers un théâtre pauvre*¹⁸. Ce recueil d'articles et de textes de conférence rend compte de sa pratique entre 1959 et 1967.

¹⁸ Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1971, 222 p.

Le théâtre pauvre

Cherchant les caractéristiques propres au théâtre et sa nécessité dans la société moderne, Grotowski constate que « il n'y a qu'un seul élément que le cinéma et la télévision ne peuvent voler au théâtre : la proximité de l'organisme vivant¹⁹ ». Il en découle que la représentation ne sera offerte qu'à un nombre très restreint de spectateurs à la fois (entre quarante et soixante), que la scène sera abolie et que l'espace sera partagé entre les acteurs et le public de façon que le rapport avec le spectateur soit direct et redéfini selon les besoins spécifiques de chaque spectacle. Pour définir le théâtre lui-même, Grotowski effectue le questionnement suivant :

Le théâtre peut-il exister sans costumes ni décors? Oui, il le peut.
Peut-il exister sans musique pour accompagner l'acteur? Oui.
Peut-il exister sans effet de lumière? Oui, bien sûr.
Mais le théâtre peut-il exister sans acteurs? Je n'en connais aucun exemple. (...) Le théâtre peut-il exister sans public? À la limite, un spectateur est nécessaire pour en faire un spectacle. Ainsi, il nous reste l'acteur et le spectateur. Nous pouvons donc définir le théâtre comme ce qui se passe entre spectateur et acteur. (p. 31)

Voilà la définition du théâtre pauvre. Volontairement pauvre, ascétique, c'est-à-dire débarrassé de tout ce qui n'est pas son essence même. Un tel théâtre dépouillé d'artifices et sans frontières physiques invitera le spectateur à confronter des mythes encore actifs, des complexes collectifs de la société où ils sont représentés, « le noyau du sous-conscient, ou peut-être du super-conscient (aucune importance comment nous les nommons) qui ne sont pas une invention de la pensée mais qui, pour ainsi dire, sont hérités par le sang, la religion, la culture et le climat » (p. 41).

¹⁹ *Op. cit.*, p. 40.

L'acteur

Il va sans dire qu'ainsi débarrassés de tous les oripeaux du théâtre, les responsabilités et le rôle de l'acteur prennent une importance capitale. Ce dernier doit accepter de se dépouiller, de se livrer en enlevant son masque social de tous les jours, de mettre en jeu tout son être dans la représentation. « C'est comme une marche vers le sommet de l'organisme de l'acteur en laquelle conscience et instinct sont unis » (p. 176). Tout l'entraînement auquel il s'astreint consiste à « être capable d'éliminer tous les éléments perturbateurs pour être capable de dépasser toute limite concevable » (p. 33). C'est ce que Grotowski appelle la « voie négative », qui consiste d'abord à reconnaître puis à faire disparaître tous les blocages, tant physiques, vocaux que psychiques pour arriver à des impulsions-réactions claires, véridiques et parfaitement expressives.

Ainsi l'acteur doit se soumettre à un entraînement méthodique et rigoureux selon le plan suivant :

- a) Stimuler un processus d'auto-révélation, allant jusqu'au fond du subconscient, canalisant ensuite cette stimulation pour obtenir la réaction désirée.
- b) Savoir articuler ce processus, le discipliner et le convertir en signes. En termes concrets, cela signifie construire une partition dont les notes sont de petits éléments de contact, des réactions aux stimulateurs du monde extérieur : nous pouvons les appeler « donner et prendre ».
- c) Éliminer du processus créateur la résistance et les obstacles dus à son propre organisme, tant physique que psychique (les deux formant un tout) (p. 96).

Grotowski insiste sur le fait que personne ne peut enseigner à quelqu'un d'autre comment créer. De cette prétention de l'enseignement viennent les clichés et les banalités. On ne peut qu'aider à vaincre les résistances et les blocages. Il affirme qu' « on ne peut pas enseigner des méthodes. [...] Apprenez par vous-mêmes quelles sont vos limites personnelles, vos propres obstacles. Ensuite, quoi que vous fassiez, faites-le jusqu'au bout de votre être » (p. 183).

L'entraînement de l'acteur selon Grotowski

Pour arriver à anéantir les résistances et permettre à sa créativité de s'exprimer, l'acteur s'engage résolument dans un entraînement ardu, composé d'exercices physiques, plastiques, de voix et de composition. Tous les exercices forment un cycle exécuté sans repos, c'est-à-dire que même les très courtes pauses destinées à reposer le corps se font en position d'attention et doivent être légitimées dans le déroulement du cycle. On accole chaque action de l'entraînement à une image précise, réelle ou imaginaire. Tout doit être conscient et constitue une étude du corps, de ses mécanismes complexes et de ses réactions. L'équilibre, les centres de gravité, les fonctions et les limites de la colonne vertébrale, des muscles et des articulations sont observés de façon constante et continue. C'est une exploration des mouvements du corps liés à des images précises, donc à des commandes de réaction.

J'ai entrepris de faire un choix parmi les exercices proposés par Grotowski et de me constituer un cycle personnel convenant à mes possibilités et à mes objectifs, en postulant que cet anéantissement des résistances qui sert la création chez l'acteur pourrait aussi bien être utile à l'auteur. Je résumerai ici les principaux exercices²⁰ que j'ai intégrés à mon cycle d'entraînement. J'expliquerai plus loin à quoi ils m'ont servi dans l'écriture de la partie création de ce travail.

Les exercices physiques

- Le réchauffement : marches et courses, en flexion ou extension, rigides ou détendues, petits bonds impulsés par les chevilles.
- Exercices pour relâcher la colonne vertébrale : le « chat ». Le chat s'éveille et s'étire. Il marche, bondit, se replie, se contorsionne, se lave, attrape sa queue, tourne sur lui-même. Il miaule, ronronne, émet des sons spontanés.

²⁰ Deux chapitres du livre déjà cité, tous deux intitulés *L'entraînement de l'acteur*, exposent l'essentiel des exercices proposés par Grotowski, p. 101-171.

- Exercices la tête en bas. Positions inspirées du yoga, elles exploitent l'équilibre, la respiration. Les sons émis permettent l'ouverture du larynx.
- Le vol : de l'envol de l'oiseau jusqu'à l'atterrissage. Chercher une image précise et la sensation de légèreté.
- Bonds et culbutes : variations en hauteur et longueur de bonds enchaînés à des culbutes, des redressements, des roulades avant et arrière, associés à des images d'animaux en des situations dynamiques.

Les exercices plastiques

Ils sont fondés sur l'étude des mouvements opposés. Illustrons par un exemple simple: un bras tourne dans une direction et l'autre bras dans l'autre direction. Le but consiste à exprimer une intention par une partie du corps et à exprimer une intention contradictoire par une autre partie du corps. Chaque exercice comporte donc, quand on l'exécute, une recherche d'expression associée à la source corporelle de la pulsion.

- Différentes marches rythmiques (épaules, bras, jambes).
- Lutte de traction. Une corde imaginaire est tendue et les bras s'y agrippent et tirent vers l'avant. Le tronc se déplace pour faire avancer le corps. La même corde devient celle qui actionne la cloche d'un clocher. Le poids de la cloche en action tire le corps vers le haut et le relâche complètement. Il s'ensuit une roulade arrière.
- Improvisations avec les mains. Toucher, effleurer, caresser, etc. Le corps entier participe, réagit aux sensations tactiles. Rechercher les impulsions dans toutes les parties du corps.
- Jeux avec son propre corps. Se donner des tâches contradictoires. Le côté droit est joyeux, le gauche est triste. Les mains veulent toucher, les bras veulent reculer. Le reste du corps n'est pas seulement témoin de ces affrontements sectoriels, mais chaque autre partie réagit selon d'autres intentions.

La voix

Pour Grotowski, la voix est un des langages du corps. Elle est intimement associée à la pulsion, à un mouvement du corps qui cherche une résonance. Tant en entraînement qu'en représentation, une voix bien alliée à la pulsion corporelle ne se fatiguera pas. Chaque acteur doit chercher comment placer et trouver des résonateurs dans son corps.

- Travail sur les résonateurs. En position assise, debout ou à genoux, placer la voix dans différentes parties du corps : l'occiput, le dos, le ventre. Chercher à sentir la vibration jusque dans les cuisses et les jambes.
- Travail avec l'écho : entreprendre un dialogue de sons avec l'écho de sa propre voix lancée vers le mur ou le plafond. Sentir l'écho et réagir vocalement et avec tout le corps.

Des techniques grotowskiennes vers la création littéraire

Les techniques de travail, on le constate, sont résolument orientées vers l'élimination des blocages et obstacles physiques ou psychologiques de manière que l'acteur assume pleinement, *ici et maintenant*, le processus action-réaction de l'acte théâtral. Un travail physique ardu peut mener à ce « déblocage ». C'est précisément là que réside le potentiel de transfert de ce travail d'acteur vers la création littéraire. C'est le corps qui contient le potentiel créateur et s'il est connu et rompu, il libérera le geste, la parole, la pulsion authentique²¹.

Je connais « corporellement » le cycle d'exercices décrit plus haut. Je l'ai appris et pratiqué sous supervision lors d'un stage de six mois au théâtre de La Veillée²². Je l'ai repris quelques fois par la suite selon les besoins. On aura remarqué que le cycle doit

²¹ « Jerzy Grotowski assimile l'homme de théâtre – et il s'agit cette fois beaucoup plus du metteur en scène que de l'acteur – à un sculpteur du Moyen Âge, cherchant à retrouver et dégager, dans un morceau de bois, une forme préexistante ». (Cf. Raymonde Tempkine, *Grotowski*, Lausanne, La Cité, 1970, p. 75.)

²² Les ateliers de formation de l'acteur étaient dirigés par Élisabeth Albahaca et Théo Spichalski, tous deux membres pendant plus de dix ans du *théâtre-laboratoire* de Jerzy Grotowski et proches collaborateurs de ce dernier.

être fait sans interruption ni repos. C'est physiquement et mentalement extrêmement difficile, le tout requiert courage et volonté ferme. Grotowski n'affirme-t-il pas :

Parfois on est obligé de ne pas s'arrêter malgré la fatigue et de faire des choses que nous savons très bien ne pas pouvoir faire. Cela signifie qu'on est aussi obligé d'être courageux. À quoi cela mène-t-il? Il y a certains points de fatigue qui brisent le contrôle de l'esprit, un contrôle qui nous bloque. Quand nous trouvons le courage de faire des choses qui sont « impossibles », nous découvrons que notre corps ne nous bloque pas²³.

Il m'a fallu presque un mois, quand je me suis remis à la pratique, en février 2000, pour le réaliser complètement et d'une manière que je jugeais convenable, pour le réactiver en quelque sorte. Et le fait de travailler seul augmentait le degré de difficulté. Cependant, l'épuisement physique et une forme d'exaltation intérieure qui en résultent permettent le surgissement d'images et d'associations.

La fatigue comme agent libérateur de l'inconscient

Au début de ce projet de mémoire, je prévoyais que la partie création se structurerait autour de deux personnages vivant une relation amoureuse assez trouble, personnages sur lesquels j'avais déjà écrit un certain nombre de prétextes, où le narrateur était extradiégétique. Je prévoyais une forme non linéaire incluant dialogues, poèmes et narration. Je regrettais cependant le « Je », qui permet une association plus vive, plus directe entre le résultat de la recherche théâtrale et le but littéraire de l'entreprise. Cette situation me posait un problème que je repoussais à plus tard.

Parallèlement à ce travail, des amis et moi organisons une expédition qui devait nous mener à gravir le volcan *Pico de Orizaba*, dans l'état de *Puebla*, au Mexique. Je comptais sur ce voyage pour me mettre à l'écriture et je me préparais en conséquence : je me suis procuré un dictaphone tout neuf, un cahier de voyage et je me suis assuré que je disposerais, à Mexico, d'une maison tranquille ainsi que d'un ordinateur.

²³ *Vers un théâtre pauvre*, p. 205.

Je me suis donc entraîné physiquement, dans un programme d'exercices cardio-vasculaires et de musculation, à affronter l'altitude; je me suis préparé psychiquement, par le cycle de travail de l'acteur décrit plus haut, à me confronter à l'écriture. Ces deux types de mise en forme se rejoignaient et se complétaient bien pour mes projets en ce qu'elles préparent toutes deux le corps et la volonté à une épreuve anticipée mais inconnue (gravir une montagne ou se mesurer à soi-même dans un travail littéraire recèlent tous deux une bonne dose d'inconnu). Je comptais que l'effort physique requis par l'escalade de la montagne et l'ouverture créée par ce « conditionnement théâtral » auquel je disposais mon corps et mon imagination allaient porter fruit.

Dès les premiers jours, sur le versant du volcan où nous entreprenions de longues randonnées d'acclimatation à l'altitude (entre 3 500 et 4 500 mètres), j'ai tout de suite été plongé dans une mer de souvenirs en apparence oubliés et d'émotions incontrôlées. La solitude – le silence²⁴ – et l'épuisement physique se mettaient déjà à l'œuvre. J'ai été forcé de constater que l'ascension vers le sommet de la montagne s'ajoutait à un voyage au fond du subconscient. À l'aide du dictaphone, j'ai enregistré de nombreux textes surgis de cette ascension-régression²⁵ : en marche à bout de souffle, pendant les pauses ou lors d'insomnies.

En outre, certains faits survenus pendant notre périple ont également frappé et allumé mon imagination : la panique sacrée de nos porteurs et leur résistance obstinée à continuer quand nous sommes parvenus à un ancien cimetière et d'où nous pouvions apercevoir la cime du volcan, prénommée sous cet angle *el perfil del diablo*, le profil du diable; leur refus de manger, dans ce lieu, notre nourriture sèche ou en sachet au profit de maïs (sous forme de *tortillas* et de *tamales*) qu'ils appelaient « la nourriture d'origine »; cette réflexion aussi que l'un des deux a faite lors d'une discussion à propos des alpinistes d'origine russe décédés le mois précédent et dont les corps

²⁴ « Le silence extérieur travaille comme un stimulant. S'il y a un silence absolu et si, pendant quelques instants, l'acteur ne fait absolument rien, le silence intérieur commence et retourne tout l'être vers ses sources. » *ibid.*, p. 208.

²⁵ « N'en est-il pas de la vie d'artiste, ou plutôt d'une œuvre d'art comme d'une montagne à escalader? » Extrait d'une lettre de Flaubert à Louise Colet, cité par Didier Anzieux, dans *le Corps de l'œuvre*, p. 104. Ce parallèle entre la montagne et l'œuvre, entre l'épreuve et l'œuvre n'est pas nouveau.

n'avaient pas encore été retrouvés : « la montagne les a mangés, pour se venger ». Je me suis trouvé, par ces faits, plongé dans l'effroi sacré et les mythes qui sont rattachés à ce *pico Orizaba* que j'ai désormais appelé de son nom nahuatl²⁶ : *Citlaltepelt*.

Peu après l'expédition, quand je me suis installé à Mexico pour une vingtaine de jours, j'ai rédigé le « *Récit de la montagne* » sous la forme d'une relation. J'ai cherché à écrire un texte le plus conforme possible à ce que j'avais vécu. Je savais certes que je ne voulais pas écrire un récit d'aventures en montagne, mais je voulais me constituer un matériau de base factuel, objectif. Cependant, plus j'avançais dans cette relation, plus l'écrit échappait au réalisme. Parallèlement à l'écriture, je faisais chaque jour les cycles grotowskiens ainsi que la méditation dynamique²⁷ à la suite desquels je dictais de nombreuses notes. De plus, j'ai entrepris la lecture de récits de la conquête du Mexique et, à plusieurs reprises, je suis allé me perdre au *Museo de Antropologia* où un nombre considérable d'artéfacts et d'œuvres d'art autochtones sont exposés et commentés. Dans mon imaginaire, tout Mexico transpirait *Tenochtitlan*. Je me trouvais en période de conception, d'exploration, bref en plein incubateur.

Quelques jours après mon retour à Trois-Rivières, encore intérieurement imbibé de ce voyage intense, j'ai verbalisé avant même de l'avoir écrit, lors d'une rencontre avec Hélène Guy, alors directrice de ma maîtrise, ce qui constituerait la forme, le sujet et les personnages de mon récit :

« Un homme d'âge moyen, lors d'une expédition en haute montagne, revit les moments marquants de sa vie avec la femme qu'il aimait et qui s'est suicidée une quinzaine d'années auparavant. Il croyait avoir définitivement tourné la page sur ces événements, mais ils resurgissent malgré lui, l'habitent et « revivent » tout au long de l'ascension. Le récit réaliste de l'ascension sera constamment coupé par l'évocation de ces bulles du passé : scènes de vie, rêves, pensées, peurs réactualisées, etc. Plus la montée devient dure, plus la descente vers le suicide devient inexorable. L'oxygène manque dans les deux cas. »

²⁶ Le nahuatl est la langue des Aztèques.

²⁷ Introduite par Pol Pelletier dans son « dojo » théâtral, cette méditation provient de l'ashram de Puna, en Inde. Je suivais ces séances matinales à l'institut Rio Abierto, guidées par Tania Solomonoff.

C'est à peu près de cette manière que s'est formée la structure globale de ce qui est devenu la partie création de mon mémoire. Ce projet de « mise en scène de la montagne » appliquée à mon projet littéraire, résultant de l'approche grotowskienne et de l'ascension proprement dite, a été verbalisé avant d'être écrit. .

Détenant dès lors une structure satisfaisante, et assumant désormais le sujet, j'étais prêt à développer mes personnages²⁸. Je me suis tourné vers les cycles REPÈRE pour organiser le travail global et des techniques stanislavskiennes m'ont servi dans la recherche des personnages.

Le matériau issu de la fatigue

« Qu'est-ce qui déblocuera les possibilités naturelles et intégrales ? Agir – c'est-à-dire réagir – non pas pour conduire le processus, mais pour se référer à des expériences personnelles et être conduit. Le processus doit nous prendre.²⁹ »

Jerzy Grotowski (Vers un théâtre pauvre, p.205)

L'entraînement selon les cycles grotowskiens allié à l'expédition du Citlaltepelt me paraissait réunir des conditions propres à mettre en action le processus créateur. En effet, l'altitude et la fatigue qui en découle, la solitude liée au défi de l'ascension, le contexte géographique s'avéraient déstabilisants. L'aventure pouvait être porteuse d'associations productives pour mon projet d'écriture. Le texte qui suit est le résultat direct de la fatigue. Il a été dicté, à bout de souffle, pendant la marche à 4 500 ou 5 000 mètres d'altitude. Les espaces entre les segments de phrases veulent rendre compte de la respiration forcée, de l'essoufflement manifeste dans l'enregistrement.

²⁸ Il s'est passé un an et demi entre mon retour de voyage et la reprise de l'écriture.

²⁹ Jerzy Grotowski, *op.cit.*, p. 205.

sais-tu que je ne me rappelle même plus l'année de ta mort
on est en train de monter la montagne comme si je pouvais accéder à toi
retrouver l'année de ta mort
si je pouvais te rencontrer en haut de la montagne
de la même manière que j'avais tenté de te trouver
en bas de la montagne ok en bas de la montagne
Là où se trouvait les Orixas Orphé Orphé Negra
au Brésil
ce voyage vers le sud qui est en bas sur la carte
essayer de te retrouver à travers les esprits
moi qui ne crois ni à dieu ni à diable ni aux esprits ni aux fantômes
qui ne crois pas en l'homme c'est mon manque de foi
peut-être que tu³⁰
tu m'avais trompé sur ta façon de mourir
je me rappellerai toujours cette scène où tu m'avais laissé croire
que tu te jetterais des hauteurs
j'allais acheter tes tes médicaments
tu étais sur le perron de cet appartement
que j'ai construit et jamais habité
sinon pour mourir pour te faire mourir
Là tu m'as vu partir t'as fait mine de te lancer en bas
en bas de cette galerie
j'ai cru à mon retour que tu irais te jeter en bas du pont
je t'ai cherchée cherchée dans toutes les hauteurs de Montréal
pour faire finalement quoi t'engouffrer dans le monde souterrain et te
faire broyer broyer par la machine urbaine
.....
³¹il faut faire le sujet de recherche comme une recherche duelle
une recherche double dans les sous-basements
au Brésil avec les *Orixas* et une autre plus aérienne
plus prométhéenne au sommet d'une montagne d'un volcan
le narrateur celui qui cherche bien sûr son Orphée et Osiris
ou un certain autre mythe Jason et la toison d'or
dissimulé derrière tout ça
et le Brésil avec ses superstitions sa profondeur
le Mexique sa montagne son culte des.....
le Mexique ancien aussi les Aztèques
ces volcans ont été nommés par les Aztèques
l'Orizaba a une histoire.....il faudrait chercher de ce côté
à combustion
la crotte de renard

³⁰ Les pointillés indiquent des mots incompréhensibles lors de la transcription.

³¹ À partir d'ici jusqu'à « de ce côté », il est intéressant de noter que, même ainsi à bout de souffle, dans des conditions de fatigue assez intense, s'est produite une recherche de structure et non plus un surgissement de mots reliés au paysage, aux sons ou à l'activité en cours.

un produit à combustion
 les touffes poussent
 les pas écrasent

 un arbre une potence

 ça crisse ça craque
 ça souffle
 ça pousse au loin
 une *chainsaw* qui mange
 mon bâton trop lourd
 les ampoules qui poussent au talon
 fonction de repère de vipère pour mes nerfs

 la recherche de toi morte dans le souterrain
 ce n'est pas une recherche de toi c'est une recherche de moi
 dans mon passage dans ton souterrain
 ta mort forcée dans ton souterrain
 ta lumière noire a percé ma carapace
 ta lumière noire a dévasté mon sentiment de l'éphémère
 la légèreté de mes jambes dans le passage
 ton passage souterrain a creusé des trous de vers dans mes os
 ton passage souterrain a étiré mes articulations
 jusqu'à devenir un squelette d'halloween
 un squelette de démonstration dans les classes de biologie
 m'a tiré des larmes incompréhensibles des larmes ridicules
 d'un cœur d'enfant
 ton passage dans le souterrain a créé un paysage volcanique
 dans mon âme
 un volcan éteint depuis cinq mille ans

 ces rochers piqués
 ces roches à moitié pourries
 ces chemins d'eau rien d'autre que des chemins d'eau
 des ruissellements des sueurs de volcans éteints
 ces grands arbres des grands cheveux qui ont réussi à pousser
 sont coupés par les parasites les *chainsaws* des *pac-mans*
 le passage on est de passage dans la vallée de la poussière
 La vallée des pas perdus
 la vallée des sables inutiles
 la plage sans mer la crotte sans cul
 la cime maintenant nous apparaît la cime qui nous défie
 nous rit en pleine face qui nous dévisage
 dans l'indifférence de l'éternité.

Comme l'acteur qui cherche l'expression juste en utilisant la « voie négative », j'ai arrangé ce matériau brut issu de la fatigue et de l'essoufflement. En retranchant, modifiant, agençant différemment et ajoutant un peu, j'ai obtenu le poème suivant intégré dans « *le Masque de peau* », (Supra, p.48)

ton passage dans le souterrain
a foré un volcan
éteint depuis cinq mille ans

des rochers piqués
à peine quelques sueurs de chemins d'eau taris
une aile de papillon figée dans l'ambre
je remonte scorie de moi-même

le lit de cendre
alluvions de pas enfouis
le souffle des sables inutiles

et levant les yeux j'aperçois
le masque de ta mort
dans la face du ciel

En plus du poème, plusieurs thèmes ou situations qui se retrouvent dans la partie création de ce travail sont déjà présents dans ces mots soufflés en désordre: le monde souterrain opposé aux hauteurs, la mythologie aztèque, les cheveux, le masque, l'indifférence de l'éternité. Ce bouillon contenait déjà plusieurs des ingrédients utilisés ultérieurement. La marmite créatrice s'échauffait. Il était temps, en usant de techniques stanislavskiennes, de créer mes personnages et de les « mettre en scène ».

CHAPITRE 2

Constantin Stanislavski et la mise en scène de l'écriture

S'il est un homme qui a marqué le théâtre partout en Occident pendant tout le XX^e siècle, c'est bien Constantin Stanislavski. Le premier, il a proposé une rigoureuse méthode de travail de l'acteur. Il insiste sur le fait que le comédien doit travailler à trouver les raisons, les motifs, le dessein qui sous-tendent chaque action sur la scène. Vers la fin de sa vie, il a mis au point la « méthode des actions physiques » qui repose sur l'idée que l'acteur peut susciter les émotions du personnage, dégager sa vérité en travaillant sur la vie physique de ce dernier. La mémoire affective et la mémoire sensorielle sont mises en jeu par des interrogatoires, par des substitutions et des transferts d'émotion. L'action, c'est-à-dire « ce que fait consciemment un acteur pour résoudre un problème auquel est confronté son personnage³² », y joue un rôle déterminant. Dans quelle mesure l'auteur peut-il arriver à autant de clarté et de conscience dans son texte? Comment déclencher physiquement l'écriture?

L'œuvre maîtresse de Stanislavski, *la Formation de l'acteur*³³, se présente comme une suite de dialogues entre un groupe d'élèves-comédiens et leur maître, Tortsov, en situation de travail lors de cours d'art dramatique. Ce livre n'est pas un manuel technique ou un répertoire d'exercices. Il présente cependant une vue d'ensemble de ce que Stanislavski appelle le « travail de l'acteur sur lui-même ». Les exégètes et les disciples de l'illustre Maître ont revu, systématisé, adapté, modernisé et prolongé son œuvre. Ainsi, au célèbre Actors Studio de New-York³⁴, Stella Adler et Lee Strasberg

³² « Petit lexique stanislavskien », avant-propos de la revue *Bouffonneries*, n^{os} 18/19, p. 5-6, [s.a.]

³³ Constantin Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1963, 311 p. (Le titre exact de l'édition originale soviétique de cet ouvrage est : *Le Processus créateur du revivre*. Je prends soin de signaler ce fait car ce titre est beaucoup plus approprié à notre propos.)

³⁴ James Dean, Marlon Brando, Robert de Niro, pour n'en nommer que quelques-uns, font partie de la pléiade d'acteurs reconnus qui ont étudié à l'Actors Studio.

ont présenté les conceptions de Stanislavski comme un système organisé en quarante points, classés selon un ordre hiérarchisé visant à former des acteurs à la présence forte et capables de créer des personnages captivants et originaux.

Outre les indispensables exercices de relaxation préalables à tout travail stanislavskien, qui seront brièvement décrits plus loin, j'ai choisi parmi toutes ces propositions cinq techniques qui m'ont servi au travail de conception, à la recherche des personnages ainsi qu'à l'écriture de certains chapitres du « *Masque de peau* ». Je les ai puisés tant chez Stanislavski lui-même que chez des praticiens contemporains qui ont adapté ces techniques à leur pratique de comédien ou de formateur.

Les circonstances données

Les circonstances données se définissent ainsi : ce que chaque personnage contient en lui-même sur la scène. Elles sont les événements, les choix, les déterminismes qui ont façonné ce qu'il est devenu maintenant. Forcément, le texte théâtral ne contient pas toutes ces informations. Pour pallier ce manque, Stanislavski parle aussi de « circonstances proposées » :

[Elles sont] le sujet de la pièce, les faits, les événements, l'époque, le temps et le lieu de l'action, les conditions de vie, l'interprétation des acteurs et du metteur en scène, la réalisation, les décors, les costumes, les accessoires, l'éclairage, le bruitage...toutes les circonstances dont un acteur doit tenir compte en créant son rôle.

(La Formation de l'acteur, p. 57)

Elles comporteraient ce qu'un acteur doit déterminer pour accomplir avec vérité une action physique. Au théâtre, certaines circonstances existent dans le texte, dans les didascalies ou les descriptions d'époque et de décors ; d'autres sont à proposer, à imaginer par l'acteur en cohérence avec les objectifs et les enjeux. Cette partie créative de son travail donnera vie intérieure et vérité à son personnage. Si l'on cherche à adapter cette notion de circonstances à l'analyse littéraire, on pensera à l'univers narratif, à la psychologie ou la description du personnage. En création littéraire, les

circonstances ne sont pas données, mises à part les contraintes de base que l'on se sera imposées. L'écrivain peut donc, de la même manière que l'acteur, se les suggérer.

Dans un atelier portant le titre « Jouer à écrire », ou « comment aborder la pratique de l'écriture dramatique dans le cadre scolaire », André Jean, un auteur dramatique de la région de Québec, fait une adaptation très habile des circonstances données. Dans ce processus d'écriture dramatique, il propose « la biographie de personnages³⁵ ». Elle consiste en une fiche signalétique fort détaillée qui pousse l'écrivain à définir le plus exactement possible son personnage avant même de le mettre en action dans l'écriture. Établir cette biographie exige de se poser de nombreuses questions et de placer au préalable des repères utiles au moment de l'écriture. André Jean postule qu'en répondant généreusement à toutes les questions, c'est-à-dire qu'en créant un personnage riche, on peut voir apparaître un conflit ou une situation intéressante qui pourra être mis à profit au moment opportun. J'ai rempli minutieusement les fiches pour mes deux personnages principaux, Thomas et Lina.

Tel un détective en possession d'un portrait-robot, je possède maintenant de nombreux renseignements mais il faut organiser cette information, créer des liens, repérer des lieux, trouver des images évocatrices. Comment arriver à voir mes personnages en action? Comment les faire vivre? J'ai pensé que la première étape consistait à leur donner la parole. J'ai prêté voix à chacun en lui demandant de se décrire lui-même au « Je » pendant un maximum de cinq minutes. Ce faisant, je gardais sous les yeux mes deux questionnaires. Je produis ici la transcription de la présentation de Lina, enregistrée au magnétophone. J'ai retranché les hésitations et certaines marques orales du discours.

Je m'appelle Lina. J'ai 25 ans et je suis célibataire mais je vis depuis deux ans avec Thomas. Je suis grande et mince, un peu échalote. J'habite à Montréal, sur la rue Adam, au coin de Lafontaine, dans l'est. Mes parents vivent à Laval. J'ai les yeux bleus. On dit que je suis belle. C'est

³⁵ J'ai obtenu ce questionnaire lors d'un atelier d'écriture théâtrale donné par André Jean lors du congrès de l'Association Québécoise des Professeurs d'Art Dramatique du Québec (AQPAD), à Saint-Hyacinthe le 18 novembre 1995.

à cause de mes seins biens plantés et de mes très longs cheveux châtain. J'étudie en art dramatique à l'UQÀM. J'ai déjà fait partie des « Hare Krishna », mais je sais aujourd'hui que c'était pour suivre mon chum. Je crois en Dieu et je prie souvent. J'ai une bonne santé physique mais je suis souvent dépressive et insomniaque. Je suis *up and down*. En forme, j'ai une démarche énergique et dure du talon. *Down*, j'ai les épaules très tendues et la tête portée vers l'avant et je ne sais pas quoi faire avec mes bras. J'ai plusieurs phobies : manquer d'argent, les regards grossiers des hommes sur moi, surtout dans les lieux publics. Aussi, ne pas dormir quand mon chum dort.

J'aime beaucoup ma mère. C'est une sainte d'avoir supporté mon père qui lui est tyrannique, avare, *fucké*. Je le déteste. J'ai une sœur plus vieille, super *straight* que j'aime pas beaucoup parce qu'elle donne toujours raison à mon père; un frère qui m'aime bien, mais on est pas du même monde. Il a une famille, une maison, une job *steady* et tout le tralala.

Mon frère le plus proche de moi, Jimmy, est mort. J'avais seize ans. Il s'est tiré en bas du pont Jacques-Cartier à cause d'une peine d'amour. C'est depuis ce temps que je suis *up and down*. Mon chum, Thomas, je l'aime. Quand je l'ai connu au début, il ne me plaisait pas du tout. Je le trouvais charmant mais fendant, trop sûr de lui. Il a été patient, m'a séduit par sa folie, sa détermination. J'aime faire l'amour avec lui. Mais j'aime pas son ex. Je suis jalouse.

J'aime mon petit chien. Une affectueuse petite boule de poil blanc et noir appelée Zappa. Il n'est pas de race pure mais il a beaucoup de classe. Il saisit immédiatement mes états d'âme et mes humeurs. Il se blottit contre moi dans mon lit.

J'aime lire, des romans, Marguerite Duras est ma préférée. Je vais parfois au cinéma de répertoire, mais je regarde surtout les films à Télé-Québec. J'aime la musique rock, Diane Dufresne et les chanteurs québécois. Je vais au théâtre quand ça coûte pas cher. J'aime danser et m'éclater mais seulement quand je suis en forme. J'ai fait du théâtre amateur entre seize à vingt ans. Je dessine et je peins aussi. J'ai étudié en art plastique au Cégep. Je n'aime pas beaucoup les sports d'équipe. Je suis pas bonne. Mais j'aime nager, patiner et le ski de fond.

Des passages marquants de ma vie : la mort de mon frère; la tentative de viol d'un mécanicien crasseux qui m'avait montée sur le pouce; mon admission à l'UQÀM, en théâtre-jeu. J'en rêvais tellement. Mais ça me stresse aussi.

J'ai fait le même exercice pour le personnage de Thomas. Les deux textes contiennent déjà plusieurs enjeux, proposent des situations dramatiques exploitables et offrent de nombreuses possibilités de tisser des interactions. Ils constituent des prétextes précieux.

L'intention globale et les intentions partielles

J'ai fait l'inventaire de ce que je savais d'ores et déjà : une structure accolée à un contenu , soit une montée vers le sommet d'un volcan parallèlement à une descente vers la mort. Deux personnages : ils sont amoureux l'un de l'autre mais l'un, à cause d'une maladie mentale et d'un passé douloureux, se donne la mort. Comment aller plus loin? J'ai cherché à trouver, à suggérer quel pouvait être le super-objectif de cet écrit dont je n'avais même pas encore le titre. Pour Stanislavski, le super-objectif signifie l'intention finale, globale d'une œuvre sur laquelle se greffent tous les passages secondaires ou mineurs. On pourrait le comparer à un tronc d'arbre où s'ancrent les branches principales qui se divisent ensuite jusqu'aux rameaux et finalement vers chaque feuille. De plus, pour nommer³⁶ le super-objectif, il est préférable d'utiliser la forme verbale, car elle incite plus à l'action :

Articuler toutes ses actions sur l'intention, c'est chercher toujours à remplacer le *ressentir* par un verbe transitif. Si par exemple je suis impatient et que je veux jouer cette impatience, je cherche à ressentir un état; il faut au contraire s'impatienter de quelque chose, c'est à dire créer la situation de l'impatience qui va engendrer une série d'activités destinées à prévenir, contrarier, pactiser, relancer, etc.... cette impatience de quelque chose ou de quelqu'un³⁷.

L'intention pourrait se définir comme la décision intérieure qui pousse à l'action. L'intention globale de Thomas devrait orienter toutes ses actions vers son but ultime. J'ai interrogé Thomas, par écrit. Il s'est livré très facilement.

³⁶ Stanislavski explique, dans le chapitre 15 de *La Formation de l'acteur* l'importance primordiale de nommer le super-objectif et les objectifs de chaque segment d'une pièce, surtout si la pièce est faible ou mal construite. De même, pour l'écrivain au stade de la conception, nommer le plus justement et clairement possible les objectifs peut éclairer le chemin de l'œuvre à venir.

³⁷ Robert Lewis, *Le système de Stanislavski*, dans *Bouffonneries*, n°s 18/19, Lecture, Centre d'action culturelle, 1994, p. 71.

Q. Depuis combien de temps connais-tu Lina et quel est ton sentiment pour elle?

R. J'ai ressenti beaucoup d'attirance pour elle dès la première fois que je l'ai vue. Au début, elle me fuyait et manifestait beaucoup d'agressivité à mon égard. Mais je sentais que je l'attirais. Et nous avons en commun beaucoup d'intérêts, en particulier le théâtre : elle venait d'être acceptée en jeu à l'UQÀM et moi je travaillais déjà dans une troupe à Montréal. Nous aimions tous deux danser, nous écoutions le même genre de musique et nous avons souvent des idées semblables sur différents sujets. La première fois qu'elle est venue chez moi et que nous avons fait l'amour, j'avais ressenti que c'était pour elle comme une reddition. Ça m'avait troublé. Mais à partir de ce moment, je crois, nous avons été amoureux l'un de l'autre.

Q. Qu'aimes-tu le plus en elle?

R. Son caractère volontaire. Ses grands yeux expressifs. La clarté de son langage non verbal. En public, elle s'habille toujours de vêtements amples, même trop grands pour elle, comme pour cacher sa beauté. Au contraire, dans l'intimité, elle est animée, sans gêne aucune, elle adore vivre nue. Elle est dotée d'une sensibilité physique extrême.

Q. Quand et comment as-tu commencé à percevoir son état dépressif?

R. Seulement plusieurs mois après avoir commencé à vivre avec elle. Elle a commencé à avoir beaucoup de difficulté à l'université et elle s'est mise à se dévaloriser. Et comme nous étions assez pauvres, elle craignait sans cesse de manquer d'argent. Puis les insomnies ont débuté. Elle passait de longues heures couchée sur son lit à regarder le plafond, absente d'elle-même, comme si son esprit avait quitté son corps. Cela me troublait profondément. Je l'encourageais, l'aidais à mémoriser ses textes, l'engueulais parfois. Je ne comprenais pas son mal. J'étais certain que ce n'était que passager. J'étais pénétré de la certitude absolue que nous nous aimions assez pour pouvoir traverser toutes les épreuves, vaincre toutes les embûches. J'ai toujours été persuadé que j'étais assez fort pour l'empêcher de mourir, même quand elle me répétait sa crainte ou son désir de mourir. J'étais certain que je l'aimais assez pour la sauver.

À l'aide de ce prétexte, je suis arrivé à cette formulation du super-objectif de Thomas :
Thomas désire sauver Lina de sa chute vers la mort.

Formuler en verbe d'action l'intention globale du personnage de Lina fut beaucoup plus difficile. J'ai procédé à un interrogatoire du personnage. J'ai choisi de réaliser

l'interrogatoire dans des « circonstances proposées », de lui donner une voix. J'ai placé deux chaises, dos à dos et je me déplaçais de l'une à l'autre suivant que j'étais l'interrogateur ou l'interrogée. J'enregistrais chaque séance. J'allouais dix minutes par essai.

Les trois premiers essais ne m'ont pas satisfait. Les circonstances données me paraissaient pourtant bonnes : dans un café, avec un ami de longue date, peu après une dispute avec Thomas; chez son amie Isabelle, en buvant une tisane; par une matinée très relaxe et joyeuse, au Musée des beaux-arts de Montréal, lors d'une visite à l'exposition des toiles de Bougereau en compagnie d'un céramiste de ses amis. J'ai imaginé et appris un tas de détails mais qui ne menaient qu'à des descriptions d'émotions vagues du genre : elle est désespérée, elle est exaltée, elle est insatisfaite de sa vie. Cela ne m'amenait nullement à formuler en une phrase brève l'intention globale du personnage. Pourquoi est-ce que ça ne fonctionnait pas cette fois-ci? Pourtant, l'image physique du personnage, la personnalité, l'entourage de Lina se dissociaient suffisamment de la personne qui l'inspirait au départ. De plus, cette technique de l'interrogatoire me semblait établir une distance suffisante entre mes émotions et le personnage créé. Les questions, simples et réalistes, auraient dû apporter une réponse. J'ai abandonné les interrogatoires et cherché à explorer autrement.

Le Geste psychologique³⁸ (GP)

Michael Chekhov nomme le Geste Psychologique (GP) la « gesticulation de l'âme ». Gesticulation, parce que l'énergie du corps dirigée vers quelque chose prend des voies variables. Il s'agit, pour l'acteur, de chercher physiquement l'intention du personnage dans son propre corps. Et ce sont les mouvements qui éveilleront la vie intérieure de l'acteur et l'aideront à trouver les clés du personnage. Chekhov affirme que « le mouvement, s'il est exécuté avec force, a le pouvoir de stimuler notre volonté; que la

³⁸ On attribue souvent, et à tort, à Michael Chekhov la paternité du Geste Psychologique; il a plutôt élaboré et précisé cette technique d'origine stanislavskienne. En effet, dans *La Formation de l'acteur*, Stanislavski explique sommairement la notion de Geste Psychologique.

nature de ce mouvement éveille en nous un désir; que son intention appelle en nous des sentiments³⁹ ». Il formule ainsi les consignes d'exécution du GP⁴⁰ :

- 1 : Tout le corps participe au geste.
- 2 : Le geste a un début et une fin précis.
- 3 : Le geste ne doit pas être quotidien.
- 4 : Le geste ne doit pas être pressé.

J'ai cherché des GP du personnage Lina inspirés du synopsis et de la biographie. J'ai formulé les circonstances proposées en verbes d'action.

Je veux être admise à l'école de théâtre. Je prie avant l'audition. Le GP de l'action : prier.

Je téléphone à Thomas après une dispute à cause de son ex. Le GP de l'action : téléphoner.

Je me sens emmuré en moi-même, Thomas me parle avec tendresse. Je voudrais répondre mais je ne peux pas. Ça résiste en moi. Le GP de l'action : résister

Je déteste ce salaud de mécanicien. Je voudrais le frapper, le saigner comme un cochon. Le GP : frapper.

J'adore mon petit chien. Je le serrerais dans mes bras jusqu'à entrer dans son corps : Le GP de l'action : êtreindre ou pénétrer.

Je ne savais trop où pouvait mener une recherche de ce genre face à mon objectif d'écriture. Si l'acteur trouve la vie intérieure du personnage par les gestes et les mouvements, la vie intérieure révélée ainsi peut-elle aider l'écrivain à cerner et exprimer un personnage en gestation? Je l'espérais. Je m'armais de temps et de patience.

J'ai recherché les GP de Lina en de multiples brèves séances et dans des circonstances variées : tôt le matin, avant d'aller travailler, dans des moments libres de la journée, sur une scène de théâtre et, une fois, au cimetière Saint-Louis de Trois-Rivières. J'étais habité par le personnage et mon sens de l'observation s'en trouvait aiguisé; j'identifiais sur des personnes de mon entourage des mouvements et des attitudes physiques que je

³⁹Michael Chekhov, *Être acteur. Méthode psychophysique de l'acteur*, Paris, Olivier Perrin, 1967. p.93.

⁴⁰Cité par Natalia Zvereda, dans *Le livre des exercices*, op. cit., p. 222.

« collais » dans mes improvisations. Je me distanciais peu à peu de l'idée du personnage pour en arriver à son image.

De fait, cette exploration m'a permis d'entrevoir Lina dans des situations de vie, de la placer dans ses ambitions, ses projets et face à ses problèmes, et non dans une idée d'elle déjà morte. Je venais d'identifier le piège le plus dangereux de mon projet. J'ai compris que les scènes que revit Thomas pendant l'ascension du volcan ne doivent pas être l'étalage d'émotions post-mortem sur le personnage, mais le récit des actions de Lina dans sa lutte pour vivre. Le super-objectif de Lina se définissait donc ainsi : Je désire m'accomplir dans la vie, survivre à ce qui m'entraîne malgré moi hors de moi-même. Grâce à l'action « psychophysique », j'accédais à la phase des textes inédits.

Le « Si » magique

J'ai fait souvent l'expérience, lors d'ateliers d'art dramatique que j'animais avec des élèves de quatrième ou cinquième secondaire, de proposer aux élèves, comme premier exercice, de tout simplement traverser la scène d'une coulisse à l'autre. Voici une consigne très ouverte qui résulte en un défilé de personnes traversant la scène mollement et plus ou moins sérieusement, mais sans que n'apparaisse aucun personnage, aucune action significative que celle de marcher maladroitement d'un côté à l'autre du plateau.

Je demande ensuite à chacun de refaire le même exercice en se donnant une intention simple : je vais travailler, je vais rencontrer mon amoureux, je vais au tribunal, je vais à l'école. Déjà, la démarche se précise, se tonifie. Apparaît aussi un vague personnage. On reprend le trajet mais, cette fois, en incorporant une hypothèse, un « si »⁴¹.

-Prenons, par exemple, celui qui va à la rencontre de son amoureuse. S'il a décidé depuis un certain temps de rompre avec elle, et que c'est

⁴¹ En grammaire de la langue, on nomme la subordonnée circonstancielle introduite par « si », une circonstancielle d'hypothèse. Le mot « si » joue le même rôle pour l'acteur; il introduit un choix, une option.

précisément aujourd'hui qu'il a choisi de le lui annoncer, comment se comportera-t-il en chemin vers son rendez-vous?

Dès lors, le personnage sur scène est mieux défini. Son allure et son rythme varient. On perçoit des hésitations, des craintes, des décisions brusques aussitôt freinées. On peut complexifier, enrichir un peu plus à l'aide du « si » :

si, au moment où, bouleversé mais décidé à faire part de sa décision à sa compagne, il l'aperçoit en route, embrassant un homme qu'elle quitte pour aller à son rendez-vous. Que se passera-t-il? Comment notre homme accomplira-t-il son trajet et que fera-t-il de sa ferme décision?

Pour Stanislavski, le « si » est magique parce qu'il place une intention, une *justification intérieure* à toute action, si banale et si simple soit-elle. Il ouvre naturellement pour l'imagination de multiples possibilités, sans contraindre. Il est indissociable des circonstances proposées, qui doivent être le plus clair et le plus précis possible⁴². C'est une technique consciente qui ouvre le subconscient, quand les circonstances proposées amenées par le « si » sont proches des émotions et des sentiments de celui qui les met en action. Stanislavski insiste sur le fait que les sentiments prendront leur place d'eux-mêmes au moment où les circonstances proposées seront claires et cohérentes.

L'écriture du passage « *le Suicide dans le métro* » (Supra, p. 50-58) impliquait beaucoup de sentiments qui risquaient de paralyser l'écriture ou de la rendre réflexive. Pour résoudre ce problème, j'ai d'abord fixé quelques circonstances données :

L'action se déroule en été, à Montréal, en période de canicule.

Le départ : l'appartement qu'elle partage avec Thomas situé près des rues Panet et Lafontaine.

L'arrivée : la station de métro Joliette, pas très loin d'un autre logement que les deux ont habité.

La durée : plusieurs heures.

⁴² « Je peux maintenant ajouter ceci à propos du *si* : son pouvoir dépend non seulement de sa propre acuité, mais encore de la précision des circonstances proposées. » (*La Formation de l'acteur*, p. 58.)

Puis j'ai établi une série de circonstances proposées d'où se sont dessinés un trajet et une séquence d'actions me paraissant en accord avec la biographie du personnage et le GP de Lina.

TABLEAU II
LE « SI » DANS LE PASSAGE DU SUICIDE

Supposons que Thomas, très inquiet des intentions suicidaires de Lina, la surveille étroitement et ne la laisse jamais seule, comment fera-t-elle pour échapper à sa surveillance?	Lina provoque une dispute et Thomas, s'étant réfugié dans sa chambre, elle augmente le volume de la musique et s'esquive en douce, ou Elle profite, pour sortir, d'un moment où il est allé faire une course au dépanneur ou à la pharmacie, ou Il dort et elle quitte en douce
Si Lina réussit à quitter l'appartement, que fait-elle ensuite?	Elle court et prend un chemin inhabituel pour éviter de rencontrer Thomas, ou Elle se dirige rapidement vers le sud, puis vers l'est. Elle aboutit au pont Jacques-Cartier.
Si elle se jetait du haut du pont Jacques-Cartier?	Trop d'efforts pour gravir le pont. Le vertige l'immobilise. Elle continue son chemin.
Si elle se rendait au fleuve et s'y jetait?	Elle arrive près du fleuve dans le Vieux-Montréal et elle s'assoit sur le mur de béton qui surplombe le fleuve. Elle se repose. Elle ne peut supporter l'idée de mourir étouffée. Elle jouit de l'eau et de sa fraîcheur.
Si elle entrait tout de suite dans le métro, que ferait-elle?	Elle ne trouve pas le courage de se jeter tout de suite sous les roues, ou Il y a trop de monde pour accomplir son dessein, ou elle rencontre un clochard qu'elle y a connu et sort rapidement pour ne pas lui parler.
Quelles actions peut-elle faire si elle ne veut pas ou ne peut pas mourir tout de suite dans le métro?	Revoir l'université où elle étudie le théâtre, ou Aller à des endroits qu'elle aime fréquenter, ou Marcher, marcher...
Et si, dans sa démarche, un petit chien commençait à la suivre en direction nord sur la rue Berri?	Elle s'arrête, le caresse, lui demande de s'en aller. Elle pleure. Le chien continue de la suivre à distance. Elle traverse la rue. Le chien la suit.

	Les voitures s'arrêtent dans un bruit de crissement de pneus. Elle crie. Elle s'enfuit. Elle ignore si le chien a été frappé.
Elle marche. Supposons qu'elle rencontre une troupe de comédiens de rue installés sur un terrain vacant sur Berri près de Sherbrooke.	Elle admire les acrobates-comédiens perchés sur de grands mâts flexibles qui se balancent en grands arcs de cercle. Elle assiste à plusieurs numéros les yeux fixés sur ces anges qui volent, se détachant sur fond de ciel bleu.
Que pourrait-il se passer : si elle était sortie brutalement de sa contemplation?	Une perche se brise et l'acrobate se fracasse sur le macadam, ou Elle a soif à cause du soleil ardent, ou Un photographe ne cesse de la prendre en photo, ou Un homme, profitant de la foule, ne cesse de se coller hypocritement sur elle. Elle part rapidement.
si elle retournerait au métro Berri?	Elle a soif. Elle descend jusqu'à la rue Sainte-Catherine, tourne vers l'ouest jusqu'aux <i>Foufounes électriques</i> . Elle n'a pas la force d'entrer. Elle achète une bouteille d'eau au dépanneur avant de descendre au métro.
si elle s'endormait dans le wagon de métro?	Elle se réveille au bout de la ligne Honoré-Beaugrand. Elle ne sait plus où elle se trouve. Se ressaisit et revient en sens inverse jusqu'à la station Joliette.
Bien qu'il n'y ait pas beaucoup de monde dans le métro, supposons qu'elle n'est pas encore prête, que peut-elle faire pour tuer le temps?	Elle sort prendre l'air, ou Elle parle à des passants ou à une fleuriste, ou Elle visite des boutiques de vêtements, ou Elle mange une frite en lisant le <i>Journal de Montréal</i> .
Elle revient au métro. Supposons que sa décision est ferme maintenant. Que fait-elle?	Elle descend d'un pas rapide et elle attend le passage du train pour se jeter devant dès qu'il sort du tunnel vers la plateforme, ou Après le passage du train, elle entre dans le tunnel. Il fait presque noir et elle attend le prochain train et se jette devant, ou Elle descend dans la fosse et s'assoit entre les rails. Elle s'immobilise totalement en attendant le choc.

Ainsi établies, les circonstances proposées constituent du point de vue littéraire une forme de plan, assez bien défini mais présentant toujours des choix, qu'on pourrait donc qualifier de partition ouverte. On remarquera que ni sentiment ni émotion ne sont exprimés dans le plan bien qu'à la lecture on puisse facilement en concevoir, comme si les actions étaient en elles-mêmes porteuses de vie intérieure. Stanislavski fait remarquer, à la fin du chapitre 3 de *la Formation de l'acteur* : « Lorsque vous commencez, ne vous préoccupez pas des sentiments. Si les conditions extérieures sont bien préparées, ils apparaîtront d'eux-mêmes ». Mais quand le maître emploie l'expression « d'eux-mêmes », il ne veut pas dire sans travail et sans effort. Il faut plutôt entendre : avec une bonne dose de travail de l'imagination.

La voie vers le texte était tracée. J'ai dicté le premier jet après une séance « d'épuisement » à la Grotowski. : couché sur un plancher de bois, collé au dictaphone comme à une bouche qu'on embrasse.

Relaxation

Toutes les écoles stanislavskiennes insistent sur l'importance de la relaxation. Dans une séance de travail, Stanislavski-Tortstov propose à un élève l'expérience suivante : soulever le côté d'un piano à queue.

-Tout en continuant de soulever le piano, multipliez rapidement 37 par 9. Comment? Vous ne pouvez pas? Eh bien, faites appel à votre mémoire visuelle, et dites-moi combien il y a de magasins du coin de la rue jusqu'au théâtre... vous ne pouvez pas non plus? [...] Eh bien, essayez de retrouver le goût du civet de lapin...

Pour répondre, l'élève a dû laisser tomber le poids qu'il soulevait.

-Ce qui prouve bien que la tension musculaire empêche la vie intérieure de s'exercer normalement⁴³.

⁴³ *Ibid.* p.108

Il ne s'agit pas, pour l'acteur ou l'écrivain, de relaxer pour s'endormir, mais au contraire de relaxer pour se connaître, identifier et dénouer les blocages physiques. Patrick Pezin explique, dans *le Livre des exercices*, p. 143 :

C'est un travail [la relaxation] qui est forcément lié à la mémoire sensorielle, justement parce qu'il touche notre corps et nos muscles; or ce que la tête sait, le corps ne le sait pas toujours. Quand l'acteur a trouvé la clé de la mémoire sensorielle dans son corps, il peut s'en servir quand il veut⁴⁴.

On considère généralement la relaxation comme un exercice statique, pratiqué en position couchée ou assise, presque sans bouger. Mais Stanislavski et ses disciples proposent aussi un grand nombre d'exercices dynamiques qui me conviennent beaucoup mieux personnellement. Je vais maintenant décrire très brièvement des exercices que je connais bien pour les avoir pratiqués, qui impliquent la voix et le mouvement .

La marionnette : Le corps repose au sol comme une poupée de chiffon. Imaginer un fil noué au dessus de la tête et qui lentement la place en position debout. Le fil cherche à tirer la marionnette jusqu'au plafond, puis commande des mouvements de bras, de main, de doigts, des pas. Tout s'opère avec lourdeur et lenteur. Chaque mouvement ne doit mettre en œuvre que les muscles nécessaires. À la fin, on peut redescendre lentement au sol ou y tomber, comme si le fil se cassait.

Debout, jambes à la largeur des épaules, genoux fléchis. Inspirer profondément et produire un son « Ha » en descendant la voix dans le ventre. Quand le ventre est réchauffé et devenu résonateur, amorcer une série de mouvements lents et amples. Ne pas fermer les yeux pour rester disponible au monde extérieur autant qu'attentif à ce que l'on éprouve.

Laisser échapper de la bouche molle des sons « âââ » qui vibreront par les secousses données par de petits sauts répétés. Les bras sont ballants, les yeux ouverts et l'attention soutenue.

Genoux légèrement fléchis, buste penché vers l'avant, épaules détendues et bras relâchés, se redresser en déroulant le dos vertèbre à vertèbre. En même temps, émettre un son « ôôô » en variant les registres et les tons.

⁴⁴ Cette phrase peut sembler contraire à notre propos, mais il faut la replacer dans le contexte du jeu de l'acteur sur scène. L'écrivain quant à lui, peut rechercher en procédant du corps vers la tête. Je reformulerais donc le postulat de la façon suivante : ce que le corps sait, la tête ne le sait pas toujours.

Faire des petits sauts de tous côtés en laissant la tête molle sur l'axe du cou. Émettre en toutes directions des sons « ja-ja-ja » en variant la force de projection. Ne pas tomber dans des mouvements mécaniques.

Les exercices de relaxation ne relèvent pas d'un principe magique. Ils exigent que celui qui les pratique ait une attention tournée vers les tensions, les nœuds et les blocages qui existent ou se créent dans le corps en action. Seulement après avoir pris conscience des tensions peut-on trouver la solution pour les relâcher. Nous nous trouvons toujours dans un processus qui amène à se déplacer entre le ressentir, la conscience et le laisser-aller. Ces exercices de relaxation constituent un entraînement qui permet la concentration et ouvre la porte au « revivre » des émotions.

Mémoire affective et mémoire sensorielle

Le temps est un merveilleux artiste. Il choisit parmi les souvenirs, il les épure et transforme en poésie jusqu'aux détails les plus pénibles et les plus réalistes.

C'est à travers des phénomènes conscients que nous atteignons le subconscient.

Stanislavski

L'acteur qui doit jouer le même rôle des dizaines de fois ou interpréter en alternance différents personnages doit fonder ses interprétations sur sa propre vie intérieure et mettre en action dans l'instant des émotions vraies, sinon il se raccrochera à un jeu mécanique ou artificiel. Il doit greffer ses propres expériences et ses propres sentiments à ceux du personnage. Stanislavski propose l'utilisation de la mémoire affective et sensorielle pour projeter sa propre vie intérieure dans celle du personnage. Il s'agit de créer une analogie entre un événement, un « incident dont la charge émotionnelle soit

compatible et ajustable à ce qui se passe dans la pièce ⁴⁵». L'effort de l'artiste consistera à transférer une émotion réelle dans l'expression artistique. Et cette mémoire venue de l'inconscient peut créer l'étincelle qui allumera l'inspiration.

Cette recherche d'émotions fortes ne doit pas se faire pour elle-même, mais servir une création consciemment orientée, parce qu'une culture débridée de l'émotion pourrait submerger l'acteur et le rendre incapable de trouver consciemment le ton, les inflexions et le rythme justes, ou d'être à l'écoute du ou des partenaires.

La mémoire affective et la mémoire sensorielle sont intimement liées, et la deuxième est facile à provoquer par l'imagination. Les manuels d'expression dramatique ou de jeux pour les animateurs de groupe regorgent d'exercices visant à stimuler et développer la mémoire des sens. Les sens déclencheurs de souvenirs et d'émotions se retrouvent aisément dans la littérature. Pensons à Marcel Proust et ses « madeleines ». J'ai naturellement choisi d'explorer mes deux Ressources, soit le maïs et la tresse de cheveux en mettant en action les mémoires affectives et sensorielles

Rien ne fut plus simple que l'exploration de la ressource « maïs ». De mes deux objets, c'était pourtant celui qui me touchait le moins émotionnellement. En réalité, seule son énigme m'intéressait au premier abord: pourquoi mon amie habitant au Nouveau-Mexique avait-elle pris la peine de m'expédier environ trois kilos de maïs de couleurs différentes? De plus, aucune note ou explication n'accompagnait le colis. Pas un seul mot! D'autre part, mes lectures sur les mythes mayas et aztèques m'avaient appris que les premiers humains furent modelés à partir du maïs. Cela donnait une direction, un objectif à ma recherche. J'ai exploré de la manière la plus simple : regarder longuement les grains bleus, rouges, jaunes ou blancs; toucher, goûter, sentir les grains, yeux ouverts ou fermés, les faire rouler sur ma peau, les coller sur mon visage, mes bras, mon ventre après les avoir humectés de salive; les disposer au sol et faire des figures géométriques, des images en mixant les couleurs. Les images : mosaïque, masque, semence se sont rapidement imposées à mon esprit.

⁴⁵ Robert Lewis, *Le système de Stanislavski*, dans *Bouffonneries*, n^{os} 18/19, p. 72.

Pendant l'exercice, je parlais, chantais, émettais des sons joyeux, légers. Les masques colorés, les soleils jaunes, les paysages naïfs et maladroits que je composais me procuraient un grand plaisir. Je créais des mondes, j'étais maître de l'univers, à la manière d'un enfant, comme dans le poème *Le jeu*⁴⁶ de Saint-Denys Garneau. Quel plaisir!

Toute différente fut la recherche sur la tresse de cheveux. Encouragé par les résultats rapides du travail sur le maïs, j'ai repris le même exercice. Il semblait cependant que je n'avais pas de prise : ça résistait, ça demeurait cérébral. J'avais beau toucher et sentir. J'étais mal à l'aise avec l'objet. Ça galopait dans ma tête. Je ne savais que faire de cette tresse, bien qu'elle éveillait émotions et souvenirs à profusion. Je me trouvais en face d'un curieux problème : sa réalité semblait amener plus de confusion dans mon esprit que si je l'avais imaginée. Ni la relecture de la biographie des personnages ni même les textes déjà écrits ne me permettaient de préciser une intention ou de canaliser un sentiment. Je ne trouvais pas la clé. J'ai décidé de chercher autrement.⁴⁷

J'ai alors commencé sans trop y croire une recherche de mémoire sensorielle sur les lieux. J'ai choisi la chambre à coucher d'un appartement dans le Vieux-Québec que j'ai habité pendant quelques années il y a plus de vingt ans. L'exercice commence dans la position debout, immobile, yeux ouverts. En imagination, je dois me transporter en tous lieux, coins et recoins de la pièce et détailler tous les objets qui s'y trouvent. Une fois la visite imaginaire terminée, je commence à me déplacer sur la scène comme si je me trouvais dans la chambre. Je propose les circonstances suivantes : un matin d'été, je suis seul dans la chambre que je partage avec ma copine, partie travailler tôt ce jour-là.

⁴⁶« Ne me dérangez pas je suis profondément occupé

Un enfant est en train de bâtir un village

C'est une ville, un comté

Et qui sait

Tantôt l'univers

Il joue [...] »

Saint-Denys Garneau, « Regards et jeux dans l'espace », *Poésies complètes*, Montréal, Éditions Fides, 1949, p. 35.

⁴⁷ Patrick Pezin, dans le chapitre consacré à la mémoire sensorielle dans *Le livre des exercices*, insiste sur le fait qu'il ne faut pas abandonner même si, et surtout si l'objet « résiste », qu'il faut exprimer tous les sentiments qui accompagnent cette résistance et que, de toutes façons, ça finira « par démarrer ». C'est peut-être ce que j'aurais dû faire.

J'ai entrepris l'exercice après une relaxation en mouvements. À chaque séance, je retrouvais des souvenirs de plus en plus précis et j'ai revisité peu à peu tout l'appartement. Je résume ici en trois moments ce qui m'est resté de cette entreprise. J'ai éprouvé tout d'abord une forme de nostalgie face à tous les objets qui me revenaient à l'esprit ou en image : la baignoire sur pattes près d'un mur de vieilles planches de bois dorées par le temps, le lit antique à tête de cuivre, la coiffeuse surmontée d'un miroir biseauté et imprécis, les draps de satin jaune brûlé, un tas de linge sale dans le coin. Puis les affiches de théâtre et les dessins à l'encre sur les murs m'ont dévoilé un côté juvénile presque naïf qui s'est transmis à ma démarche et mes mouvements quand j'ai commencé à me déplacer dans la pièce actualisée sur la scène de travail. Par la suite, les masques de cuir d'inspiration orientale, suspendus au mur, attifés de longues chevelures de crin noir ou écru ont fortement frappé mon attention.

Ces objets, éveillés par la mémoire sensorielle et mis en valeur par les yeux du souvenir, sont vraiment porteurs d'émotions. J'ai gardé les images qui semblaient avoir quelque lien avec mon exploration des cheveux : Miroir, affiches, masques.

Lors d'une séance ultérieure, j'ai repris l'exploration en ajoutant une valeur affective dans les circonstances : quelqu'un arrivera après ma visite de l'appartement et il se passera quelque chose d'important. Je me suis donné comme consigne d'improviser un monologue relatant cet événement, comme si je me trouvais devant un public. Le magnétophone serait mon spectateur privilégié. Voilà comment j'ai obtenu le monologue qui suit. J'en ai retranché certaines traces d'oralité, les descriptions de lieux ainsi que les passages qui relevaient de l'explication ou du commentaire :

J'étais dans mon appartement du Petit Champlain, avec Marie. Je revenais d'un stage (de théâtre) d'une dizaine de jours, (où j'étais participant) à Sudbury, en Ontario. J'avais pensé qu'une façon pour moi de revenir au théâtre, c'était d'aller faire un entraînement loin de chez nous, où finalement j'avais peu de chances de me confronter à des gens que j'avais connus auparavant (...).

Mes sentiments par rapport au théâtre avaient été, depuis de nombreuses années, ceux de l'échec cuisant et de l'amertume. Parce que j'avais

abandonné, à cause d'un chagrin d'amour, au moment de ma vie où tout était possible, où tout s'offrait à moi. J'ai alors commencé à voyager. J'ai adoré voyager pendant de nombreuses années. Pendant environ huit ans, j'ai roulé ma bosse sur tous les continents. En hippy, sans beaucoup de parcours prédéterminé, avec très peu d'argent. Cette période de ma vie m'a beaucoup plu mais, en même temps, j'éprouvais beaucoup d'amertume, un cuisant sentiment d'échec d'avoir abandonné le théâtre. Jamais de ma vie je n'ai été aussi critique, destructeur face au théâtre que je voyais, surtout s'il était joué par des gens que je rencontrais. Jouant les attitudes supérieures, j'étais bouffi d'envie et d'amertume envers ceux qui avaient continué. On comprendra facilement que ce cocktail de sentiments inavoués et inavouables compliquaient mon retour au métier. Mais je savais à l'intérieur de moi que je devais cesser la fuite en avant et me confronter à nouveau à ce métier qui avait été longtemps ma principale raison de vivre. (...)

Or, à mon retour de ce stage à Sudbury, qui m'avait un tant soit peu redonné confiance en moi, ma résolution était prise : je déménagerais à Montréal, et je me replongerais dans le travail : cours, stages et auditions. (...)

Ma copine Marie m'encourageait dans ce choix (...) Elle croyait cependant que retourner au théâtre pour moi devait passer par un changement d'image. (...) Pour elle, je ressemblais à un vieux *has been* : cheveux longs, barbu, vêtements peu soignés... Elle affirmait qu'il fallait me rajeunir, me replacer dans le présent, être un peu au goût du jour.

Donc ce soir-là, oui, on était bien le soir, (...) à l'appartement, elle m'a proposé de me raser barbe et moustache et de me couper les cheveux. J'y avais naturellement beaucoup songé moi-même, mais je me suis quand même surpris à dire oui.

Alors elle a lavé mes cheveux, mon cou ployé dans le vieux lavabo de porcelaine de la cuisine, elle les a brossés. Elle brossait et les gouttes d'eau qui s'écoulaient dans mon dos et sur mes fesses me faisaient frissonner. Elle a ensuite tressé mes cheveux, une seule tresse. Elle a sorti les ciseaux et a attaqué la tresse en la tenant fermement juste en arrière de la nuque. Or les ciseaux, contrairement à ce que je pensais, ne pouvaient couper aussi facilement tant de cheveux à la fois. À ce moment-là, je ne saurais expliquer pourquoi, ma copine a eu une sorte de faiblesse, elle a pâli comme si elle allait s'évanouir, comme si elle-même avait senti qu'elle allait couper quelque chose de vivant. (...) Elle s'est versée un grand verre de cognac, l'a calé cul sec, m'en a versé un que je n'ai pu boire tant j'avais la gorge nouée et elle a recommencé à fourrager dans ma tresse de cheveux. Elle a dû les couper par section, par segments

comme on coupe un câble trop gros pour les ciseaux. Je sentais mes cheveux rouler sur les lames, résister, comme si on essayait de couper des êtres vivants, des tentacules, des antennes vivantes. (...) C'était comme si mes cheveux essayaient de se dérober et la friction, le crissement des ciseaux m'attaquait au ventre, m'agressait, m'électrifiait tout le long du corps. C'était une sensation assez éprouvante.

Quand la tresse entière a été coupée, je revois avec clarté Marie élever la tresse d'un mouvement lent en la tenant par le bout coupé, et la tendre devant moi comme un poisson mi-mort qu'on sort du lac après l'avoir décroché de l'hameçon.

Je me rappelle qu'après ce geste et avoir vu je ne sais quoi sur mon visage, horreur ou regret ou rancune, elle m'a embrassé en se collant contre mon dos et nous avons tous deux pendant un moment pleuré comme une rivière. (...)

Voici un matériau surgi de la mémoire affective et sensorielle, un prétexte, autour duquel se sont structurés plusieurs passages dans « *le Masque de peau* ». Je crois que les sentiments provoqués par le bruit des ciseaux sur mes cheveux s'étaient réellement marqués en moi. Me les remémorer et les revivre « a déclenché l'inspiration ». Ce transfert de la mémoire, des émotions et sensations retrouvées vers le texte à créer s'est effectué de la manière décrite par Stanislavski : susciter des sentiments et des émotions par un travail sur soi-même, sur le « revivre », les transférer, les utiliser dans la tâche à effectuer pour ancrer le rôle (l'écrit, en ce qui nous concerne), dans la vie intérieure de l'acteur (l'écrivain) et faire les choix artistiques qui s'imposent selon les objectifs et le super-objectif de l'œuvre. À la suite de cette recherche, les cheveux sont devenus un thème récurrent dans l'œuvre.

CHAPITRE 3

Michael Chekhov et l'imagination créatrice

Tous les acteurs conviendront qu'il est beaucoup plus difficile d'interpréter un petit rôle que de jouer un personnage à qui on accorde un long temps de scène et d'innombrables répliques. Les messagers et les soubrettes ne reçoivent souvent que peu d'attention des auteurs et des metteurs en scène. Et pourtant, pour brefs et inintéressants qu'ils paraissent, s'ils sont rendus de façon terne ou purement utilitaire, le résultat final du spectacle en souffrira énormément. Cet acteur qui ne dispose que de quelques répliques ou de quelques secondes pour révéler son personnage doit relever un défi considérable. En effet, comment exister sur scène dans un rôle qui ne contient pas de véritable enjeu ? Comment y être plus que fonction accessoire ? Je me trouvais dans une situation semblable, comme acteur, lorsqu'un camarade de métier m'a fait connaître les méthodes de Michael Chekhov.

Ce grand comédien et formateur d'acteurs, neveu d'Anton Chekhov et disciple de Constantin Stanislavski, a poursuivi l'œuvre de ce dernier en mettant au point *la méthode psychophysique du comédien*, exposée principalement dans son livre *Être acteur*⁴⁸. Chekhov avait constaté que l'entraînement physique des acteurs constitué traditionnellement de gymnastique, danse, acrobatie, escrime, lutte, etc., aidait peu à développer un corps créatif et n'empêchait pas de tomber dans un jeu mécanique truffé de trucs et de tics. Il avait aussi observé que l'acteur ainsi empêtré dans son corps cherchera à compenser son manque d'imagination par une recherche analytique du personnage, ce qui empirera encore son combat contre le personnage. Selon lui, « les raisonnements tuent l'imagination. Plus vous décortiquez un personnage en l'analysant,

Michael Chekhov, *Être acteur, méthode psychophysique du comédien*, Paris, Olivier Perrin, 1967, 261 p.

plus vous étouffez vos sentiments, paralysez votre envie de vous identifier à lui, et réduisez vos chances d'inspiration. ⁴⁹»

C'est à partir de ces deux constats que Chekhov développera au fil des années une méthode intégrant des états psychologiques au travail physique afin de préparer le corps de l'acteur à recevoir les images venues de l'inconscient et ainsi développer l'imagination.

J'ai synthétisé dans le tableau qui suit les exercices préparatoires. Ils constituent un acquis nécessaire au succès du travail sur l'imagination créatrice.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 47.

TABLEAU III
LES EXERCICES PRÉPARATOIRES AU TRAVAIL SUR L'IMAGINATION

	THÈME	BUT	ACTIONS PHYSIQUES	ATTITUDE PSYCHOLOGIQUE
1	Réveiller les sens endormis	Acquérir une sensation de liberté et de vie intense	Mouvements d'ouverture et de fermeture du corps Mouvements simples de la vie	Imaginer le réveil des muscles dans l'espace élastique Respiration libre Force décontractée
2	Développer la présence de l'acteur	Ressentir le centre de la poitrine comme moteur du mouvement	Mouvements simples de la vie	Imaginer que les membres sont attachés au centre de la poitrine. Projeter une intention avant de lancer un mouvement
3	Sculpter	Engager avec précision tout le corps dans chaque action. Développer des formes nettes	Sculpter des objets, des formes imaginaires avec les mains, les membres, tout le corps	Imaginer que l'air est une matière solide
4	Flotter	Rechercher calme, équilibre, chaleur intérieure	Mouvements simples de la vie quotidienne	Imaginer que l'air est de l'eau
5	Voler	Acquérir légèreté et aisance	Variété de gestes et positions tour à tour dynamiques et statiques	Imaginer que l'air nous force à voler
6	Rayonner	Augmenter la présence par une force rayonnante qui précède et prolonge tout mouvement ou position	Variété de gestes ouverts et fermés. Gestes simples et quotidiens	Projeter des intentions, des sentiments dans les gestes quotidiens pour leur donner une vie intérieure
7	Développer l'imaginaire	Reconstituer mentalement les exercices 3-4-5-6	Position statique	Retrouver intérieurement les impressions éprouvées en mouvement

L'exercice 7, *développer l'imaginaire*, nous amène de plain-pied à la création de personnages ou de séquences d'actions en mettant à profit l'imagination.

L'imagination créatrice

La création ne s'inspire pas de ce qui est, mais de ce qui pourrait être; non du réel, mais du possible.
(Rudolf Steiner)

Cette phrase constitue l'incipit du chapitre II intitulé : *L'imagination et l'assimilation des images*, dans lequel l'auteur postule qu'après avoir brièvement étudié le personnage de façon analytique pour le situer correctement dans son contexte, le temps pour le chercheur est venu de le voir agir. Et c'est grâce à l'imagination que l'on peut arriver à le « voir ». Il faut saisir les images créées par l'imagination, les transformer en collaborant avec elles, en leur insufflant motivation, sentiments et sensations et, quand l'image est suffisamment précise et qu'elle vit de sa vie propre, assimiler corporellement ces images. L'assimilation des images vise à ce que le corps puisse réaliser physiquement des images révélées par l'imagination.

L'ensemble de ce travail peut sembler exigeant et quelque peu abstrait. Il exige détente et disponibilité pour arriver à se situer dans l'image et à « voir ». Il requiert aussi beaucoup de concentration, de manière à ne pas perdre les images créées avant de pouvoir les assimiler. Pour parvenir à satisfaire toutes ces exigences, Chekhov propose la séquence d'entraînement suivante que j'ai synthétisée et disposée en tableau pour un usage plus facile en atelier collectif ou en pratique individuelle.

TABLEAU IV
Développer l'imagination

<p>Trouver des événements simples de sa vie courante qui n'engagent pas les sentiments ou les émotions et tenter de se les rappeler le plus précisément possible en prenant soin de ne pas interrompre le fil.</p>	<p>Cet exercice, placé au début d'un travail sur l'imagination, constitue une mise en train, un exercice de concentration visant à ne pas laisser vagabonder la pensée.</p>
<p>Prendre ensuite le premier mot qui tombe sous les yeux en ouvrant un livre ou un journal et saisir et observer la toute première image qui se présente à l'esprit.</p>	<p>Recommencer l'exercice aussi souvent que l'on n'obtient pas une image concrète.</p> <p>Attendre alors que l'image s'anime d'elle-même. Ne pas intervenir par la pensée mais la regarder évoluer, parler, jouer.</p>
<p>Choisir ensuite une image et la laisser évoluer par elle-même.</p> <p>Intervenir un peu plus tard en lui posant des questions, en lui suggérant des mouvements.</p> <p>Si elle refuse les suggestions, il faut lui donner des ordres.</p>	
<p>Poursuivre avec la même image en lui donnant des consignes plus engagées psychologiquement ou émotionnellement.</p> <p>Engagez-la dans des sentiments, des rencontres, des conflits.</p>	<p>Pendant cet exercice, le corps peut s'engager en mouvement, sons, paroles.</p>
<p>Continuer en choisissant un personnage de théâtre évoluant dans une courte scène, un décor minimal.</p>	<p>Faites-le bouger, modifiez les atmosphères, ordonnez des changements de rythmes ou de nouveaux sentiments</p>
<p>Par la suite, créer soi-même un personnage et le construire consciemment.</p>	<p>Accumuler les détails, les situations différentes.</p> <p>Lui poser sans cesse des questions, lui créer un décor, un paysage, le doter de sentiments différents.</p> <p>Observer ses réactions, ses particularités, ses contradictions. Le faire parler, bouger.</p> <p>Collaborer avec lui .</p>

Ces deux dernières étapes de l'exercice permettent d'apprendre du personnage créé, car il a commencé à agir par lui-même. Ses réactions, ses sentiments et ses mouvements sont parfois tout à fait inattendus, surprenants voire même outrageants et pourtant pas étrangers car ils proviennent de nous-même, ainsi que nous le dit Chekhov : Voici que parmi ces souvenirs du passé surgissent de temps en temps des images de choses ou de gens totalement inconnues de vous ! Ils sortent tout droit de votre Imagination Créatrice⁵⁰. Elles éveillent de nouvelles « réalités » sans les plaquer, sans forcer.

Cette pratique ne donne pas de résultats immédiats. Selon ma propre expérience et les observations que j'ai faites en atelier d'art dramatique avec des élèves du secondaire, les succès et les degrés de satisfaction varient considérablement selon les personnes et l'assiduité déployée. Il faut plusieurs séquences de travail sérieux pour dompter la pensée, « voir les images » et ne pas se perdre dans le piège analytique. Toutefois, la pratique régulière orientée vers un objectif bien déterminé en rend l'usage de plus en plus facile et exaltant. En outre, ce travail personnel peut s'accomplir en solitaire. Il me semble donc facilement adaptable à la création littéraire.

Utilisation de techniques de Chekhov pour la conception du passage intitulé *incarnations* (Supra. 54-60)

Je n'avais qu'une vague idée de ce que ce chapitre allait contenir, je savais seulement, à la suite d'une recherche en mouvement et de la lecture des prétextes issus de la biographie, que le personnage masculin, Thomas, se dessinait comme un amoureux et un missionnaire et ne saurait accepter facilement la mort de Lina. Thomas veut comprendre. Il veut un signe de l'au-delà. Je cherchais donc ici un cérémonial funèbre, un rituel d'appel à son amante morte, dont les pôles opposés seraient d'une part l'espoir de recevoir un signe et de l'autre, la révolte contre sa mort.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 44. (Les lettres majuscules sur Imagination Créatrice sont de Chekhov lui-même.)

Première séance de travail

J'ai d'abord cherché à visualiser les lieux. Dans un des prétextes, j'avais déjà décrit une maison de campagne simple, avec beaucoup de fenêtres en façade, située près d'un lac. J'ai d'abord cherché à voir cette maison.

Questionnant la maison, j'ai vu de grandes fenêtres, un intérieur un peu délabré en bois rustique, un séjour-cuisine ouvrant, sans cloison, sur la chambre à coucher. Puis le feu est apparu; la maison brûlait. J'ai interrogé le feu. Pourquoi brûler la maison? Comment? J'ai vu le cadavre de Lina dans la maison qui brûlait, et l'incendie produisait tant de fumée qu'elle enveloppait tout le paysage d'un brouillard opaque, une épaisse bulle blanche.

De cette recherche, j'ai gardé les images du feu et du brouillard. Mais l'incendie de la maison ne me convenait pas, ni le cadavre, car un des objets de la révolte du héros était le fait qu'il n'avait jamais revu Lina après sa mort.

Deuxième séance de travail

Après la mise en train habituelle, j'ai questionné les images brouillard, pluie, orage, tonnerre qui sont apparues comme phénomène atmosphérique caractérisant les états d'âme du personnage. Pour préciser et concrétiser les questions, j'ai cherché, par la voix, à recréer l'atmosphère, la lourdeur de la brume épaisse : comment la voix porte-t-elle dans la brume? Où résonne-elle dans le corps? Quels en sont le ton, le registre, la couleur associés à des sentiments et des émotions tels la joie, la peine, l'exaspération, ou liés à des états d'âme comme la révolte, la prostration, l'imploration ou l'abandon à la douleur ? À la fin de la séance, j'ai enregistré, au dictaphone, ce poème que je rapporte ici sans retouche :

les oiseaux embaumés dans la brume
poussent des chants ouateux
l'écho spongieux explose
de vies captives

suinte la sueur végétale
la sève serpente en méandres fibreux
mouvement inutiles
sécrétions semences spores
pores veines rivières
refermées sur elles-mêmes

pas de portes
entre les mondes

les prières retombent
en cendres
sur nos têtes.

En transcrivant le texte, j'ai noté que les mots *embaumés*, *brume*, *ouateux*, *spongieux* évoquent une lourdeur liquide infranchissable. Ce texte m'a semblé rendre l'atmosphère étouffée qui convenait à la scène à écrire. J'ai choisi de retenir l'image du brouillard pour sa mollesse immuable, son opacité sourde qui isolent complètement le personnage.

Troisième séance

J'ai décidé d'interroger le cadavre de Lina, lui ordonnant de revivre, ce qui fut très facile; de mourir de nouveau et aussi de changer de forme. Les images ange, réincarnation, crémation, cendres ont surgi. À la fin de la séance, j'ai remarqué que l'image des cendres se trouvait aussi dans une strophe du poème enregistré pendant le travail précédent : *les prières retombent en cendres sur nos têtes*. Cette récurrence m'a décidé à fouiller davantage, à « remuer les cendres ».

Quatrième séance

J'ai commencé le travail en refaisant la mise en place, situant plus précisément encore chaque élément du décor et, après une mise en forme et une recherche physique du personnage, j'ai abordé l'image cendres avec des questions précises et concrètes. Où se trouvent les cendres? Dans quel contenant? Comment Thomas les manipule-t-il?

J'ai aussi préalablement dressé une série d'ordres que j'ai écrits et que je consultais durant l'exercice :

Vénère les cendres, parle-leur, chante pour elles, engueule-les!
Cache-les, enterre-les, répands-les, mange-les!
Dilue-les, mélange-les à autre chose, moule, sculpte, brûle-les⁵¹.

Cette séance fut moralement troublante. Il fut facile de créer un cérémonial empreint de respect et de vénération : prier en offrant les cendres au ciel, chanter une mélodie agenouillé devant une urne de grès, répandre tendrement les cendres dans l'eau du lac à bord d'un canot. Il fut cependant beaucoup plus éprouvant de fracasser l'urne à coup de pierres, d'avalier les cendres et de les dégueuler par la suite, de les mélanger à du lait, de la terre, du sang. J'ai terminé la séance très épuisé, abattu et perplexe.

On peut transgresser des tabous plus facilement en pensée qu'en action, tant il est vrai que le corps résiste bien plus à accomplir des actions sacrilèges que la pensée à les concevoir. En fait, je me suis rendu compte que le respect rigoureux d'une dépouille humaine est ancré profondément dans toute notre culture. Que l'on songe aux pyramides d'Égypte, à l'*Antigone* de Sophocle ou aux rites funèbres aztèques, la mort et ses cérémonials sont toujours hautement ritualisés, et toute profanation de cadavre constitue un sacrilège impensable. Or, ma dernière recherche me conduisait directement à la profanation. La question suivante s'est posée : Thomas n'a jamais revu Lina après sa mort. N'étant pas marié avec elle, comment peut-il avoir accès aux cendres? Il devra les voler. Cette réflexion m'a donné l'idée du vol des cendres⁵².

⁵¹ Cette formulation courte et précise implique directement des actions d'où surgissent les sentiments sans passer par la pensée et la rationalisation.

⁵² Page 43 dans *Le Masque de peau*.

Je disposais désormais de trois images clés : feu, brouillard, cendres, associées au scénario d'un cérémonial funèbre. Mais je n'avais pas d'actions, pas de structure. J'ai cessé pendant un mois environ l'exploration de cette scène.

Cinquième session de travail

Quand j'ai repris le travail de cette séquence, j'étais passablement découragé. Je jugeais les progrès peu significatifs. J'ai relu mes notes et j'ai écouté les enregistrements recueillis pendant les séances précédentes, mais je ne parvenais pas encore à ordonner ou imaginer une continuité à partir de ce dont je disposais. Je suis retourné à la biographie des personnages. Relisant le questionnaire consacré à Lina, j'ai remarqué que je lui avais attribué un petit chien comme animal de compagnie, qu'elle peignait, qu'elle aimait la bicyclette et qu'elle gardait jalousement ses choses « précieuses » dans un coffre. Que faire de ce chien? De ces objets? J'ai interrogé Thomas : que cherche-t-il dans ce cérémonial? Pourquoi brûler les objets? Quelle motivation le pousse? La réponse à cette dernière question était écrite dans la biographie : revoir Lina, entrer en communication avec elle, en recevoir un signe.

Avec cet objectif principal, j'ai repris l'exploration, mais à l'extérieur cette fois-ci, dans la cour chez moi. J'ai préalablement placé la maison, situé le lac et choisi des pièces musicales inspiratrices : *la Jeune Fille et la mort*, de Franz Schubert, *le Requiem* de Mozart, *le Stabat Mater* de Pergolèse et, dans un autre registre, *Let it Bleed* des Rolling Stones, des chansons de Diane Dufresne dont *le Parc Belmont et Oxygène*, des cassettes de Sydney Bechet : *Petite fleur*, et Miles Davis : *Ascenseur pour l'échafaud et Kind of Blue*. J'éprouvais un réel plaisir à placer la scène.

Jouant le personnage dans cet espace, je lui posais des questions et lui donnais des consignes à la manière d'un metteur en scène dirigeant un acteur :

Où se trouve le personnage au début de la scène?
Qu'est-ce qui le pousse à commencer ce cérémonial?
Quel est son rapport avec le chien?

Où sont les cendres? Dans quel contenant? Comment les touche-t-il? Que deviennent-elles?

Rapidement Thomas a trouvé un coffre. Il l'a soupesé, l'a ouvert avec crainte et fascination comme s'il profanait un tombeau, en a sorti les objets qu'il y trouvait : lettres, photos, journal intime, dessins, une écharpe de soie. Il a palpé, humé, lu, contemplé. Puis il est sorti de la maison, a dansé sur la musique avec le chien dans ses bras, a crié, pleuré, imploré et est allé au lac se jeter à l'eau. Par la suite, il a entrepris de sculpter le corps de son amante dans l'eau d'abord, dans l'espace puis au sol. Il a ensuite transporté de la maison vers l'extérieur tous les objets appartenant à Lina et a fait un grand feu de tout cela.

Celui qui s'adonne à un tel exercice procède continuellement à un changement continu de rôle: acteur et metteur en scène. Il ne faut pas craindre d'arrêter le jeu de l'acteur quand le metteur en scène parle. Demeurer toujours conscient du double jeu : d'abord prendre le temps de poser la question la plus concrète et la plus claire possible puis réagir sans hésiter, sans penser ni anticiper. L'acteur bouge, crée des formes, met en place un décor et une série d'actions, puise dans l'imagination et l'inconscient; le metteur en scène regarde, ordonne, questionne et met de l'ordre. Quand je changeais la musique, je livrais brièvement, des mots, des idées ou des enchaînements au dictaphone.

Synopsis bref obtenu suite à l'exploration

Thomas, avec les cendres, avec du sable, avec ses vêtements, avec des plumes sculpte un masque de Lina. Il égorge le chien de cette dernière, qu'il aura forcé à danser, courir et rester éveillé pendant toute la nuit, puis il verse le sang chaud de la victime sur le masque. Il place le cœur arraché à la victime en lieu et place du cœur de sa statue de terre. Il prie pendant une partie de la nuit, invoquant et blasphémant tour à tour, hurle à tue-tête, mais il ne reçoit aucune consolation, aucun signe. Il ne réussit pas à entrer en communication avec Lina. A la fin, ivre, car il a bu pendant toute la nuit, il brûle tout et s'effondre dans un sommeil sans rêve.

Ce synopsis contenait déjà toute l'essence du texte que, mettant à profit la « fatigue libératrice », j'ai livré au dictaphone. Quelle que soit la valeur littéraire du passage *incarnations* (Supra, p. 54-60), les techniques de Chekhov ont permis d'imaginer et de visualiser des objets, des lieux, des actions, de saisir les enjeux en présence, d'osciller assez facilement entre recherche-action et réflexion avec pour résultat d'ouvrir le chemin vers l'écriture.

CONCLUSION

De même que l'écrivain n'est pas une nature qui exprime sa vérité sur le papier, mais un inventeur de mots soumis à une contrainte de cohérence et d'expression, de même le comédien est un inventeur d'émotions qui n'existent pas à l'état brut, mais qu'il façonne avec son talent propre en se jouant de signes expressifs socialement reconnaissables⁵³.

David Le Breton

David Le Breton cheville ici l'analogie entre l'acteur et l'écrivain avec le terme « inventeur », auquel il associe « mots » pour l'écrivain et « émotions » pour le comédien. Il y a là une distorsion, en ce que l'équivalent de « mots » devrait plutôt être « gestes », car les mots sont porteurs d'émotions tout autant que les gestes. Quant à moi, « inventeur d'émotions » peut convenir à l'un et l'autre. Que les émotions inventées soient traduites en mots ou en gestes ne relève plus que d'un choix de langage.

Les techniques et processus théâtraux ainsi que la façon dont je les ai utilisés ont servi à activer les déclencheurs, à mener l'exploration, à baliser les chemins qui ont mené vers l'écriture. Il ne me semble pas exagéré d'affirmer que le récit, « *le Masque de peau* », n'est pas une œuvre à caractère réflexif ou introspectif mais plutôt un texte où l'action cherche à porter et engendrer l'émotion. C'est le résultat d'une recherche basée sur des Ressources concrètes qui rejoint ainsi la principale intention des cycles REPÈRE, c'est-à-dire le « parti des émotions » selon le mot de Jacques Lessard.

La phase Partition du travail a permis la production de prétextes, de textes inédits et de premières écritures. De la conception jusqu'à l'acte de transcrire, le corps se trouvait mis en action en alternance avec les périodes de réflexion et d'analyse. Plusieurs techniques de travail de l'acteur ont été exploitées et ont conduit à l'écriture.

⁵³David Le Breton, *Anthropologie du corps en scène*, in *Le training de l'acteur*, Paris, Conservatoire supérieur d'art dramatique, Actes Sud papiers, Paris, 2000, p. 199.

Je propose donc de faire un bref retour sur la façon dont j'ai abordé les procédés théâtraux choisis et de montrer à quel moment de leur exécution j'ai pu opérer le transfert du théâtral au littéraire.

L'usage de techniques grotowskiennes s'est fait d'une façon un peu détournée, car rien n'y semblait théoriquement adaptable à la littérature tant le travail y est physique, axé sur le mouvement et l'action. Mais cette *via negativa* qui consiste à libérer la créativité en débloquent le corps et en supprimant les obstacles suggère tout de même une voie accessible à l'écrivain. J'ai détourné ces techniques au profit de l'écriture en orientant la fatigue libératrice vers la parole plutôt que vers le geste. Il y avait là un problème à résoudre, à savoir que le geste paraît moins lié à l'intellect que le langage des mots. Mais il semble d'autre part que les mots peuvent aussi couler de source quand la « charge libératrice » est nourrie avec patience et acharnement sans présumer des résultats ou en escompter les bénéfices. On se trouve en présence d'un mystérieux et très intéressant « perd-gagne » du physique vers le psychique. Dans l'épuisement physique peut s'effectuer le lâcher-prise du mental. L'expérience d'allier l'ascension d'une montagne à un entraînement théâtral dans le but de produire un texte littéraire peut sembler quelque peu insolite, voire insensée. J'ai pourtant tiré de l'aventure la structure globale de l'ouvrage, ainsi que plusieurs textes, recueillis au dictaphone, qui venaient à leur heure. Sans oublier la satisfaction d'avoir gravi la montagne!

Il apparaît aussi que certaines techniques de Stanislavski se révèlent non seulement adaptables au travail littéraire mais qu'il serait souhaitable que les écrivains (ou à tout le moins ceux qui s'adonnent aux ateliers d'écriture ou à l'enseignement) connaissent et expérimentent ces méthodes dans leur pratique ou leur enseignement. En effet, le questionnement incessant lié aux exercices stanislavskiens retenus ainsi que le recours constant à des questions simples, directes et actives atténuent l'inhibition, convoquent à l'action et permettent de mesurer sans cesse le chemin parcouru. La façon de diviser l'œuvre en segments, scènes et actes auxquels on accole les notions d'objectif, de super-

objectif et d'intention permet de tracer plus clairement le chemin vers l'œuvre. La fiche signalétique du personnage, la relaxation préliminaire à l'action, les techniques de recherche par les mémoires affective et sensorielle peuvent être utilisées et personnalisées sans formation d'acteur et sans efforts démesurés. Le « si magique » ainsi que les circonstances proposées peuvent se révéler aussi utiles à l'écrivain qu'au comédien ou au metteur en scène. En effet, ces propositions sont, à l'origine, destinées à aider l'acteur à inventer ce qui n'existe pas explicitement dans le texte théâtral, à accomplir ce décryptage qu'il doit effectuer en mettant en jeu son imagination. Elles constituent une forme d'organisation cohérente de l'imagination. Pour l'acteur, elles précèdent l'action et, de ce fait, peuvent s'appliquer directement à la création littéraire (ou à toute autre création).

Stanislavski s'est attaqué à un problème de taille : comment un acteur peut-il être inspiré et crédible à répétition? Pour résoudre ce problème, il a proposé un processus qui lui permet de toujours avoir recours à des émotions réelles liées à son vécu et de les « revivre » en les réactivant dans les situations fictives à représenter sur scène. Or la représentation de l'acteur n'équivaut-elle pas, pour l'écrivain, au manuscrit dans lequel il s'investit et se réactive sans cesse? Et ce dernier n'écrit-il pas à partir de tout ce qu'il est à l'instar de celui qui joue par son être entier engagé dans ses actions?

Les exercices de Chekhov sur l'Imagination Créatrice et la visualisation m'ont permis d'élaborer puis de dicter la séquence la plus difficile dans « *le Masque de peau* », soit l'ensemble constitué du « *Vol des cendres* » et de « *Incarnations* ». Arriver à voir des images, les suivre et collaborer avec elles, leur poser des questions et leur donner des ordres n'est ni aussi fantaisiste ni aussi difficile qu'on pourrait le croire. Il est indéniable que l'imagination constitue un outil indispensable pour l'écrivain. Ces exercices et processus mis au point par Chekhov pour la développer et la mettre à profit dans le jeu de l'acteur pourraient facilement constituer un cadeau inestimable pour le jeune écrivain figé devant la page blanche ou prisonnier de ses émotions brutes.

La partie Évaluation, qui correspond aux premières écritures vers les textes inédits, s'est limitée au cadre de ce travail. Selon les termes propres aux cycles REPÈRE, créer c'est choisir. Et ces choix s'effectuent quand des blocs ou des ensembles de liens et d'associations sont déjà en place. En ce sens, la structure choisie – l'histoire du couple Thomas et Lina, greffée au récit de l'ascension de la montagne – m'a forcé à mettre de côté des textes déjà arrivés à un certain achèvement. Une différence de ton ou une impossibilité apparente de les intégrer dans la structure retenue m'ont amené à les écarter. D'autre part, j'ai travaillé à améliorer mes textes en les lisant à haute voix, en les enregistrant et en les écoutant par la suite. Cette façon de faire instaure une distance entre le texte et son auteur et permet de percevoir plus aisément les commentaires explicatifs indésirables ou les redondances inutiles.

L'étape Représentation, correspondant au texte inédit vers le manuscrit, aurait pu se faire de la façon suivante : réunir quelques personnes choisies pour leur compétence ou leurs qualités d'écoute, par exemple un écrivain, un artiste en arts visuels, un critique ainsi que des amateurs de théâtre ou des lecteurs assidus; donner à chacun de ces auditeurs une « commande d'écoute » selon leurs intérêts : est-ce que les images sont évocatrices? Est-ce que la structure s'avère suffisamment cohérente? La redondance des objets mène-t-elle à une valeur de symbole? On pourrait offrir une lecture expressive de l'œuvre comme on fait avec un texte théâtral⁵⁴ et recueillir par la suite les commentaires des auditeurs, oralement ou par l'entremise d'un questionnaire spécifique à leur « commande d'écoute ». Je conçois que cette façon de représenter les textes inédits aurait pu porter fruit et situer l'ensemble du travail dans un *work-in-progress*, comme le suggèrent les cycles REPÈRE. Je n'ai cependant pas réalisé cette étape. Je ne l'ai pas cru nécessaire dans le cadre de ce mémoire.

⁵⁴ La lecture expressive, aussi appelée mise en lecture, consiste à réunir des acteurs et à procéder à la lecture d'une oeuvre après un minimum de préparation et de mise en place.

Toutes ces considérations amènent à proposer une sorte de training de l'écrivain. Risquons-nous à établir une distinction entre les artistes qui se produisent en public (comédiens, danseurs, musiciens, etc.) et les artistes qui créent des objets artistiques (écrivains, peintres, sculpteurs, etc.). Nous les nommerons respectivement artistes de représentation et artistes de production. Les premiers incorporent directement leur propre corps dans l'« objet » créé alors que les seconds le mettent en jeu indirectement. Mais est-il pour autant moins important dans le deuxième cas? Si on veut pousser encore plus avant l'analogie entre celui qui (se) joue au théâtre et celui qui (se) joue des mots, disons que tous deux créent avec leur corps pour outil. Généralement, les artistes de représentation se réchauffent et s'entraînent comme des sportifs, pour avoir un « instrument » souple et performant. Mais où se trouve le training des artistes de production? Dans le squash et le jogging, comme nous le suggèrent les romans de John Irving? Plusieurs artistes de production pourraient certes mettre à profit les exercices de relaxation active, les trainings constitués d'exercices pour développer l'imagination, la voix ou la visualisation. Je ne prétends pas qu'un tel training soit nécessaire à tous les écrivains, je suggère seulement que des exercices qui libèrent et relaxent le corps, qui activent l'imagination peuvent faire partie du « coffre à outils » de l'écrivain débutant ou chevronné.

Je ne crois pas avoir exploité tout le potentiel des techniques théâtrales adaptables à l'écriture, loin de là! Rechercher chez Meyerhold, Brecht ou Copeau pourrait révéler de grandes surprises! Interroger Peter Brook ou Denis Marleau porterait sans doute une éclairage inhabituel sur le processus de création. Pourquoi ne pas jouer à adapter pour l'écriture les procédés de découpage de séquences mimées de Decroux? Pour ma part, j'ai choisi ce qui me semblait utile et facilement transférable. À l'exception des techniques prises à Grotowski, où l'assimilation vers l'écriture a pris une voie plus tortueuse et intuitive, celles que j'ai empruntées à Stanislavski et à Michael Chekhov permettaient un retrait – une alternance entre l'action engagée et l'observation extérieure – par où recueillir les résultats et les rendre utilisables.

« Il n'y a de génie que la répétition », affirmait Constantin Stanislavski, en évoquant les conditions de réussite de l'acteur. Or les répétitions bien structurées consistent à appliquer des techniques et des procédés en vue d'un résultat optimal sans niveler ou altérer la personnalité propre de chaque acteur mais au contraire pour la rehausser et la mettre en valeur. De même l'écrivain dans sa pratique pourrait certes mettre à profit un entraînement et des techniques adaptés à ses buts et à sa personnalité. Les grands maîtres du théâtre du siècle dernier ont développé quantité d'outils que l'écrivain pourrait simplement s'approprier.

BIBLIOGRAPHIE

BARBA, Eugenio et COLL, *Le training de l'acteur*, Paris, Conservatoire supérieur d'art dramatique, Actes Sud papiers, 2000, 205 p.

Bouffonneries, Le siècle Stanislavski, exercices, n^{os} 18/19, Lectoure, Centre d'action culturelle de Montreuil, 1994, 221 p.

Bouffonneries, Leçons de théâtre, Exercices 2, n^{os} 24/25, Lectoure, Centre d'action culturelle de Montreuil, 1996, 260 p.

CHEKHOV, Michael, *Être acteur, méthode psychophysique du comédien*, Paris, Olivier Perrin, 1967, 241 p.

COPEAU, Jacques, *Appels*, Paris, Gallimard, 1974, 360 p.

CORTÈS, Herman, *Cartas de relation de la conquista de Mexico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, 300 p.

DE SAHAGÚN, F. Bernardino, *Histoire générale de la Nouvelle-Espagne*, Paris, FM/La Découverte, 1991, 332 p.

DORT, Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, 1980, 220 p.

DUVERGER, Christian, *L'esprit du jeu chez les Aztèques*, Paris, École des Hautes études en sciences sociales, Centre de recherches historiques, 1978, 292 p.

GIRARD, Denis et Daniel VALIÈRES, *Le théâtre*, Beloeil, Les éditions La Lignée inc, 1988, 179 p.

GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1971, 222 p.

Guy, Hélène et André Marquis, *Le choc des écritures*, Québec, Éditions Nota bene, 1999, 225 p.

GUY, Hélène, *Un mot en appelle un autre*, Thèse de doctorat en études françaises, Université de Sherbrooke, 1995, 492 p.

HELBO, André et J. Dines JOHANSEN, Patrice PAVIS, Anne UBERSFELD, *Théâtre modes d'approche*, Bruxelles, éditions Labor Méridiens Klincksieck, 1987, 270 p.

HELBO, André, *Les mots et les gestes. Essai sur le théâtre*, Lille, Presse Universitaires de Lille, 1983, 117 p.

HODGE, Francis, *Play Directing, Analysis, Communication and Style*, New-Jersey, Prentice-Hall inc, 1982, 385 p.

JAOUÏ, Hubert, *La créativité mode d'emploi*, Paris, ESF éditeur, 1990, 130 p.

LEON PORTILLA, Miguel, *El reverso de la conquista*, Mexico, Joaquim Mortiz, 1980, 190 p.

MEYERHOLD, Vsévolod, *Le théâtre théâtral*, Paris, éditions Gallimard, 1963, 316 p.

PEZIN, Patrick, *Le livre des exercices à l'usage des acteurs*, Saussan, L'Entretemps éditions, 1999, 390 p.

Popol Vuh, The Sacred Book of the Ancient Quiché Maya, Norman, Oklohama, the University of Oklohama Press, 1950, 267 p.

ROY, Irène, *Le théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1993, 96 p.

SABOURIN, Jean-Guy, *En scène tout le monde*, Montréal, Guérin éditeur, 1994, 195 p.

SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de, *Poésies complètes*, Montréal, Éditions Fides, 1949, 226 p.

STANISLAVSKI, Constantin, *La construction du personnage*, éditions Pygmalion Gérard Watelet, Paris, 1984, 332 p.

STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l'acteur*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1963, 311 p.

SAINT-ARNAUD, Yves, *Connaître par l'action*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1992, 216 p.

TEMPKINE, Raymonde, *Grotowski*, Lausanne, La Cité, 1970, 249 p.

VIGEANT, Louise, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia éditeurs, 1989, 226 p.