

## Écrire pour le corps

Gilbert Turp

Numéro 21, printemps 1997

Dramaturgie(s)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041320ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041320ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Turp, G. (1997). Écrire pour le corps. *L'Annuaire théâtral*, (21), 161–172.  
<https://doi.org/10.7202/041320ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1997

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Gilbert Turp

Centre des auteurs dramatiques

## Écrire pour le corps<sup>1</sup>

Dans votre travail, vous posez tous la question du corps de différentes façons ; pourtant, une dimension commune en ressort : l'examen du corps. Je pense à la *Leçon d'anatomie* de Larry Tremblay (1992). Vous abordez tous le corps en tant qu'un objet d'étude, parfois dans son ensemble et parfois dans ses parties, comme si vous en faisiez une dissection. Dans *Natures mortes*<sup>2</sup> et *Motel Hélène*<sup>3</sup> de Serge Boucher, j'ai senti un aspect

1. L'entretien qui suit est extrait d'une table ronde organisée par Gilbert Turp, qui réunissait Serge Boucher, Élisabeth Bourget, Carole Fréchette, Wajdi Mouawad et Larry Tremblay autour de la question du corps dans leur écriture. Turp, comédien de formation, est lui-même l'auteur d'une dizaine de pièces de théâtre en plus d'être reconnu comme un des principaux traducteurs québécois de Bertolt Brecht. Boucher fait partie de la génération d'écrivains dramatiques des années 1990 ; ses deux pièces, *Natures mortes* et *Motel Hélène*, présentent des portraits hyperréalistes et lucides de personnages esseulés. Bourget, qui enseigne l'écriture dramatique à l'École nationale de théâtre du Canada, écrit principalement pour le théâtre et la télévision : elle est l'auteure de nombreuses pièces dont *Appelle-moi*, qui a été jouée au Théâtre d'Aujourd'hui en avril 1995. Fréchette a d'abord collaboré au Théâtre des cuisines, dont elle a fait partie de 1974 à 1981. Elle se consacre aujourd'hui à l'écriture dramatique ; sa pièce *Les quatre morts de Marie* lui a d'ailleurs valu le Prix du Gouverneur général en 1995. Elle a été, avec Mouawad, invitée comme auteure en résidence au Théâtre Artistique Athévain à Paris (mars 1997). Mouawad a été formé en interprétation à l'École nationale de théâtre ; comédien, metteur en scène et jeune auteur prolifique, il a notamment écrit *Journée de noces chez les Cromagnons*, *Alphonse* et *Les mains d'Edwige au moment de la naissance*. Enfin, Tremblay est un spécialiste du théâtre kathakali qu'il a étudié en Inde ; il enseigne le théâtre à l'Université du Québec à Montréal et il est l'auteur, outre de deux recueils de poésie, d'un essai et d'un récit, de quelques pièces de théâtre dont *Leçon d'anatomie* et *The Dragonfly of Chicoutimi*. L'entrevue a été publiée en 1996 dans *Titre provisoire*, un feuillet publié par le Centre des auteurs dramatiques (CeAD) à l'intention de ses auteurs membres. *L'Annuaire théâtral* en reproduit ici un extrait, remanié par Marie-Christine Lesage.

2. Pièce présentée au Théâtre de Quat'Sous, en octobre 1993.

3. Pièce présentée à l'Espace Go du 4 au 27 mars 1997.

presque entomologique ; on scrute les personnages à la loupe, on pénètre dans le détail de leur vie, de leur sexualité, de leur pathologie. Dans le cas d'*Appelle-moi*, au Théâtre d'Aujourd'hui, il était manifeste que le récit des personnages d'Élizabeth Bourget (1996) sur leur amour passé était la représentation de l'actualité de leur désir. Quand un acteur dit un texte, il se demande moins quel discours il tient que ce que fait résonner le texte en lui. Les acteurs d'*Appelle-moi* travaillaient à partir de leur libido. Quant à la détresse des personnages de Carole Fréchette (1995) dans *Les quatre morts de Marie*, on l'éprouve physiquement, même à la lecture. Cette présence du corps dans l'écriture est-elle préméditée ?

## L'inscription du corps dans le texte

### Carole Fréchette

Dans mes textes, le corps est un sujet. Je ne pense pas aux corps des acteurs qui vont jouer ma pièce. Je me demande comment mes personnages vivent leur corps et ce qui arrive à leur corps. Le corps est beaucoup nommé dans mes pièces, est situé dans les mots. Dans *Les quatre morts de Marie*, un homme en train de mourir parle des trous dans son corps ; tout ce qu'il a été sort par le bout de ses doigts, par le bout de ses pieds, par sa bouche. Je cherchais à décrire l'image de quelqu'un qui s'éteignait devant sa fille. Elle est là à le regarder et elle essaie de le tenir en vie ; elle danse devant lui, elle lui donne des biscuits au chocolat... Je me demandais comment traduire ces états. J'aurais pu me dire que l'acteur allait jouer, qu'il ne dirait rien, et qu'on allait tout comprendre par son jeu. Mais j'en doutais. J'éprouvais le besoin de le faire parler de ce qui lui arrive. C'est le père de Marie, il est parti à l'aventure depuis des années, et un jour il se réveille dans une chambre d'hôtel avec un petit trou dans son corps, d'où les choses s'écoulent. Puis, il y a de plus en plus de trous partout, et ce qu'il est – son corps avec ses os et ses boyaux, mais aussi son courage et ses idées –, tout fuit par les trous. Pour moi c'était une façon de dire que quelqu'un s'éteint. Dans *Les sept jours de Simon Labrosse*, qui ont été lus pendant la Semaine de la dramaturgie, il y a une fille qui suit des cours de corps, des cours de bouche, de bras, de pieds. À un moment donné, elle dit qu'elle voudrait suivre des cours de fonctions vitales, de digestion, d'élimination. Elle est extrêmement préoccupée par son corps. Elle se fait faire une échographie ; elle trouve cela extraordinaire, elle voit plein d'affaires ; et c'est comme si j'entrais à l'intérieur d'elle, dans les organes... Qu'est-ce

que je voulais dire avec ce personnage ? Je n'en sais rien. C'était peut-être une façon de donner l'image de notre monde centré sur lui-même : nous cherchons beaucoup le bien-être de notre corps, on nous dit qu'il faut nous ouvrir, nous faisons toutes sortes de diètes, de thérapies... Mon personnage pousse cela au maximum, avec ses cours de digestion, d'élimination, de sudation. Évidemment, j'ai écrit sur un mode comique. Mais la fille, elle est sérieuse. Dans la pièce, il se passe plusieurs autres choses sur scène, mais la fille est complètement centrée sur elle-même : moi, ma vie intérieure, ce que je vis...

*Larry Tremblay*

Tu critiques quelque chose.

*Carole Fréchette*

Je critique un égocentrisme que je sens autour de moi, et en moi aussi. Je trouve qu'on vit à une époque où il n'y a que soi qui compte, l'épanouissement de sa personne. Alors pourquoi pas l'épanouissement de son foie, de son estomac, de son gros intestin ? À la fin, la fille essaie de vendre son intérieur au public ; elle est persuadée que c'est très intéressant. On essaie tous de vendre ce qu'on a à l'intérieur de soi.

*Gilbert Turp*

Un corps est une chose en soi, un organisme vivant, irréductible. S'il est traité dans ses fonctions séparées, c'est notre intégrité, notre identité qui est atteinte. L'art permet-il une connaissance directement par le corps ?

*Larry Tremblay*

Le phénomène théâtral est un relais. Il passe par le corps. C'est d'abord par le corps que le spectateur reçoit, c'est évident. À titre d'auteur, lorsqu'on écoute son texte lors des répétitions et qu'on sent une fausse note, on est affecté. On sort de là épuisé. Par contre, lorsqu'on retrouve l'écho et que le texte résonne correctement, que d'énergie ! Ça s'ouvre ! Puisque je dirige les acteurs dans mes propres textes, je travaille surtout avec mon oreille. C'est toujours mon oreille qui m'indique si c'est juste. On dirait que ça fait ding !

*Carole Fréchette*

C'est donc dans le texte.

*Larry Tremblay*

Tout est dans le texte. Mais il faut que ça fasse ding ! Je n'écris pas à partir d'intentions. Je pars du personnage. Quand j'entends le personnage, je sais qu'il va me dire quelque chose. Il faut absolument que je l'entende. C'est comme aller à la pêche. Quand je l'entends, je sais que je le tiens et qu'il va me raconter une histoire, me conduire à un autre personnage, puis à un autre, puis à un autre.

*Serge Boucher*

L'acteur et l'auteur se rejoignent par l'oreille. Je ne pense pas qu'il y ait 50 000 façons de dire un texte. On dit qu'il y a deux sortes d'écrivains dramatiques : ceux qui partent des personnages et ceux qui partent de la situation dramatique. Moi aussi, je pars des personnages, je n'ai jamais été capable de partir d'une situation dramatique. Je pars de l'ignorance, du non-savoir. Si je sais où je suis supposé m'en aller, je n'écris rien de bon. Je ne dois pas savoir quelle sorte de pièce je vais écrire, ni même ce que je vais dire. Cela ne m'intéresse même pas. Le discours est sans intérêt pour moi. Je n'ai pas de thème prémédité. Quand je dis que mon corps le sait, lui, ce que je vais écrire, c'est parce que je ne vois pas quelle raison j'ai de m'asseoir à ma table, sinon que c'est plus fort que tout. Quelque chose me trotte dans la tête longtemps. Dans le cas de *Natures mortes*, il y a d'abord eu deux textes. Je me souviens très bien être assis sur une roche, l'été, au bord du fleuve et tout à coup, bang !, le personnage de Diane m'apparaît et les deux textes se sont nettoyés et fusionnés. Et ce n'était pas ce que je projetais du tout. J'essayais d'écrire autre chose, mais c'est vraiment une Diane qui m'est apparue, avec son histoire à elle. Le non-savoir, parfois, fait peur. La peur de la page blanche, la peur du vide... La seule raison qui me tient, encore une fois, c'est qu'il y a quelque chose de plus fort. Il faut que j'aie m'asseoir. S'il ne se passe rien au bout de trois minutes, je lâche tout, je fais autre chose, je n'ai aucun remords. Si bien qu'écrire n'a rien à voir avec la discipline. J'aime être assis devant ma feuille ; cela me rend totalement heureux. Ce que je fais de mieux est ce que je fais sans y être obligé. C'est peut-être du domaine de la survie, je ne sais pas, je ne me l'explique pas. Mais si cela ne part pas de l'intérieur, je suis bloqué.

*Wajdi Mouawad*

Ce qui m'intéresse, c'est ce qu'il y a de souterrain, ce qu'il y a de très troublant dans le geste d'écrire. Pour moi, le théâtre est le seul lieu où la métaphysique règne encore. Les pièces qui ne sont pas métaphysiques de-

vraient peut-être être écrites pour la télévision, le cinéma. Le théâtre exige un questionnement métaphysique. Surtout maintenant, avec tous ces médiums qui se sont ajoutés. La scène, c'est le lieu métaphysique par excellence.

*Gilbert Turp*

Pourquoi ?

*Wajdi Mouawad*

Parce que c'est le lieu où on peut enfin voir le corps se battre pour ce que l'esprit exige de la vie. Je prends une décision le matin et je suis incapable de l'appliquer le soir : qu'est-ce qui m'habite ? Le théâtre est le lieu même de cette bataille. Contrairement à Larry et à Serge, j'écris à partir d'une situation. La situation mène le personnage vers un choix, une action et le met aux prises avec un problème et une décision d'ordre métaphysique. L'idée de *Journée de noces chez les Cromagnons* m'est venue en marchant dans la rue. Mes idées proviennent toujours de la marche ; quand je marche, il y a un rythme qui s'inscrit en moi et tout à coup une situation naît. Par une journée de noces où il y a de l'orage, la famille de la fille attend le fiancé qui ne vient pas. Alors, qu'est-ce qu'ils font ? Ils attendent ? Ils font semblant de célébrer ? Au point de départ, ce n'était pas une pièce sur la guerre, pas du tout. Puis l'idée des bombardements est venue. On ne sait pas si c'est l'orage ou les bombes qui tombent. À la fin de la pièce, ils attendent encore le fiancé, ils sont au seuil du miracle. Et j'ai dit : « Oui ! » Le fiancé arrive quand même, au seuil du miracle.

*Gilbert Turp*

Une métaphysique de l'espoir... Le théâtre est-il un lieu spirituel ? Tu parles de métaphysique, Wajdi... Et toi, Carole, tu as décrit une fille qui cherche en dedans de son corps ; en termes sacrés, c'est quelqu'un qui cherche son âme.

*Carole Fréchette*

Elle dit : il y a quelqu'un en moi, je suis sûre qu'il y a quelqu'un en moi, regardez ! Et à la fin, la terreur : il n'y a personne ! C'est épouvantable. Est-ce qu'il y a quelqu'un dans mon corps ?

## Corps fictifs/corps réels

*Gilbert Turp*

Vos personnages ont-ils autant de poids que quelqu'un qui existe pour vrai ?

*Serge Boucher*

Ah oui ! Absolument ! Sinon plus. On dessine un personnage et, tout à coup, il y a quelqu'un. C'est plus fort que l'intention de l'auteur ou l'image ou la construction. C'est quelqu'un. Et tout commence par un détail. Ma Johanne a l'air de 35, 36 ans, mais, en fait, elle en a 25. Ce corps fatigué, épuisé, est devenu assez puissant pour agir tout au long de l'écriture. Je pensais à des femmes que je connais, certaines de mes tantes, en me demandant comment on peut avoir 30 ans et avoir l'air de 45 ans, avoir l'air d'une madame. J'étais fasciné. Tu découvres quelqu'un et tu sais ! Un corps s'inscrit dans ta tête, dans ta mémoire et tu n'es plus capable d'en démordre. Tout va se construire autour de cela. Quand le personnage devient réel, sa réalité se situe au-delà de l'attachement que j'ai pour lui, il se met à vivre, c'est immanquable. Je récolte tout le plaisir de le suivre et de l'écrire. Je pense que c'est la multitude des détails qui donne accès au personnage, pas le discours.

*Élizabeth Bourget*

Durant les vacances de Noël, je rêvais de mes personnages. C'était très étrange. Contrairement à d'autres, je n'ai pas de vision précise du corps de mes personnages quand j'écris, alors je me retrouvais dans mes rêves avec des gens que je ne connaissais pas. Je les reconnaissais à la situation de personnages qu'ils charriaient, mais dans mon rêve, tout à coup, ils avaient effectivement leur propre apparence physique. C'était très étrange, parce que quand j'écris, j'entends mes personnages plus que je ne les vois.

*Larry Tremblay*

Moi, c'est peut-être parce que je fais de la mise en scène, mais j'ai le réflexe de penser aux comédiens. Aux deux tiers de la rédaction d'un texte, j'ai un corps avec un type de théâtralité en tête et, sans provoquer quoi que ce soit, je commence à penser à des acteurs.

*Carole Fréchette*

Je ne vois jamais d'acteurs quand j'écris. Et même quand la pièce est finie, quand on me consulte pour les distributions, j'ai beaucoup de mal à proposer des noms. Je pense à toutes sortes d'individus, mais c'est toujours approximatif. Je ne vois pas mes personnages, je les sens, avec des fragilités ou des forces. Par exemple, au troisième tableau des *Quatre morts de Marie*, je voyais mon personnage comme quelqu'un qui a perdu son centre. Je me souviens qu'en écrivant je la voyais tourner, s'exciter, tourner, tourner...

*Larry Tremblay*

Distribuer, c'est crucial. C'est là que se pose le problème des corps. Quels corps vont porter le texte ?

## Corps d'acteurs et rythme du texte

*Gilbert Turp*

Une fois, en parlant de distribution, Serge Denoncourt me disait : « Lorsque je m'appuie sur ce qu'un acteur dégage dans la vie pour le distribuer, en m'imaginant qu'il va le dégager nécessairement sur scène, je suis souvent déçu, parce que ce n'est pas comme ça que ça se passe. » Entre l'acteur dans la vie et l'acteur sur scène, il y a un décalage. Le corps, sur scène du moins, appartient à l'imaginaire.

*Wajdi Mouawad*

On lit quelque chose à partir du corps. Si je nomme un acteur, tout de suite, on évoque un corps, une tête, et à un niveau plus philosophique, une sorte d'essence. Quand on écrit une pièce, j' imagine que l'on doit lire quelque chose qui relève d'une essence du personnage. Le problème du corps n'est pas que physique.

*Gilbert Turp*

Est-ce qu'il n'y a pas une adéquation entre l'énergie de l'acteur et le rythme du texte ? Le souffle qu'on donne à un texte impose un tonus au corps, non ?



*Larry Tremblay*

Aujourd'hui, on emploie le terme énergie, il y a vingt ans c'était présence et, vingt ans auparavant, c'était talent. Chose certaine, il y a une vibration...

*Serge Boucher*

Un acteur talentueux peut tout faire correctement, mais cela peut être totalement aplati si c'est trop contrôlé, avec les pauses psychologiques à la bonne place, etc. En tout cas, avec mes textes, cela ne fonctionne pas. Ce que j'écris est vraiment de l'ordre du verbo-moteur ; il faut que cela parte sur des grandes spirales, sur un élan, il faut que tout s'enchaîne et aboutisse à une autre énergie pour que le rythme y soit. L'acteur doit se laisser emporter pour atteindre une autre énergie. C'est fascinant : l'acteur fond dans son personnage, et toute l'émotion l'envahit. On a souvent une conception trop volontaire de l'émotion.

*Carole Fréchette*

On surpsychologise. Si on se fiait plus au rythme, on sentirait tout de suite, à même le corps, cette espèce d'énergie qu'il y a dans le texte. Évidemment, c'est plus facile à dire qu'à faire...

*Larry Tremblay*

C'est pour cela qu'il n'y a ni virgules ni points dans mes textes. La ponctuation mène l'acteur à un processus logique plutôt qu'organique. Une virgule, c'est implacable. Les virgules s'impriment, s'imprègnent tout de suite dans le cerveau. Parce que c'est très difficile de les enlever après, je les enlève avant. L'acteur qui n'a pas l'habitude peut être dérouté, mais après il est content. Je ne suis pas contre la virgule dans un roman ou dans des textes théoriques, mais au théâtre je trouve que les vers libres sont une source de liberté.

*Carole Fréchette*

C'est vrai que les virgules, c'est une structure logique, et qu'on a intégré cette logique...

*Larry Tremblay*

Je n'écris plus de didascalies non plus. J'écris « pause », « longue pause » et « très longue pause ». Des références musicales. Je dessine un rythme. C'est plus facile. Dès que les lectures à haute voix commencent, quelque

chose s'inscrit. On peut raffiner l'outil. Je dirige mieux par l'oreille que par le regard et, pourtant, ma spécialité est le gestuel. Le gestuel demande un œil, le texte une oreille.

### *Gilbert Turp*

Beaucoup d'auteurs écrivent en vers libres, comme Larry. Généralement le vers libre aide l'acteur à sentir la respiration du texte. Son phrasé suit l'alinéa. Le rythme est donné par la ligne elle-même. Mais il y a d'autres moyens de déjouer la logique de ponctuation. Michel Tremblay, surtout dans ses premières œuvres, mettait des points de suspension aux endroits où l'acteur peut s'appuyer pour reprendre son élan. Dans *Being at home with Claude*, René-Daniel Dubois met un point final après presque chaque mot. Chaque mot devient définitif. Ce qui suggère très bien le caractère haletant du texte qui se transmet au personnage. Ce sont deux cas de surponctuation qui cassent la logique. C'est une ponctuation du corps, de la respiration.

### *Larry Tremblay*

Je pense à l'image d'un gong. J'étais en Indonésie, il y a quelques années, où il y a des gongs extraordinaires. Chaque gong ne fait qu'un son. Fabriquer un gong, ça prend des mois. Des artistes font l'alliage des métaux. C'est une science, un art très secret, le gourou ne le transmet qu'à son meilleur disciple. Quand tu entends le son, c'est magique ! Tu sens la vibration et tout le relief du son, c'est vraiment magnifique. C'est une sorte de métaphore : un gong, c'est un alliage qui donne un son, mais ce son est multiple, en relief. C'est un horizon. Le son va partout dans le corps, il voyage, il traverse. Une pièce, c'est un alliage tout aussi délicat. Il y a diverses façons de la monter, mais le résultat recherché doit être l'unisson. J'appelle cela le sublime.

### *Serge Boucher*

Mais un texte, ce n'est pas 10 000 affaires. L'alliage est précis.

### *Wajdi Mouawad*

Serge dit qu'il n'y a qu'une seule façon d'exprimer un texte. Moi, je pense que c'est un gros problème de faire face à un metteur en scène qui a une idée toute faite sur la manière de dire un texte. Si le metteur en scène pense qu'il n'y a qu'une façon de dire un texte, qu'il le joue lui-même. La scène est avant tout le lieu de l'acteur. Elle est le lieu de l'acteur parce que

c'est son corps qui est sur scène, c'est lui qui doit savoir ce qu'il fait là. Si l'acteur ne comprend pas dans son corps, ni l'esprit du metteur en scène, ni l'esprit de l'auteur ne vont se retrouver sur scène. L'esprit est transmis à l'acteur et transmis par l'acteur. Un metteur en scène n'a pas qu'une solution pour que la transmission se fasse. À un moment donné, il doit s'arrêter et écouter l'acteur, se demander ce que l'acteur entend qui lui fait jouer le texte de telle ou telle façon. Et le metteur en scène doit le laisser plonger et le suivre. On ne peut pas diriger quelqu'un au son, ça interdit la plongée. Le metteur en scène est un peu comme quelqu'un qui lance un cerf-volant dans les airs. Le metteur en scène qui tient la corde peut guider l'acteur, mais vient un moment où le cerf-volant appartient à la lumière.

*Gilbert Turp*

Dans tes spectacles, on est frappé par l'incroyable énergie corporelle des acteurs. Tu exiges cela, c'est très dirigé...

*Wajdi Mouawad*

Mais ce qui m'intéresse, c'est la partie incertaine, la zone périphérique. Atteindre un état dont on ne sait plus à qui il appartient. Le cerf-volant dans la lumière appartient-il à l'acteur ? Au metteur en scène ? À l'auteur ? On ne peut plus trancher. On ne peut pas non plus *légiférer* sur une manière de procéder ou une manière de faire. Évidemment, on essaie de s'entendre sur des règles, mais il n'y a pas de garanties. En écrivant, on se demande comment transmettre un état d'esprit aux corps des acteurs ; comment faire pour que l'esprit soit là, jusqu'au bout de leurs doigts.

*Gilbert Turp*

C'est beau, mais c'est quand même paradoxal d'écrire tout seul, chez soi, pour des corps imaginaires.

*Serge Boucher*

Le texte est en direction des corps et donne la direction aux acteurs. Il faut que cela s'aligne. D'un autre côté, j'ai toujours été pris par surprise par les acteurs en cours de répétition. Vient un moment où les acteurs m'ont emmené ailleurs dans mes propres textes. C'est mon plus grand *fun* au théâtre.

*Carole Fréchette*

Reste que l'organicité du texte, c'est difficile à transmettre. C'est sûr qu'on écrit avec un souffle et qu'on donne un souffle à notre texte. Mais comment l'imprimer ? Il m'est arrivé de voir un de mes textes rendu complètement à côté du souffle. Au lieu de chercher le souffle, ils avaient cherché à comprendre logiquement les personnages. La musique était complètement disparue. C'est instinctif.

*Gilbert Turp*

On peut tout écrire, dans le fond. Au théâtre, les acteurs portent dans leur corps une vie qui appartient à un autre temps. Pendant deux heures, on dirait qu'ils arrêtent de vieillir, et quand ils nous touchent, le temps s'arrête pour nous aussi. Les textes deviennent sacrés lorsqu'ils traversent leur corps.

## Bibliographie

BOURGET, Élizabeth (1996), *Appelle-moi*, Montréal, VLB éditeur.

FRÉCHETTE, Carole (1995), *Les quatre morts de Marie*, Montréal, Les Herbes rouges.

*TITRE PROVISOIRE. LE BULLETIN DES MEMBRES DU CEAD* (1996), vol. 3, n° 2 (avril).

TREMBLAY, Larry (1992), *Leçon d'anatomie*, Montréal, Laterna Magica.