

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉCRITURE, VENTRE, MATERNITÉ :
« LE TRIANGLE »,
TEXTE DRAMATIQUE ÉCRIT PENDANT UNE GROSSESSE

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
MARIE-MAUDE FLEURY LABELLE

SEPTEMBRE 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci Larry Tremblay, cher directeur de mémoire, tu as si bien joué ton rôle auprès de moi que j'ai vu ce que je refusais de voir : le piétinement et l'étincelle.

Merci Martine Beaulne, en tant que directrice du programme de la maîtrise en théâtre mais aussi, en tant que femme d'écoute et de générosité.

Merci aux professeurs et aux chargés de cours à la maîtrise qui ont contribué par leur rigueur intellectuelle et leur passion du théâtre à enrichir ma réflexion et ma pratique.

Merci Jacques, toi qui a pris part à la fondation de l'UQÀM, c'est aussi parce que tu m'amenais avec toi, haute comme trois pommes, du loin de notre campagne, dans cet « univers de la cité », que j'y suis retournée.

Merci Julie-ma-cousine, ma sœur, mon enfant, ma mère, mon amie. Ton regard complice, tes relectures et tes corrections, tout cela m'a permis de « finir ce que j'avais commencé. »

Merci à toi, mon grand homme, par qui mes rêves se réalisent.

Merci à vous, mes enfants. Vous êtes ma voie.

Merci à toi, Monique, merci à toi maman, merci à toi mamie de mes enfants, merci à toi philosophe, femme de liberté. Merci à toi, artiste de vie.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
ÉCRITURE : CRÉATION ET PROCRÉATION	4
1.1 Nancy Huston, <i>Journal de la création</i>	4
1.1.1 Dichotomies fondamentales de la culture occidentale : homme/esprit- femme/corps	6
1.1.2 Double vol des pouvoirs de création et de procréation de la femme ...	8
1.1.3 Rapport entre la fécondité et les capacités artistiques	10
1.1.4 Grossesse et identité : « En devenant deux, j'ai enfin été une »	12
1.2 Annie Leclerc, <i>Parole de femme et Épousailles</i>	15
1.2.1 Émergence d'une parole de femme	18
1.2.2 Affirmation d'une parole du corps (de la <i>jouissance du vivre</i>)	22
1.2.3 Fécondation d'un <i>nouveau langage</i> (<i>vouloir-dire</i> des corps de l'homme et de la femme)	24
1.2.4 Quand la grossesse est une naissance à la parole	27
1.3 Des idées à la pratique	29
CHAPITRE II-	
VENTRE : JOUER À ÉCRIRE	33
2.1 L'anatomie ludique	34
2.1.1 Principes et différentes étapes de l'anatomie ludique (de Bachelard à Tremblay)	35
2.1.2 Une approche de jeu physique pour écrire	39
2.1.3 Du jeu à l'écriture : exemple d'une petite histoire de poule et de truie ..	40

2.1.4	La grossesse et l'anatomie ludique : quand l'objet de concentration (imaginaire) devient concret (et donne des coups de pied)	42
CHAPITRE III		
	MATERNITÉ : CRÉATION PENDANT LA GROSSESSE	47
3.1	Présentation de notre texte dramatique « Le triangle »	47
3.1.1	La muse oubliée	53
3.1.2	Des enfants au lieu des œuvres	57
3.1.3	Revenir à la création encore sous le choc de l'enfantement	62
3.2	Expérimentation	64
3.2.1	Processus créateur et grossesse, de la gorge au ventre	64
3.2.2	Difficultés des répercussions de la symbiose mère-enfant pendant l'écriture	68
3.2.3	Concessions au niveau du récit (ce qui veut être dit de la maternité) pour l'efficacité de l'action dramatique	69
3.2.4	En fin de parcours, constat qu'un texte sous le texte s'est écrit	70
3.2.5	Le défi de maîtriser une parole du corps	71
3.3	Applications possibles	74
3.3.1	Identifier l'expérience de la grossesse comme une occasion spécifique de création	74
3.3.2	Enjeu moderne de la maternité : de l'obstétrique médicale à la création (Bydlowski)	77
3.3.3	Observer le théâtre en tant qu'une approche privilégiée de création pendant la grossesse (corps, voix, parole)	80
3.3.4	Expérience concrète : le théâtre peut être une préparation à la naissance	82
	CONCLUSION	84
	TEXTE « LE TRIANGLE »	87
	BIBLIOGRAPHIE	172

RÉSUMÉ

Le constat de la rareté des œuvres qui abordent le thème de la maternité dans l'espace théâtral actuel, et la quasi-inexistence du rapport entre la création théâtrale et la grossesse suscitent le désir de nous intéresser au lien entre la création et la procréation.

Ce présent mémoire poursuit donc l'objectif de l'écriture d'une pièce de théâtre pendant une grossesse, d'une part pour établir un rapport expérimental entre la grossesse et la création théâtrale, et d'autre part pour étayer une réflexion au sujet de l'impact de la maternité sur les capacités artistiques. Des interrogations spécifiques se présentent par cette recherche-crédation : Quel lien s'établit entre la fécondité et la création artistique? Quel rapport s'installe pour la femme enceinte entre l'enfant et l'objet de la création? Est-ce que la création théâtrale peut s'observer comme un outil de création privilégié pendant la grossesse? Quelle histoire de la parole des femmes la grossesse fait-elle surgir? Nous répondons à ces questions à partir d'un corpus d'artistes et de théoriciens qui s'intéressent aux domaines de la création et de la maternité ainsi que de nos apprentissages de l'expérimentation.

Notre hypothèse est que l'impact d'une grossesse sur le processus créateur provoque une implication profonde du corps, et l'émergence d'une part souvent « oubliée » de la parole des femmes. Pour vérifier notre proposition, nous expliquons en premier lieu les assises théoriques de notre réflexion à partir de certains ouvrages de Nancy Huston (*Journal de la création*) et d'Annie Leclerc (*Parole de femme, Épousailles*). Nous présentons ensuite notre méthode de création, l'approche de jeu de l'*anatomie ludique* élaborée par Larry Tremblay, que nous adaptons à l'écriture, ainsi que son application dans le contexte d'une grossesse. Nous partageons également nos observations au sujet de l'impact d'une grossesse lors d'une expérimentation d'écriture dramatique. Nous tentons finalement d'établir des applications possibles pour l'artiste enceinte qui désire nourrir la création d'une écoute particulière de son corps.

Mots-clés

Théâtre, écriture, maternité, corps, femme, identité.

INTRODUCTION

Avec ce mémoire-crédation, nous avons voulu établir un lien entre le théâtre et la maternité. Notre sujet de départ, *une parole du corps*, nous a conduit à l'écriture d'une pièce de théâtre à partir d'une approche de jeu ancrée dans le corps. Alors que nous abordions le processus de création, étant mère de deux enfants, nous avons pris conscience que l'expérience de la grossesse, de l'enfantement et de la vie nouvelle avec les tout-petits, bref, de la maternité, occupait désormais l'espace de notre imaginaire. En ce sens, notre désir d'une parole du corps correspondait à un besoin de marquer par la création ce passage important d'une vie de jeune artiste à celle d'être mère. Ce projet s'est rapidement révélé être celui d'une quête de l'identité. Celui-ci a fait surgir de façon évidente l'entremêlement profond de la création artistique et de la maternité dans notre vie, d'où ce besoin de nous redéfinir comme individu. Ainsi, l'avènement d'un troisième enfant pendant le processus créateur nous a permis d'une part, d'approfondir notre connaissance de soi à travers la dialectique de la création et de la procréation et d'autre part, d'articuler un rapport expérimental entre l'écriture dramatique et la grossesse. Nous voulions éviter l'aspect anecdotique de la maternité, ciblant notre intérêt sur l'imaginaire créateur spécifique et profondément lié aux transformations physiques de la grossesse. Ainsi, notre essai d'écriture théâtrale « Le triangle » s'inscrit dans l'événement d'une grossesse. Mais l'impact de l'accouchement et de la vie avec le nouveau-né sur la suite du processus créateur nous a conduit à ouvrir le champ exploratoire de notre recherche sur l'ensemble des événements que représente la maternité.

Dans le premier chapitre, nous relevons chez les auteures Nancy Huston et Annie Leclerc les notions qui forment l'assise théorique de notre recherche expérimentale et auxquelles nous faisons référence tout au long de ce mémoire. Toutes deux penseurs, artistes et mères, les idées que nous avons ciblées chez l'une et chez l'autre traduisent notre rapport à la parole et à la création, en tant que femme. Nous avons utilisé

certaines aspects fondamentaux de leurs réflexions sans en faire une contextualisation sociale et historique, poursuivant l'objectif de définir à la base cette *parole de femme* que nous voulions mettre à l'épreuve par notre expérimentation de l'écriture dans le cadre de la maternité. Soulignons cependant que les limites de notre recherche correspondent au fait d'avoir choisi chez Annie Leclerc certains ouvrages peu récents.

Dans sa préface de *Parole de femme*, signée en décembre deux mille, Annie Leclerc effectue un examen de ce texte publié un quart de siècle plus tôt, qui réclamait haut et fort l'affirmation de la parole des femmes. L'auteure annonce qu'elle ne se sentirait plus « capable » d'une telle assurance provocatrice, d'un tel « enjouement indéfectible » lié aux enjeux premiers de la révolution féministe. Bien que pour Leclerc l'émancipation de la femme s'impose à présent par des faits visibles, elle constate avec quelle lenteur s'accomplissent les radicales métamorphoses de l'histoire. Elle considère la libération sexuelle de la femme comme un des changements majeurs de ce siècle, engendrant une mutation sans précédent des relations homme-femme. Cependant, elle soutient qu'on n'évalue pas encore l'impact de ce changement qui commence à peine à s'intégrer dans la vie des femmes et dans la société tout entière comme « le simple fait de pouvoir faire l'amour pour le seul bonheur de faire l'amour, sans menace ni terreur. » (Leclerc 2001 : p. 8) C'est ainsi, « qu'avec plus de certitude et de confiance encore » Annie Leclerc re-signe cette *Parole de femme* qui demeure pour elle un défi et une promesse à poursuivre.

Chez Nancy Huston, notre choix de son ouvrage le *Journal de la création* pose une limite à notre recherche du fait que sa réflexion demeure profondément liée à un moment précis de sa vie personnelle ainsi qu'au choix arbitraire de certains couples littéraires célèbres comme fondement de son analyse des liens entre la création et la procréation. L'auteure elle-même questionne le choix des femmes artistes aux

destins plutôt sombres par lesquelles elle articule ses observations au sujet de la création féminine.

Dans le deuxième chapitre, nous présentons l'approche de jeu de l'anatomie ludique, élaborée par Larry Tremblay, et de quelle façon nous l'avons adaptée à l'écriture dans le cadre de notre expérimentation. Nous mettons en lien une notion de base de cette approche, l'*imagination matérielle*, avec le phénomène de la création pendant la grossesse.

Enfin, dans le troisième chapitre, nous présentons notre texte dramatique « Le triangle » pour plonger plus avant dans une réflexion au sujet de notre processus créateur pendant la grossesse et de façon plus élargie dans le cadre de la maternité. Nous cernons ensuite les principaux enjeux de cette occasion spécifique de création pour observer le théâtre comme une approche créatrice privilégiée pendant la grossesse. Finalement, en établissant un rapport entre le corps, la voix et la parole, nous présentons de quelle façon la pratique théâtrale peut être une préparation à la naissance. Après cette réflexion théorique, suit notre texte de création « Le triangle ».

CHAPITRE I

ÉCRITURE : CRÉATION ET PROCRÉATION

1.1 Nancy Huston, *Journal de la création*

« Le corps bousillé, elle aura droit à un esprit. »

(Huston 1990 : p. 146)

Avec le *Journal de la Création*, Nancy Huston nous invite à une étonnante trajectoire de la pensée au sujet des relations qu'entretiennent la création artistique et la maternité. Ancrée dans la vie de son corps de femme enceinte, elle se lance dans l'écriture d'un *journal de bord de sa grossesse* pour aborder une réflexion sur les liens possibles entre la création et la procréation. Cet ouvrage met à l'avant-plan le conflit entre l'art et la vie, étudié de près à travers l'expérience de la grossesse – et donc celle du corps-, et vient marquer une rupture dans la ligne de pensée intellectuelle et artistique de son œuvre. Une rupture qu'elle clarifiera elle-même plus tard comme un *déracinement du savoir* dans son âme. (Huston 2004 : p.24)

Habitante et habitée de sa grossesse, Nancy Huston parle de sa volonté d'être dans son corps et de la volonté du corps lui-même, que toutes les femmes enceintes viennent à ressentir de façon particulière. Elle se sert de cette forte dualité de la grossesse pour réfléchir à la répartition des rôles du corps et de l'esprit dans la création. Mais la question fondamentale de son étude reste l'impact concret du corps dans l'acte d'écriture des femmes et symboliquement dans leur œuvre. Son approche

analytique du corps dans la création artistique place le thème de la maternité au centre de sa compréhension, soutenant que la grossesse et l'enfantement demeurent l'unique image irrépressible de la puissance du corps féminin. Nancy Huston accorde une grande importance aux sensations du corps en pleine transformation pendant la grossesse, du fait qu'elles modifient le regard qu'elle-même et les autres lui portent. L'histoire, souvent douloureuse, du *corps* dans la création artistique des femmes, Huston la met en lien avec une idée importante de sa réflexion : nous faisons partie d'une société dont l'histoire profonde est une longue tentative de contrôle, par les hommes, du pouvoir de procréation de la femme. Un constat qui éclaire le déni que la femme ressent face à sa chair, comme un regard forcé sur elle-même du patriarcat.

Nancy Huston brode l'écriture du *Journal de la Création* autour de son expérience de femme, d'étudiante, d'intellectuelle, d'artiste, de professeure, de couple et de mère, avec le récit analytique des relations de nombreux couples littéraires célèbres. Elle survole ainsi le chemin parcouru par la création artistique des femmes depuis deux siècles, c'est-à-dire depuis la naissance du féminisme moderne. Pour en déduire, par ailleurs, que la littérature masculine porte la violence d'une réaction face à ce changement qui menace l'homme de perdre sa domination ancestrale. Une violence qui traduit une peur de la révolte féminine, une révolte pourtant qui demeure sur papier, puisque « aucune révolte de femmes, du reste, récente ou lointaine, n'a entraîné le moindre massacre d'hommes ». (Huston 1990 : p.322)

À travers l'étude des destins spectaculaires de femmes artistes telles que George Sand, Virginia Woolf, Zelda Fitzgerald, Simone De Beauvoir, Élizabeth Barrett, Sylvia Plath, Emma Santos et bien d'autres, Nancy Huston entreprend une tentative de compréhension d'une crise personnelle qu'elle a traversée quelques années auparavant. Ainsi, par l'analyse des vies créatrices de ces femmes, à partir de la réalité de leur couple, elle nous conduit jusqu'au creux de la signification des

maladies du corps et de l'âme, sur lesquelles certaines d'entre elles se sont brisées tandis que d'autres en émergeaient plus vivantes que jamais.

1.1.1 Dichotomies fondamentales de la culture occidentale : homme/esprit – femme/corps

Dans son essai le *Journal de la création*, l'auteure plonge sa réflexion dans les mythes, religions, philosophies, cosmogonies, etc., fondateurs de notre culture patriarcale, pour mettre en évidence la division du corps et de l'esprit qui lui est propre. Cette dernière instaure la primauté de l'esprit sur le corps, au nom de l'élévation spirituelle, affirmant que l'intelligence engendre la matière et non le contraire. Pour Huston, cette dialectique révèle le fantasme humain de transcender la nature, qui est le fait de toutes les cultures –et qui oblige à nier la perception des sens. En ciblant cette scission culturelle du corps et de l'esprit, Huston veut démontrer de quelle façon l'homme, en voulant dominer la nature, a dominé la femme.

En effet, là où l'homme ne possède pas le pouvoir de donner la vie, il s'invente créateur de toutes choses, pour recomposer une genèse à son effigie. C'est ainsi qu'il instaure l'image du père tout-puissant à partir d'une autre image qui symbolise, selon Huston, le mensonge premier de notre civilisation judéo-chrétienne : Ève sortie de la côte d'Adam. L'homme renie de cette façon l'origine maternelle de la vie humaine et par ce fait, le corps lui-même de la femme.

À partir de ce moment, le ventre de la femme est perçu comme le réceptacle de la semence de l'homme qui, à elle seule, engendre la vie. Paradoxalement, c'est donc à partir d'un pouvoir que l'homme octroie à son corps qu'il se déclare lui-même créateur par la force de son esprit. Pour nier l'évidence que c'est le corps de la

femme qui donne la vie, avance Huston, l'homme méprise et maudit tout ce qui a trait à son pouvoir de procréation. Dans ce dessein, il invente une société dans laquelle il coupe la femme de tous droits, et surtout celui de posséder une âme. Car un corps sans âme est sans pouvoir.

Le doute de la paternité et l'institution du mariage

L'institution du mariage est le meilleur exemple des formes particulières que le christianisme a transmis au mode de pensée du patriarcat occidental, dont nous subissons encore l'influence, précise Huston. La filiation paternelle, le devoir de virginité, de fidélité et d'enfantement que le mariage impose à la femme, font d'elle l'esclave de l'homme. La société patriarcale lui enlève son nom et son identité civique mais aussi son identité personnelle. La femme n'existe, sous l'emblème du mariage, qu'en tant que propriété de l'homme. Nulle place pour elle sur la place publique, l'homme faisant d'elle « la prisonnière » de son foyer. Ainsi, il veut s'assurer d'être le père de ses enfants, pour pouvoir proclamer qu'ils sont sa descendance, sans l'ombre d'un doute.

Pourtant, le doute subsiste, selon Huston, qui entrevoit cet esclavage de la femme comme la révélation de l'incertitude profonde de l'homme face à sa propre fécondité. Ce qui, pour elle, explique la difficulté plus marquée chez l'homme que chez la femme d'accéder à une « immortalité tranquille et anonyme dans l'espèce » (Huston 1990 : p. 296). La femme éprouve dans son corps les cycles de la vie, (par ses menstruations, la grossesse, la naissance, l'allaitement, etc.). L'expérience de sa chair lui prouve, d'une part, que ses enfants sont les siens, et d'autre part, que la vie et la mort font partie de la naissance, ses enfants représentant à la fois sa propre finalité et le prolongement de sa propre vie. Puisque l'homme doute de sa paternité, il s'invente un pouvoir créateur absolu au détriment de ce corps féminin duquel le pouvoir de

procréer lui échappe. Le sang, le lait, la chair ouverte de la naissance humaine, le tout de la sexualité cyclique des femmes ramène l'homme à l'implacable réalité de sa mortalité. La maternité renvoie clairement l'être humain aux ressemblances animales de son origine, qui signifient la défaillance ultime de la lutte de l'esprit sur le corps. La culture s'évertue à sortir l'homme de sa dépendance vitale vis-à-vis de la nature, ainsi la procréation est perçue comme une intrusion forte, indésirée et implacable de la « nature » dans la « culture ».

1.1.2 Double vol des pouvoirs de création et de procréation de la femme

Avec le *Journal de la Création*, Nancy Huston porte un regard sur l'histoire culturelle de l'Occident, et se permet ainsi d'établir un rapport entre la création et la procréation qui demeure le fondement de son analyse de la vie artistique des femmes. Elle avance qu'aucune raison ne permet de supposer que les femmes n'aient été peintres ou sculpteurs dans la préhistoire, et il lui semble au contraire logique que ce soient les institutions patriarcales qui les aient progressivement détournées de leurs capacités artistiques. Réduites à leur seule créativité irrépressible, faire des enfants, les femmes ont perdu l'accès à la création artistique.

La putain, la sainte-mère et la muse

Le clivage culturel des sexes, qui place l'homme du côté de l'esprit et la femme du côté du corps, s'appuie sur un cloisonnement de la femme à l'intérieur des images de la putain, de la sainte mère et de la muse, pour ne nommer que celles-là, sur lesquelles Huston revient souvent. Elle perçoit ces images comme profondément incrustées dans notre culture, et par l'analyse qu'elle en fait, elle affirme que les tabous qui pèsent sur la sexualité féminine sont les mêmes que ceux qui agissent contre son potentiel créateur.

Comme nous l'avons mentionné, la sexualité de la femme est associée péjorativement à l'animalité. C'est ainsi qu'aux origines de notre culture, elle est exclue du domaine de l'art qui, lui, impose la démonstration de la rupture entre l'humain et l'animal. Désormais, toutes les histoires de la création placent la femme non pas du côté de l'auteur, mais du côté de la matière. L'homme intervertit ainsi l'ordre des possibilités de la création humaine (l'art et l'enfantement), plaçant le monde des idées comme prédécesseur à la vie elle-même. À présent, le Verbe engendre l'univers. Et si c'est le propre de l'esprit humain de contrarier les apparences et de transformer le réel, Huston dénonce un « mensonge » que peut supporter l'art, mais non pas la vie. Quand « l'homme devient créateur parce qu'il ment, parce qu'il (se) raconte des histoires, [...] par exemple, que l'homme ne sort pas de la femme, mais la femme de l'homme » (Huston 1990 : p. 25), cette survalorisation de l'homme auteur s'effectue en coupant les femmes de leur droit et de leurs capacités à être artistes elles-mêmes. Quand il ne la renvoie pas à la boue avec l'image de la putain, les seules survalorisations que l'homme accorde à la femme ne font d'une part, qu'accentuer la dépossession de son propre corps par sa déssexualisation, avec l'image de la Sainte Mère, et d'autre part, que mieux la confiner au silence et à l'incapacité créatrice, avec l'image de la muse.

Car, si « Dieu créa la femme », l'homme créa la muse, observe Huston. Dans le domaine des arts, la femme devient l'image de l'inspiration elle-même, l'emblème de la création à l'état pur, faisant d'elle une matière passive et muette, sans pouvoirs créateurs. À travers les innombrables œuvres d'art qui abordent le thème de la Vierge Marie, Huston note les différents points de vue de l'homme artiste à l'égard du pouvoir de procréation de la femme : exaltation à outrance (Vénus de Lespugue), dénégation (Galaté et Ève), sublimation (la Vierge), profanation (la putain monstrueuse). Huston y voit une démonstration de plus de la vieille thèse judéo-chrétienne selon laquelle l'esprit engendre le corps. Elle fait remarquer :

Jean-Paul Sartre comme saint Paul considèrent l'enlèvement de l'esprit dans le corps comme une erreur regrettable et écoeurante; Jacques Lacan comme l'Ancien Testament décrètent que c'est le Verbe qui engendre l'Univers. (Huston 1990 : p. 320)

La subjectivité masculine s'est historiquement imposée en tant qu'idéal de l'esprit, que la femme peut encore difficilement atteindre aux yeux de la culture occidentale actuelle. Pour Huston, l'exemple le plus éclatant de ce rejet de la femme dans le domaine de « l'esprit », reste celui de George Sand, dite « homme » en tant qu'écrivain, dite « femme » en tant qu'épouse, amante, amie et mère.

1.1.3 Rapport entre la fécondité et les capacités artistiques

Depuis deux siècles, surtout en Occident, l'avènement du féminisme moderne permet aux femmes de revenir peu à peu à la pratique de tous les arts. Par ce constat, Huston vient appuyer sa thèse du vol historique et simultané des pouvoirs de création et de procréation de la femme, car celles-ci se réapproprient le contrôle de leur fécondité et de leur érotisme en même temps que leurs capacités artistiques. Les femmes prennent conscience que le pouvoir patriarcal a fait de la maternité et de la sexualité féminine une prison tout autant idéologique que corporelle, et si certaines se privent d'avoir des enfants pour accéder au monde de la création et de l'esprit, d'autres viennent démentir l'équation qui relie l'homme à l'esprit et la femme à la matière, en devenant mères et créatrices. Huston relate l'exemple rarement égalé de George Sand qui, avec ses pantalons, ses cigares et un patronyme qu'elle a conféré à ses enfants, n'a jamais tenté d'écrire comme un homme (créant des personnages féminins forts qui sortent de l'ordinaire). George Sand est l'exemple même de la femme mère-créatrice, elle qui savait prendre soin de ses enfants et de ses petits-enfants tout aussi bien qu'elle réussissait à se retirer du monde pour écrire ses romans. Huston avance

même à son sujet qu'elle est la « preuve vivante [...] qu'il n'y a pas d'incompatibilité intrinsèque entre écriture, érotisme et maternité. » (Huston 1990 : p. 93)

Les distinctions sont bonnes, leur superposition est néfaste

Huston croit que les distinctions entre l'homme et la femme, l'esprit et le corps, continuent d'être indispensables et que ce n'est que la « *superposition* mécanique des dichotomies » (Huston 1990 : p. 297) qui est néfaste. C'est en associant la femme au corps et l'homme à l'esprit, que le patriarcat retire le droit de parole aux femmes, et de la même façon coupe l'homme de la réalité de son corps. La différence entre le « féminin » et le « masculin » doit être maintenue - même s'il existe, selon Huston, du « féminin » en l'homme et vice versa- tout comme la frontière entre l'esprit et le corps, aussi minime soit-elle. Si la femme a laissé sa pensée se confondre à celle de l'homme, c'est parce qu'elle éprouve de la difficulté elle-même à la définir. Le patriarcat lui a imposé l'idée qu'elle ne possède pas d'esprit, par la dénégation de son corps, ainsi, une confusion évidente oblige la femme à distinguer chez elle ce qui relève du corps et de l'esprit. Pour accéder, de cette façon, à la réalité de l'un et de l'autre, dans leur juste rapport.

Par ailleurs, Huston annonce que la femme n'a jamais pu être dupe de la scission culturelle du corps et de l'esprit. Puisque fabriquant de la chair, et de l'esprit, avec son propre corps, la femme ne peut véritablement croire que l'esprit seul engendre la matière. Soulignons-le à nouveau, ce que Huston dénonce, c'est la superposition elle-même des distinctions corps/esprit et femme/homme, car, elle seule réserve la création à l'homme et la procréation à la femme. Prise à part l'une et l'autre, ces distinctions peuvent au contraire aider la femme à affirmer son identité. D'une part, en identifiant les différences inhérentes aux deux sexes, elle peut se reconnaître en tant que femme. D'autre part, Huston perçoit chez la femme une tendance à

confondre son rapport à son propre corps avec celui qu'elle entretient face à son œuvre; une tendance qui peut être évitée (dans la mesure où elle lui nuit), grâce à la distinction établie du corps et de l'esprit. Par son analyse de la création féminine, elle relève chez bien des femmes artistes les mêmes sentiments de honte et de mépris face à leur œuvre et à leur propre corps. La femme doit ainsi reconnaître son identité particulière dans un contexte culturel dominé par la pensée de l'homme, mais elle ne doit pas se croire différente de lui en tant qu'être humain, c'est-à-dire un *corps pensant*. Elle doit se défaire des distinctions discriminatoires que le patriarcat a superposées à la différence des sexes, mais sans oublier ces différences. Pourtant, poursuit Huston, « les philosophes femmes (et, parmi elles, même les mères) continuent de retrancher le savoir de la matérialité et de la maternité » (Huston 1990 : p. 313). Ce qui amène l'auteure à affirmer qu'en littérature, le problème des femmes n'est pas celui d'apprendre à écrire avec leur corps mais « d'aimer, de valoriser et de respecter l'intégrité de leur corps écrivain. » (Huston 1990 : p. 299)

1.1.4 Grossesse et identité : « En devenant deux, j'ai enfin été une » (Huston 1995 : p. 64)

Nancy Huston décrit elle-même l'écriture de son ouvrage comme un « déracinement du savoir » (Huston 2004 : p. 13) dans son âme, que la grossesse lui a permis de faire avec une écoute rare et particulière de son corps. Elle s'observe alors en pleine transformation physique et psychique, s'adressant à l'enfant qu'elle porte en utilisant consciemment la « gentillesse » envers elle-même (et le bébé) que la grossesse lui fait découvrir. Ainsi, elle répond aux préjugés sur la maternité, la sexualité et la création artistique des femmes. Huston vient de traverser une maladie physique et psychique grave alors qu'elle entame le *Journal de la Création*, et c'est en cherchant le sens de cette crise personnelle que la grossesse lui apparaît comme une expérience existentielle qui réunifie son « identité déchirée ». (Huston 1990 : p. 323)

En fin de grossesse, l'auteure s'adresse à son bébé pour lui dire qu'il a été son guide et son inspiration pour l'écriture de cet ouvrage, qu'il lui a donné la force de retourner jour après jour au manuscrit « qui étouffait sous le poids de ses propres feuilles, pour en dégager la forme de l'arbre en dessous. » (Huston 1990 : p. 328) À travers la prise de conscience de son corps, elle prend contact avec le plaisir de porter un enfant et de donner la vie. Elle perçoit ainsi le déni culturel qui recouvre ce plaisir comme un refus de son caractère éphémère. Elle se dégage ainsi d'une ancienne quête « d'immortalité » (confondue à la quête de l'artiste d'immortaliser son œuvre), parce qu'elle mettra un enfant au monde. Ceci la confronte à la temporalité de sa vie, mais en découvrant le plaisir à être l'élément d'un cycle, c'est sa propre mortalité qu'elle accepte.

Un nouveau langage

D'ici deux ou trois cents ans, annonce-t-elle, un *nouveau langage* naîtra enfin du fait que l'homme apprend à « materner » et la femme à se défaire de la charge « morale » de la maternité (une femme « bien » ne se distrait pas de la maternité pour être artiste). L'image de la « petite fille désobéissante » s'effritera en même temps que l'image de l'homme viril - qui ne doit pas changer les couches pour l'être- auxquelles la morale judéo-chrétienne confronte les femmes qui désirent être artistes et les hommes qui veulent être « papa ». Ainsi, elle annonce à l'enfant qu'elle porte : « ton père est un corps » (Huston 1990 : p. 325), pour lui dire qu'il l'apprendra, comme l'une de ces choses qui existent sans que l'on puisse les connaître de l'intérieur, mais qui n'en existe pas moins. Pour que s'invente un *nouveau langage*, avance Huston, la femme doit cesser « de trembler » en écrivant, elle doit apprendre à aimer la réalité de son corps qu'elle projette à l'extérieur par la création. L'homme, prêt à toutes les dévastations pour son œuvre, devra renverser sa haine pour la vie en acceptant d'être

le chaînon d'un cycle, c'est-à-dire, un corps. Et qu'il ne cache plus, que lui aussi, heureusement, en son corps et devant la page blanche, « il tremble ».

« Humaine » : de corps et d'esprit

Nancy Huston conduit finalement sa réflexion, au sujet des liens entre la création artistique et la procréation, vers l'établissement d'un rapport entre la grossesse, le corps et l'identité. En effet, elle cherche à conserver les sentiments d'amour-propre et de respect envers son corps que la grossesse lui a apportés et qui lui ont permis de donner un sens à la crise personnelle qu'elle a traversée. De cette façon, elle écrit à la fin de son livre qu'elle se sent guérie : que son identité a retrouvé un « tout ».

Ce sentiment d'intégrité, Huston l'associe au fait d'avoir vécu « le caractère humain » de la grossesse qui, en fin de compte, lui a permis de se réapproprier son corps, un corps humain, c'est-à-dire un *corps pensant*. Ainsi, elle écrit son célèbre remaniement de la phrase de Descartes : « Je suis (humaine), donc je pense. » Huston affirme de cette manière l'idée que le corps et l'esprit relèvent, l'un autant que l'autre, de l'animalité. Puisque le langage, selon elle, est une capacité innée et instinctive qui porte les empreintes des événements du corps, comme la sexualité et la mort. L'identité *est* le corps aussi bien que l'esprit. Au projet cartésien d'une maîtrise absolue du corps par l'esprit, Huston répond qu'en faisant l'amour ou un bébé, elle ne sent pas devenir moins humaine, donc, moins pensante. Au contraire, par la perte de la maîtrise de son corps vécue à travers la maternité, elle se découvre encore plus humaine qu'avant.

La grossesse et la littérature

De sa grossesse, Huston note qu'elle ramène la vie à sa juste mesure, en lui rendant l'appétit, l'humour, le sommeil et la tranquillité d'esprit qui lui avaient tant manqué.

Elle s'adresse à son bébé pour lui dire : « tu m'as restitué mon équilibre dans le monde ». Si parfois la présence de son enfant lui enlève l'envie d'écrire, parce qu'elle se sent trop sollicitée physiquement et spirituellement, elle y voit, au lieu d'une « déchéance de mon esprit dans mon corps [...] un émerveillement, au contraire, de trouver l'autre si absolument proche. » (Huston 1990 : p. 322) Elle croit pouvoir tirer des idées, des phrases, des images et des rêves de cette vie qui est en elle, pour tenter de créer des formes nouvelles d'écriture. La grossesse lui semble une « leçon sur le temps : son caractère inexorable, irréversible irréfutable... et relatif » (Huston 1990 : p. 124), lui permettent de comprendre la « haine de l'enfantement » comme une peur face à la mort. La grossesse devient une exploration dans le temps que Huston marie à la littérature, pour transformer en joies présentes les douleurs du passé.

Enfin, Nancy Huston décrit la douleur de l'accouchement comme une « perte totale de connaissance » (Huston 1995 : p. 64), la distance n'existant plus entre les sensations et le corps lui-même, pour expliquer que c'est cette prise de conscience qui a fait table rase de son savoir dans son esprit. Un savoir issu d'une culture qui a tendance à affirmer l'individu indépendamment des autres, un savoir auquel elle ne peut donc plus s'identifier quand elle affirme : « en devenant deux j'ai enfin été une. » (Huston 1995 : p. 64)

1.2 Annie Leclerc, *Parole de femme et Épousailles*

« Et dire que si longtemps je n'ai pas osé parler, croyant, comme ils le disent que l'amour est ce qui ne se dit pas. L'amour, affirmation de la puissance, jubilation du vouloir-vivre, je croyais que c'était la part du silence, de ma féminité contrite... » (Leclerc 1976 : p.9)

En 1974, Annie Leclerc publie *Parole de femme*. Philosophe féministe, poète, romancière et enseignante en philosophie, son livre devient une référence incontournable qui s'inscrit dans le courant contestataire des années soixante-dix.

Elle y affirme une « parole de femme » à partir de la réalité de son corps – et non plus à partir de la vision dominante de l’homme dans notre culture. En 1976, Annie Leclerc revient avec ses *Épousailles*, œuvre qui poursuit et élargit cette *Parole de femme* qui est en train de naître du silence de son corps, pour rejoindre ainsi la *parole* de tout corps qui sort du silence et qui se met à parler. Annie Leclerc raconte la plus vieille histoire d’amour, celle de l’humanité pour la terre, de l’humanité pour l’humanité, pour affirmer la venue d’un *nouveau langage* qui se déploie dans la *jouissance du vivre*. La maternité est un pivot de sa réflexion, à partir de laquelle elle plonge le lecteur dans la réalité d’une parole, s’incarnant dans l’amour.

Si Nancy Huston porte un regard analytique sur la problématique de la division culturelle du corps et de l’esprit, Annie Leclerc l’aborde pour en proposer une résolution à partir du langage. Elle s’applique à définir ce qui, pour elle, se trouve à la source de cette division du corps et de l’esprit, le *pouvoir*, et à le différencier de ce qui est entravé par cette même division, la *puissance humaine*. Ainsi, Leclerc avance que la division culturelle et historique du corps et de l’esprit est un mécanisme du *pouvoir* pour utiliser la *puissance humaine* à son profit. Car cette division crée un « être fictif », avance l’auteure, déchiré dans son intégrité physique et spirituelle, il est coupé de lui-même et de sa communauté, aux prises d’une radicale solitude que Leclerc considère comme une fausse fatalité. Ce fractionnement de l’identité arrache à l’être humain le sentiment de cohésion de sa vie. Le *pouvoir* le détourne ainsi de ce qui pourrait lui permettre de prendre parole contre lui, la *jouissance du vivre*.

Une *jouissance* qu’Annie Leclerc différencie d’emblée du culte phallogentrique de la sexualité, derrière lequel, avance-t-elle, s’exécute le projet de domination d’un corps sur un autre. Elle parle au contraire de la *jouissance du vivre* comme de l’appel du corps vers l’autre corps, qui demande bien d’autres choses dans son désir d’affirmation que le plaisir sexuel, c’est-à-dire l’affirmation de l’autre corps. Elle

entend la *jouissance du vivre* comme la confusion originelle de la vie qui réunit, dans la jubilation amoureuse, l'homme et la femme, le corps et l'esprit, l'être et le monde. Une *jouissance* qui donne « à penser le corps », pour que se déploie la seule parole, selon Leclerc, qui soit ancrée dans la réalité : la parole de l'amour.

Du pouvoir et de la puissance humaine

Annie Leclerc se refuse à utiliser le langage que le pouvoir s'est inventé, ni même à le contredire, pour ne pas entrer dans son mode de fonctionnement de la pensée qui s'érige en divisant, coupant, rabaissant, pillant, abusant et détruisant la *puissance humaine*. Une puissance qui lui échappe, mais dont il veut posséder les réalisations. La puissance humaine correspondant à tout ce qui est fécond, créatif, et respectueux de la vie, poursuit l'auteure. D'elle sont issus les arts, les sciences, les jardins de Versailles, les mains qui tricotent, les corps amoureux et la joie de vivre des enfants... Partout là où la puissance humaine est usurpée au nom du profit économique et du concept de la propriété, le pouvoir est présent. Le pouvoir est donc partout, explique l'auteure, et elle s'applique à dévoiler les apparences trompeuses qu'il peut prendre pour agir.

Pour illustrer son propos, Leclerc fournit l'exemple des jardins de Versailles : « La majesté méticuleuse des arbres et des allées, des pelouses et des bassins » (Leclerc 2001 : p. 128) ne sont pas le pouvoir. Elle poursuit : « Il faut des noms, il faut des formes, un ordre, oui, un ordre, il faut un langage, il faut un discours, il faut une histoire qui se trace. Et où tout cela sinon toujours du côté du pouvoir? » (Leclerc 2001 : p. 129) Confondre le travail des penseurs, artistes et artisans qui ont créé la beauté de ces jardins, à l'abus de pouvoir de la royauté, cela révèle la faille subtile qui réside entre les armes du pouvoir (ces jardins semblent être l'œuvre du pouvoir) et le pouvoir lui-même (le roi), ceux qu'il exploite (travailleurs) et ce dont il s'empare (les

jardins). Au prix de voler, écraser et tuer, le joug du pouvoir s'installe dans un désordre radical, une violence originelle et une disharmonie qui incarnent à lui seul, l'inégalité sociale. Pourtant, il n'est en rien, pour Leclerc, dans la symétrie, les courbes et les ombrages choisis de ces jardins, que les scientifiques et les poètes ont créés ensemble.

Annie Leclerc annonce l'urgence de la subversion complète du pouvoir. Se refusant à contempler les blessures qu'il cause ou les faiblesses dont il abuse, la lutte qu'elle propose demeure l'affirmation d'une *parole*. Avec sa *parole de femme*, entraînant avec elle la parole de tous les corps qui se mettent à parler à partir du silence qui leur avait été imposé, elle soutient que cette subversion est possible, puisque ce silence permettait au pouvoir de s'établir. Elle avance que cette parole ne peut naître que de la *jouissance*, « intensité amoureuse » et « jubilation du vivre », qui donnent à notre vie tout son sens et nous apporte la vraie liberté. Quand la distance qui sépare tout ce qui tend à se rejoindre disparaît, que le pouvoir avait divisé, alors, ont lieu les *épousailles* dont parle Annie Leclerc. Donnant parole à ce que porte toute joie : le pouvoir peut ne pas exister.

1.2.1 Émergence d'une parole de femme

Pour établir le terrain duquel peut naître une parole de la puissance humaine, Annie Leclerc remet en question la notion de « l'universel », que l'homme impose comme une « Vérité » pour tous. La femme connaît depuis longtemps l'intime réalité d'un corps qui subit l'oppression dans une culture qui a longtemps méprisé la féminité. En effet, l'histoire démontre que la pensée dominante des hommes a recouvert les événements de la sexualité féminine des tabous et des préjugés les plus durs. Cet opprobre culturel du corps de la femme tient cette dernière comme muette, dans la honte et les interdits qui s'adressent à son sexe. Selon Leclerc, c'est ce qui explique

que la parole de l'homme s'est bâtie sur un fond de silence féminin. Mais ce silence de la femme, elle ne le résume pas à l'absence d'une parole et elle s'applique plutôt à en découvrir les différents aspects qui le définissent.

Du silence animal de la mère

Annie Leclerc aborde « le silence de la mère » comme étant celui duquel découlent tous les autres « silences » de la femme, le considérant comme la représentation absolue de la parole aliénée. En plongeant dans ses souvenirs d'enfant, quand le soir sa mère venait la rejoindre pour dormir, elle se souvient de son désir pour elle. Sa mère lui paraissait alors si « près », si clairement « nue », dans l'obscurité de la maison endormie, libérée de tout regard. Une mère se dévêt enfin de ses vêtements d'épouse, de ménagère, de servante dévouée, avance Leclerc, quand sa nudité laisse entrevoir ce qui est véritablement « féminin » en elle : le *corps insoumis*. C'est-à-dire ce qui a échappé au pouvoir. La part de liberté que le corps contient en silence, sous les carcans d'une culture qui lui a tout arraché : l'âme, l'esprit, la possession de son corps, sa parole. Ensuite, souligne Leclerc, pour dominer plus encore, il ne reste que la mort. Ainsi, l'homme a restreint la femme à son corps, continue l'auteure, l'excluant de tous les autres lieux qui étaient réservés à la vie publique. Sans parole, un corps s'apparente à celui de l'animal, devenant l'objet de tous les mépris.

Un étrange silence

Annie Leclerc s'éloigne de cette parole de la femme empêchée par le pouvoir, pour aborder ce qui est peut-être l'aspect le plus étrange du silence féminin, du moins le plus ignoré, parce qu'il vient cette fois-ci d'elle-même : le silence imposé auquel l'on consent. L'auteure soutient que, plus loin que le mépris des hommes, la femme a détourné son regard d'elle-même. Elle s'explique : « C'est difficile à dire, mais

vous avez même dégradé ce que l'homme vous accordait dans un mouvement d'obscurité répulsion-fascination... » (Leclerc 2001 : p. 58). C'est-à-dire que les femmes ont elles-mêmes poursuivi l'effort de dévalorisation de leur corps, dans le peu d'espace de liberté où le pouvoir ne se rend pas, le domaine consacré des femmes : la maternité. En excluant les femmes de la vie publique, en faisant de leur foyer les limites de leur pouvoir social, le pouvoir épargnait, bien malgré lui, l'intimité du corps de la femme. C'est dans cette intimité que la femme *consent* à se taire alors que plus rien ne l'exige. C'est elle-même qui accorde à son sang, à sa gésine et à son lait, l'indifférence, le mépris et le poids du fardeau de ce qui doit être supporté en silence.

Par ailleurs, Annie Leclerc observe que le « silence consenti » de la femme s'explique du fait qu'elle ait voulu s'accrocher au seul droit qui lui est accordé : faire la loi aux enfants. La femme *consent* à se taire sur la place publique parce qu'entre les quatre murs de sa maison, elle détient un véritable pouvoir, seul avantage de sa condition sociale, c'est-à-dire élever, éduquer et décider pour ses enfants. C'est ainsi que les femmes, enfermées physiquement dans la maison du maître (le père ou le mari), réduites aux tâches domestiques (servante ou esclave), cloisonnées dans une sexualité et une maternité contrôlées (entre l'obligation d'être fidèle à l'époux et celle de lui faire des enfants dans la soumission), se drapent dans leur instinct maternel pour se réserver un « petit domaine à elles » (Leclerc 2001 : p. 190).

Un petit domaine épargné du pouvoir : une *jouissance* silencieuse

Dans ce petit domaine, nous entrons dans ce silence fécond d'où, selon Leclerc, peut naître la parole des femmes. Un faux silence dans la réalité des bruits, des gestes, des voix, des corps d'enfants qu'on lave et qu'on embrasse, dans le chuchotement des petites histoires que l'on se raconte à l'oreille, des chansons que l'on fredonne en

lavant la vaisselle, mais rien dans tout cela *qui n'intéresse* la vie publique, l'histoire ou le pouvoir. Annie Leclerc parle alors de la *jouissance* de la maternité, de la mère à l'enfant, à la seule parole qui soit, celle de l'amour, pour retracer le chemin que doit prendre la parole qui veut jaillir du silence mais au prix d'une déchirure tragique, celle d'une « plénitude toute-savante » (Leclerc1977 : p. 136). Une plénitude faite de *ce qui n'intéresse pas*, née de la vie entre les femmes et les enfants, dans le « petit domaine » qui leur est réservé. Leclerc affirme que la maternité peut nourrir la femme aussi bien qu'elle peut nourrir l'enfant : « Nourris-moi, mon enfant-mère, nourris ma grande faim, ma faim immense de nourrir » (Leclerc 1977 : p. 142). Du corps à corps originel de la mère et de l'enfant, que toute *jouissance du vivre* rappelle, peuvent céder enfin les murs de nos « identités maniaques », les clôtures des petits pouvoirs qui nous maintiennent dans la solitude, permettant de se dire la parole de notre humanité, celle de l'amour.

Le pouvoir n'est pas le fait de l'homme

Le pouvoir exige de l'homme qu'il se projette hors de son corps –de son identité personnelle- pour obéir aux lois sanguinaires et cruelles des guerres qui le maintiennent en place. Ayant été tenue à distance du pouvoir, la femme, et particulièrement la mère, a été épargnée de l'endosser, donc, de s'y confondre. Elle est restée la victime du pouvoir, par conséquent, extérieure à son système. Le pouvoir s'est fait « masculin », par nécessité. Leclerc explique que la femme a été catégoriquement tenue à distance du pouvoir parce qu'elle porte la vie. La femme ne devant pas se retourner contre elle-même, contre la survie de l'espèce, car c'est encore la seule chose dont le pouvoir ait absolument besoin, la vie.

L'oppression de « l'universel »

Annie Leclerc soutient que le concept de « l'universel » exprime au fond la réalité d'une oppression, en érigeant les fondements de notre culture au profit du pouvoir de l'homme : « Le monde est la parole de l'homme » (Leclerc, 1974 : p. 17), écrit Leclerc. Si la femme a dû endurer, résister, ruser le pouvoir de génération en génération, pour que naissent, vivent et grandissent les enfants, à l'heure de la sauvegarde de la planète, le monde a aujourd'hui besoin de sa parole, et de celle de tous ses « frères féminins », eux qui se souviennent qu'ils ont un corps qui féconde, crée, protège et donne la vie. La nécessité de l'émancipation des femmes, au début de la révolution féministe, est devenue, selon l'auteure, la responsabilité urgente des femmes à prendre part à l'Histoire, où « il ne s'agit plus de savoir qui va gagner, mais ce qu'on va réussir à sauver. » (Leclerc 2001 : p. 12)

1.2.2 Affirmation d'une parole du corps (de la *jouissance du vivre*)

Une faille dans l'Histoire a permis la naissance d'une autre parole, avance Annie Leclerc. Une faille créée par les hommes puisque c'est leur parole qui invente l'Histoire. En divisant l'intégrité du corps et de l'esprit, le pouvoir tentait de faire taire la *parole de la jouissance*. Telle une menace, elle avait été chassée des grandes bibliothèques, du Capitole, du temple, de la tribune et des lois, le pouvoir faisant d'elle ce que l'auteure considère comme le plus haut de tous les tabous de notre culture : la parole de l'amour. Non pas celle du désir sexuel –par lequel l'homme impose la supériorité de son corps par rapport à celui de la femme-, mais une parole qui demande le *vouloir-vivre*, le *vouloir-dire* de tous les corps. Cette parole de la *jouissance du vivre* –que les femmes ont gardée vivante dans le silence de la maternité- ne confondra plus jamais le pouvoir viril avec la puissance humaine. C'est donc l'homme qui a créé la faille à même le pouvoir qui n'épargne aucun lieu, pour

que naisse la parole de la femme. Cette parole entraînant avec elle, par sa lointaine connaissance de l'oppression du pouvoir, la parole de tous les corps brimés dans leur puissance.

La jouissance du vivre: un autre regard sur le monde

Leclerc annonce l'arrivée des femmes dans l'Histoire par le langage. Un langage qui est en train de s'ouvrir à elles, à leurs corps, à tous les corps, dans l'affirmation d'une parole du *vouloir-vivre*, qui déstabilise les idées reçues du pouvoir. À l'heure de la sauvegarde environnementale, l'ampleur du danger prouve que les mécanismes du pouvoir se sont retournés contre lui. Ainsi, le savoir-faire des femmes devient primordial là même où elles avaient été exclues : la vie publique. Annie Leclerc soutient qu'en accédant au langage, la femme affirme d'emblée son corps, qui se confond avec le silence duquel sa parole surgit. Entraîné dans son mouvement, l'homme épouse cette parole venue du silence, en accédant, lui, au (silence de son) corps duquel le pouvoir le détournait. Par l'affirmation de cette parole qui révèle les *Épousailles* de la femme et de l'homme, du corps et de l'esprit, se crée un nouveau rapport avec le monde. Par l'émancipation de la femme, l'homme se détourne peu à peu de ses projets confondus de dominer la femme et la nature. C'est dans cette optique que la prise de parole des femmes peut en venir à protéger l'environnement. Annie Leclerc avance que l'affirmation d'une parole du corps est en train de créer un langage qui se confond avec les actes qu'il engendre, sans perte ni souci de profit ou de propriété: féconder, dilater, ouvrir, protéger, donner, nourrir... Tel est le projet de ce langage de la *jouissance du vivre*.

1.2.3 Fécondation d'un *nouveau langage* (*vouloir-dire* des corps de l'homme et de la femme)

Annie Leclerc perçoit la prise de parole des femmes comme la révélation la plus fracassante du *vouloir-dire* du corps. Car le corps féminin reste « le corps » qui a subi le plus violemment l'oppression du pouvoir. Si la femme donne parole à son corps, même si ce qui s'exprime est autre que ce qui peut s'exprimer du corps de l'homme, elle défriche un espace dans la pensée de notre culture où le *vouloir-dire* de tous les corps opprimés peut advenir. Toute parole tend à rejoindre le corps, avance Leclerc, celle de l'homme aussi. Elle maintient que les hommes *sont* des corps de *jouissance*, et que c'est le pouvoir qui fait d'eux des phalocrates, c'est-à-dire des « corps déjoués ». Historiquement, le pouvoir s'est fait viril, emprisonnant l'homme dans les signes de son langage, c'est pourquoi « l'homme croit que le pouvoir exprime la virilité » (Leclerc 1976 : p. 21), explique l'auteure. Par ce fait, l'affirmation de la parole des femmes démontre que la puissance humaine existe à l'extérieur des murs fermés du pouvoir. Cette prise de liberté des femmes peut inciter les hommes à quitter les conduites mécaniques que le pouvoir lui impose comme la définition de son identité : « L'homme exerce le pouvoir. L'homme a du pouvoir. Sois un homme. Fais-le voir. Fais-le pouvoir. » (Leclerc 1976 : p. 21) Quand la femme s'échappe de l'autorité de la parole de l'homme, pour fuir l'écrasement et l'asservissement qu'elle lui commandait, des nouvelles perspectives d'existence lui font inventer un langage qui appelle intrinsèquement le corps de l'homme à se révéler. Ainsi, Annie Leclerc envisage le *vouloir-dire* du corps de la femme comme un appel d'affirmation de tous les corps.

Les « sens » d'un *nouveau langage*

Annie Leclerc affirme que la *jouissance du vivre* possède ses propres clés pour ouvrir le langage. Jouir d'être en vie, jouir d'être un corps, jouir, par nos cinq sens réunis, notre présence à l'autre et au monde. Pour l'auteure, en prenant parole à partir de cette *jouissance*, nous inventons un *nouveau langage*. Un langage qui révèle le *savoir* dont le corps est l'épreuve. Annie Leclerc ne dit pas de la science, qui a été inventée dans l'objectif de dissocier la pensée des perceptions du corps, qu'elle est inutile ou superflue. Elle s'oppose plutôt à un jugement de la pensée scientifique, qui établit les sensations et perceptions du corps comme étant tributaires de la subjectivité, du goût ou du caractère des individus. Alors que Leclerc affirme l'existence d'un *savoir* du corps unanime et commun à tous les hommes et à toutes les femmes : « la voix de notre communauté, le vrai de notre humanité, le cœur de notre puissance. » (Leclerc 1976 : p. 56) Un *savoir* du corps qui permet de voir les rouages de la « machine à penser faux », qui donne à penser qu'il est juste de travailler pour le porte-monnaie des riches et la gloire du pouvoir

Ce *nouveau langage* confronte la bienséance de notre culture, qui a fait de la jouissance en tant que telle, l'interdit le plus infranchissable de notre moralité. En effet, la répression sexuelle condamne toutes les jouissances, soutient Leclerc, puisque l'acte sexuel permet de s'accomplir « la totalité des jouissances possibles de la vie » (Leclerc 2001 : p. 181). La sexualité n'est tolérée que dans son cloisonnement dans l'espèce et sous l'aspect dominant du désir masculin. Pour Leclerc, l'acte sexuel donne accès à un *savoir* qui révèle la liberté. D'où le danger qu'il représente pour le pouvoir, de révéler la puissance complète du « jouir », impliquant l'ampleur des cinq sens réunis.

Or, Annie Leclerc soutient que les fondements culturels de notre savoir s'appuient sur un seul de nos cinq sens : la vue. Elle s'explique en élaborant la relation qui lie le désir masculin au regard (la partie visible du désir). Leclerc élabore sa pensée au sujet du projet de domination du regard de l'homme (la conquête du réel), pour souligner le procédé intellectuel de séparation et de prise distance face à l'objet observé qui est propre à la science et à la philosophie. Elle soutient que cette approche est utile et nécessaire pour aller à la rencontre de ses propres objectifs, mais elle dénonce le fait que le pouvoir s'en empare pour imposer la suprématie d'un point de vue au détriment des autres.

Annie Leclerc ne reproche pas à l'homme « la virilité de sa pensée » (Leclerc 2001 : p. 160), mais dénonce qu'il l'impose sous le vocable soi-disant asexué de « l'universel ». Elle l'accuse au contraire de dissimuler la véritable profondeur de son désir, en se résignant à sa *partie visible*, le regard. Le pouvoir, dans son projet de conquête, persuade l'homme qu'il ne peut connaître que ce qu'il voit, poursuit Leclerc. Et, ce que l'homme voit s'accomplir de son désir n'est autre qu'une érection terrible qui le vide littéralement de son être, « cette petite mort » (Leclerc 2001 : p. 177) dont parlent les médecins, ajoute l'auteure. En même temps qu'il se prive d'une connaissance plus profonde de son corps, Leclerc soutient que la femme doit révéler à l'homme combien son orgasme ne correspond pas à la vision qu'il s'en est faite. Puisque par son désir à elle, « c'est la vie qu'elle gagne. » (Leclerc 2001 : p. 177)

Annie Leclerc propose l'utilisation des cinq sens comme des possibilités d'un *nouveau langage*. Elle lance des pistes de réflexion, dit-elle, en associant le désir de l'homme avec les sens de la vue (la conquête) et du goût (qui se perd en mangeant), ainsi que le désir de la femme aux sens de l'ouïe et de l'odorat. La femme doit parler de ce qui est familier à son désir : le *son*, dépourvu de message, comme la musique, comme on découvre la vie dans le ventre de notre mère par cette « bruissante

révélation de l'être. » Et de l'odeur, comme d'un appel qui ne peut cesser, puisqu'il appelle ce qui ne se possède pas : le parfum des roses ou le corps de l'homme.

C'est le sens du toucher qu'elle réserve aux deux sexes (androgynie de la caresse dans la confusion des corps), comme une première étape de leur rencontre, c'est-à-dire la base même du *nouveau langage* dont elle rêve, pour que se disent enfin les *Épousailles* que tous les corps réclament. Cette parole qui réunit les cinq sens, avance Leclerc, engloutira « les idées qui empêchent de penser » (Leclerc 1976 : p. 120) et de jouir du pouvoir.

1.2.4 Quand la grossesse est une naissance à la parole

Annie Leclerc, pour affirmer sa *parole de femme*, annonce d'emblée d'où elle tient ce qu'elle dit : « Je le tiens de moi, femme, et de mon ventre de femme. » (Leclerc 2001 : p. 22) Cette parole de femme, du ventre de la femme, elle l'a découverte pendant une grossesse. Elle explique qu'elle entend alors pour la première fois cette parole extraordinaire, mais où les mots lui manquent. Cette voix dans son ventre se manifeste comme des « petits signes légers », à peine audibles, qui sont loin de dire « le bonheur si bouleversant de la grossesse, le bonheur si déchirant, immense de l'accouchement... » (Leclerc 2001 : p.22) Car c'est de là, du côté de la maternité, que se conçoit la dévalorisation culturelle de la femme, dans la dépréciation de tout ce qui lui est naturellement imparti. Leclerc soutient que la femme devra parler des jouissances de son ventre, car de là s'articulent toutes les autres répressions qu'elle subit, dans le mépris de tout ce qui lui est traditionnellement octroyé : un statut d'infériorité.

Panser et penser la chair

Annie Leclerc soutient que la femme doit apprendre à penser à partir des « bonheurs de sa chair » (Leclerc 2001 : p. 22), des fêtes multiples de son sexe, des jouissances fastueuses de son ventre, de son vagin, de ses seins, pour affirmer sa parole. Car c'est seulement après avoir réduit son corps au secret, à la souffrance, à la souillure, à la perversité, à la servitude, au silence, que l'homme a pu faire d'elle une servante. Leclerc soutient que la femme peut se remettre à penser en redonnant à son corps ses *jouissances*, en revendiquant le droit à sa sexualité, en percevant son corps à partir de ses propres sensations. La femme doit s'épouser elle-même, annonce l'auteure, se donner la permission d'aimer ce corps de femme qui est le sien, pour en reprendre possession. La femme a trop consenti, poursuit Leclerc, à l'oubli, au rejet, au dégoût, à la haine que l'homme accordait à son corps. Avec l'affirmation de sa parole, la femme se dégage des idées qui imposent la suprématie du corps de l'homme sur le sien, pour découvrir la réalité de son corps de femme. Ainsi, sa parole peut véritablement venir d'elle, non pas pour imposer la féminité, mais pour que s'affirment le corps, tous les corps.

Le *vouloir-dire* du corps de la grossesse

En portant la vie, le corps tout entier de la femme veut que grandisse, s'épanouisse et vienne au monde un autre corps, une autre vie. De là, assure Annie Leclerc, la femme peut ouvrir le langage à sa dimension du « féminin » : *corps insoumis* à toutes lois, à tout contrôle du pouvoir, dans sa puissance de procréation. C'est à partir de cette part intacte de la féminité, de cette puissance irrépressible du corps féminin à donner la vie, qu'Annie Leclerc identifie l'origine de la parole de la femme.

Pour laisser libre cours à ses révoltes et à ses indignations de femme empêchée dans sa parole, Annie Leclerc veut affirmer ce que le corps désire révéler. Quand la femme est enceinte ou qu'elle met au monde un enfant, nul ne peut nier la volonté du corps lui-même, à donner, nourrir et protéger la vie. C'est pourtant ces événements de la vie sexuelle de la femme que le pouvoir s'est le plus acharné à persécuter. Quand Annie Leclerc ose dire qu'accoucher est heureux, elle veut affirmer que « vivre est heureux. » (Leclerc 2001 : p. 56) Quand elle décrit la difficile ascension-expulsion de la naissance, qui arrache l'enfant « du fond » de sa mère, de la « confusion intime et originaire du corps au monde » (Leclerc 1976 : p. 12), c'est pour parler en même temps de la naissance du langage de la puissance humaine. La pensée ne peut naître que de la vie, soutient Leclerc, le corps féconde la vie, c'est donc de lui que peut venir une parole de source qui réinvente le langage. Un langage, enfin, qui, comme la naissance, « ne se déchire, ne se sépare, ne se fait violence que pour de plus profondes, de plus lointaines épousailles. » (Leclerc 1977 : p. 147)

1.3 Des idées à la pratique

Avec le *Journal de la création*, *Parole de femme* et *Épousailles*, Nancy Huston et Annie Leclerc perçoivent un enjeu identitaire lié aux relations qui existent entre le corps et la parole. Elles mettent en évidence les particularités culturelles au sujet du corps et de la pensée, qui favorisent ou empêchent l'affirmation de l'identité. Toutes deux identifient la domination par l'homme, de la nature et de la femme, comme les conséquences connexes d'une seule volonté à contrôler le corps par l'esprit. Elles plongent dans l'histoire et les fondements culturels de notre civilisation judéo-chrétienne pour tenter d'expliquer cette détermination à se dissocier en tant qu'être humain, des forces brutes de la vie, autrement dit, de tout ce qui n'est pas façonné ou créé par l'homme. Annie Leclerc et Nancy Huston perçoivent le rejet du corps comme un refus d'accepter la mortalité, que la réalité de la chair finit toujours par imposer à l'esprit. Elles établissent ces constatations philosophiques pour souligner

l’empreinte intrinsèque de la division du corps et de l’esprit dans notre langage. À partir de là, s’explique la censure ancestrale de la voix de la femme qui, elle, porte un regard sur le monde contigu à la nature de son corps, plongée inévitablement dans la vie cyclique de sa sexualité, dont l’enfantement est l’aboutissement extraordinaire. Ainsi, l’homme impose le silence à la femme surtout en ce qui a trait à la maternité qui, elle, représente la réalité physique de l’origine de la vie et à elle seule, tous les cycles de l’existence humaine.

À partir de ces réflexions, Annie Leclerc et Nancy Huston créent une ouverture dans le langage, mettant elles-mêmes en pratique une parole qui remet en question la division culturelle du corps et de l’esprit. Toutes deux soulèvent le fait de l’émergence d’un *nouveau langage* s’élaborant en dehors de tout projet de domination (de quelques hommes sur d’autres, de l’homme sur la nature, de l’homme sur la femme, etc.), poursuivant l’objectif d’une plus grande humanité, dans la matérialité d’une pensée qui affirme le corps.

Les ouvrages d’Annie Leclerc et de Nancy Huston, par la richesse et la vitalité de leurs pensées, ont grandement influencé notre projet d’écriture dramatique pendant la grossesse. Nous ciblons ici leur influence sur notre approche pratique de la création.

Annie Leclerc

Chez Annie Leclerc, c’est la notion d’une *parole du corps* qui est venue clarifier, au départ, notre désir d’expérimenter l’écriture dramatique à partir d’une approche de jeu physique. Toute sa réflexion se synthétise autour de cette idée que seule une parole qui émerge du corps peut venir affirmer ce que toute parole doit révéler : la puissance humaine. Quand nous avons abordé notre projet d’écrire une pièce de théâtre, l’envie d’une parole du corps était présente. Mais cette envie nous semblait presque trop simple, un peu floue et en même trop large pour en faire le sujet de notre

recherche expérimentale. À la lecture de *Parole de femme* et d'*Épousailles*, la quête d'identité que recelait notre désir d'une parole du corps est apparue clairement. Puisque, pour Leclerc, révéler ce que le corps tait, c'est accéder à notre véritable humanité.

Nancy Huston

Chez Nancy Huston, nous considérons que le constat le plus percutant du *Journal de la création* se révèle comme suit : la maternité, si elle draine parfois les forces artistiques, elle les confère aussi. Cette idée a grandement influencé notre démarche d'écriture puisqu'elle donnait corps à notre hypothèse de recherche expérimentale.

En effet, nous identifions la grossesse comme une occasion unique de création, le corps imposant alors sa présence d'une façon démesurée. Prenons, par exemple, le déplacement des os, l'étirement des organes ou les sept litres de sang supplémentaires que le cœur doit faire circuler, pour comprendre à quel point la grossesse impose à la femme un « sentiment d'être » inhabituel. Les changements de vie auxquels la grossesse prépare la femme engendrent chez elle un état d'esprit qui est souhaitable en création. C'est-à-dire une disponibilité (quoiqu'elle soit imposée par le corps) à être transformée corps et âme par l'arrivée d'un enfant. Incidemment, dans l'écriture, le corps ne peut être relégué à l'arrière-plan des idées déjà toutes faites qui habitent notre esprit. Le regard que nous portons tous sur notre personne est en partie celui que nous impose notre environnement familial, social et culturel; quand ce regard se transforme à partir de l'intérieur du corps, un réel détachement peut avoir lieu face aux carcans qui nous cachent si bien les besoins et désirs véritables de nos vies.

Avec le *Journal de la création*, Huston démontre qu'il est possible pour la femme de créer et de procréer en même temps, et que ces deux types de création peuvent s'enrichir l'un et l'autre, bien que notre morale judéo-chrétienne (sujet qu'elle élabore

dans son ouvrage *Désirs et réalités*, cité en référence) et les contingences du rôle de mère représentent des obstacles importants à surmonter. L'auteure soutient que la grossesse reste un événement qui peut provoquer chez la femme la découverte de son potentiel créateur ou venir enrichir une vie artistique déjà présente. En découvrant l'expérience de la grossesse à travers son caractère « humain », Huston démontre le lien intrinsèque du corps et de l'esprit chez l'être humain. Elle décrit ainsi la grossesse comme une « aventure de son corps [...] une des plus bouleversantes qui se puissent vivre (y compris intellectuellement, spirituellement et existentiellement) ». (Huston 1990 : p. 176)

CHAPITRE II

VENTRE : JOUER À ÉCRIRE

Pour expérimenter l'écriture dramatique dans le contexte d'une grossesse, notre choix d'une approche d'écriture devait se faire en fonction d'une préoccupation particulière : ancrer le processus créateur dans le corps. Comme nous l'avons mentionné, notre thème de recherche et de création était au départ le désir d'expérimenter une *parole du corps*, tel que défini chez Annie Leclerc et chez Nancy Huston. Puis, la grossesse est venue établir le contexte particulier de notre expérimentation. Mais encore fallait-il s'approprier une méthode de travail pour nous assurer de la précision de notre démarche, tout en gardant à l'esprit le sujet que nous voulions aborder dans notre texte dramatique : la maternité. Un des obstacles d'écriture importants que nous avons rencontré est lié à la surabondance d'informations qui touchent ce domaine. Nous voulions éviter le piège de nous détourner de nos objectifs d'écriture (écrire pendant la grossesse, pour aborder le thème de la maternité) en laissant notre pensée se confondre avec cette véritable « culture » de la maternité.

Par ailleurs, notre expérience comme comédienne a influencé notre choix d'une approche d'écriture. En effet, après plusieurs années d'étude et de pratique nous avons pris conscience que seules les approches de jeu qui s'articulent à partir du corps nous permettaient de pratiquer et de comprendre clairement le travail de l'acteur. L'expérience de deux ateliers de jeu, en kathakali (danse-théâtre indien) et

en théâtre japonais (butô), est venue confirmer un pressentiment : le corps est une porte sur l'imaginaire, lui-même façonné par notre histoire personnelle et par la culture dans laquelle nous évoluons. Cette prise de conscience a modifié notre regard sur la pratique artistique et c'est donc l'idée de transposer à l'écriture une découverte issue de notre expérience du jeu qui nous a amenée aussi à choisir l'approche de jeu de l'*anatomie ludique*, élaborée par Larry Tremblay, pour réaliser notre projet de création.

2.1 L'anatomie ludique

Dans son livre *Le Crâne des Théâtres, essais sur les corps de l'acteur*, Larry Tremblay élabore une approche de jeu, l'*anatomie ludique*, qu'il appuie par une véritable synthèse des notions théâtrales de l'Orient et de l'Occident. Pour résumer sa pensée, forces et faiblesses de la formation d'acteur se cristallisent du côté de l'Orient, dans l'*analyse*, et du côté de l'Occident, dans la *synthèse*. C'est-à-dire que l'acteur oriental apprend minutieusement son métier selon des étapes précises qui le conduisent ultérieurement à faire une synthèse de son art. Tandis que l'acteur occidental, faute de méthode et de tradition qui décomposent puis synthétisent la pratique du théâtre, se jette dans la pratique de son art par le biais de sa généralisation. Tentant d'apprendre son métier à partir de différentes approches de jeu, il doit lui-même les mettre en lien pour synthétiser sa pratique théâtrale. C'est pourquoi l'anatomie ludique s'inspire de la richesse du patrimoine technique et artistique des traditions théâtrales asiatiques, pour présenter une technique de jeu ancrée dans le corps.

2.1.1 Principes et différentes étapes de l'anatomie ludique (de Bachelard à Tremblay)

L'assise de l'approche de jeu de l'anatomie ludique est l'*imagination matérielle*. Elle est une notion empruntée au philosophe, scientifique et poète Gaston Bachelard qui, lui-même, la définit comme « une rêverie de la matière [...] qui trouve dans la profondeur des substances tous les symboles de la vie humaine intime. » (Bachelard 1942 : p.170) Chez Tremblay, le concept de l'*imagination matérielle* est transposé au jeu théâtral comme un exercice de concentration qui ancre l'imagination de l'acteur dans son corps. En adaptant au théâtre cette notion philosophique de la création artistique, Tremblay utilise son expérience de comédien, de chercheur et de pédagogue pour concevoir le corps comme la « substance » à partir de laquelle l'acteur peut jouer. Pour expliquer l'application de son approche, l'auteur apporte la notion « d'objet corporel », c'est-à-dire une matière à laquelle on accorde certaines qualités et que l'acteur imagine dans un endroit précis de son corps : par exemple, l'eau, transformée par les qualités particulières du champagne, imaginée dans le lieu physique de la tête.

Un premier constat

L'anatomie ludique s'articule à partir d'un premier constat que Tremblay fait au sujet du jeu de l'acteur : le jeu provoque un effet de *dislocation* chez le comédien. En effet, il observe que les acteurs qui débutent ne savent habituellement pas où focaliser leur concentration. Cette difficulté technique donne au comédien la sensation de ne plus « habiter » son corps (d'où ce commentaire répandu chez les acteurs qui débutent : « je ne sais pas quoi faire avec mes mains, mes bras, mes pieds, etc.). En effet, pour jouer un personnage, l'acteur doit interpréter un « autre » que lui-même, c'est ainsi qu'il cherche un état d'*altérité* qui vient modifier la condition habituelle de son corps.

Ce déplacement de la concentration hors de son centre naturel créé un déséquilibre physique que l'acteur apprendra à maîtriser avec l'expérience.

L'altérité et la concentration

Pour Tremblay, l'*altérité* est ce qui définit la base du jeu de l'acteur. De cette façon, toute formation est en vérité une « pédagogie de l'altérité » (Tremblay 1993: p.33) qui vise la transformation de l'acteur. L'*altérité* est donc une désorganisation physique désirée par l'acteur pour aller vers « l'autre », le personnage. En se transformant physiquement, l'acteur cherche à provoquer un état intérieur qui modifie momentanément sa façon d'être naturelle.

En plaçant un « objet corporel » dans un point précis de son corps, l'acteur effectue un exercice de concentration *simple* qui pourtant, transforme la plastique de son corps en un nouvel assemblage de données corporelles *complexes*. Par exemple, le champagne, imaginé dans le lieu précis de la tête, peut conduire l'acteur à jouer un personnage visiblement lunatique. Plus le point de concentration dans le corps est petit, plus la concentration est grande, plus l'acteur peut jouer en force et en finesse, et mener plus loin l'altérité dans son interprétation du personnage. Pour maîtriser cette approche du jeu, l'acteur doit apprendre à expérimenter différents endroits de son corps qu'il « qualifie » de façon particulière (à partir de l'eau, la terre, le feu, l'air et tous leurs dérivés, par ex., l'eau qui devient champagne) pour en découvrir leur potentiel créateur. Une fois qu'un entraînement rigoureux lui procure une maîtrise de ce procédé, « l'objet corporel » peut se complexifier. Par exemple, un petit oiseau rouge, imaginé à l'intérieur de la poitrine, précisément dans le poumon droit, peut devenir « l'objet corporel » à partir duquel le jeu de l'acteur s'ancre dans le corps.

Quatre étapes : du locatif, qualitatif, psychologique au comportemental

L'anatomie ludique suggère quatre grandes étapes pour la construction du personnage. Premièrement, l'étape du « locatif », pendant laquelle l'acteur ancre sa concentration dans un lieu précis de son corps ou dans son prolongement, par exemple, le dessus de la tête. Deuxièmement, l'acteur fait appel à l'imaginaire en donnant un aspect « qualitatif » à l'endroit du corps investi par sa concentration. L'étape suivante, le « psychologique », surgit d'elle-même alors que l'état intérieur du comédien se modifie. Ce qui a pour effet de transformer l'attitude générale de ce dernier, ce qui correspond alors à l'étape du « comportemental ». Prenons un exemple qui, évidemment, reste subjectif à l'acteur qui se prête à l'exercice : précisément à l'embouchure de la bouche vers la gorge, l'acteur imagine le jus frais d'une cerise qui coule. Apparaît un léger sourire, une détente physique se fait ressentir ainsi qu'une certaine inattention à ce qui se passe autour de lui. Il devient satisfait, complaisant, peut-être un peu rusé, voire malicieux. L'acteur se laisse prendre au jeu et un personnage apparaît, qui modifie ses habitudes comportementales habituelles. Il se surprend à séduire, à démontrer un certain désir et peut-être qu'il impose sa présence de façon complaisante. Ainsi, en expérimentant à nouveau le processus de ces quatre étapes pratiques, l'acteur précise peu à peu son personnage en utilisant différents « objets corporels ». Notons aussi que chaque « objet corporel » (ici, le jus frais d'une cerise qui coule de la bouche à la gorge) peut provoquer différents états psychologiques et comportementaux du fait que tous les « objets corporels » de la *partition* interfèrent les uns sur les autres, créant par leur imbrication l'unité du personnage.

Choix des objets corporels : la *partition*

Pour appliquer la première étape de son approche, celle du « locatif », l'acteur doit trouver l'endroit du corps qui est juste d'investir pour jouer un personnage donné.

Ensuite, il doit décider de quel aspect « qualitatif » le doter pour créer un « objet corporel » qui fasse surgir une psychologie et des comportements qui correspondent au personnage. Larry Tremblay propose de structurer ce travail de la façon suivante : *complexification*, *simplification* et *partition*. En commençant par l'analyse du texte, l'acteur découvre de nombreuses possibilités « d'objets corporels ». Par exemple, pour un personnage agressif, le point physique de la nuque investi de l'image d'un chien qui aboie peut faire apparaître dans le jeu une violence affichée. Mais pour le même personnage, le point physique du ventre avec l'image d'un serpent venimeux peut créer un personnage qui cherche sournoisement à camoufler son agressivité. Pour faire un choix parmi tous les « objets corporels » qui peuvent construire le personnage, une *simplification* des données doit être faite : c'est le moment où l'acteur expérimente par le jeu les différentes options qui se sont présentées à lui lors du travail de table. Ce processus d'essais et d'erreurs fera peu à peu apparaître le personnage en prenant en compte les autres éléments de la représentation (scénographie, musique, etc.). La dernière étape est celle de la *partition*, qui consiste pour l'acteur à fixer l'assemblage des objets corporels choisis pour la représentation. La partition précise, dans l'espace et le temps, le lieu physique où la concentration de l'acteur doit se poser : à chaque instant de la représentation scénique, un point précis du corps est sollicité par un objet corporel. Évidemment, quand la pièce de théâtre comporte plusieurs personnages, ce processus créateur associe le travail de groupe au travail personnel.

De l'identité et du corps

Larry Tremblay porte un regard métaphysique sur le théâtre, plaçant l'enjeu de l'identité au cœur de sa fascination pour le « jeu » et le « je » de l'acteur. Il admet le paradoxe qui conduit l'acteur de sa profonde intimité aux plus subtiles artificialités qu'il compose pour jouer un personnage. À partir de son propre corps, l'acteur se sert ainsi de la puissance du faux-semblant pour rendre visible l'imaginaire d'un personnage.

Larry Tremblay termine son essai sur « les corps » de l'acteur avec une réflexion qui est l'assise même de sa vision du jeu : « L'anatomie ne peut être que ludique. » (Tremblay 1993 : p. 130) En portant son attention sur un fragment de son corps, l'acteur modifie immédiatement l'ordre habituel de ses pensées. En déjouant ses pensées, le jeu est possible. En attirant sa concentration sur un point précis de son corps avec l'aide de l'imagination, celui-ci lui révèle la jonction du rêve et de la réalité. Tremblay soutient : « Au théâtre comme dans la vie, on ne peut aller plus loin que le corps. » (Tremblay 1993 : p.129.)

2.1.2 Une approche de jeu physique pour écrire

Notre choix de l'anatomie ludique appliquée à l'écriture s'est fait avec le souci d'éviter (le mieux possible) une tendance répandue chez les gens qui débutent l'apprentissage du métier d'écrivain : expliquer les comportements des personnages plutôt que de les mettre en action. Comme si la « voix » des personnages et leurs comportements ne suffisaient pas à révéler ce qui désire être transmis à travers le texte. Ainsi, l'apprenti écrivain doit apprendre à se faire confiance en tant que créateur, pour affirmer de façon particulière sa pensée, ses émotions et ses sentiments. En appliquant la notion de l'*imagination matérielle*, l'apprentissage de la confiance est placé à l'avant-plan, puisque le créateur doit se considérer comme le « matériau » de base de son inspiration. Nous ne voulons pas signifier ici que l'anatomie ludique est une approche créatrice qui referme l'artiste sur lui-même. Au contraire, en apprenant à se concentrer à l'intérieur de son corps, un véritable recueillement de soi peut avoir lieu. Petit à petit, un sentiment d'unité peut donner à l'artiste une vision plus claire et plus ouverte sur le monde, qui transparaîtra dans sa création. L'exercice d'une parole ancrée dans le corps crée des possibilités que nous recherchions au niveau du langage, que Gaston Bachelard explique très bien quand il différencie l'*imagination matérielle* de l'*imagination formelle*.

Dans son essai sur l'imagination de la matière, *L'Eau et les rêves*, le philosophe explique que l'*imagination matérielle* s'intéresse à la combinaison symbolique des matières, au rêve de l'irréel à partir de la matière, à la chimie poétique des matières qui conduisent le poète à une véritable méditation sur le lien intime et profond qu'il entretient avec le monde. Pour illustrer ces notions, il donne l'exemple de l'union de l'eau et du feu, *l'humidité chaude*, comme le « principe fondamental qui anime toute vie, la création elle-même de la vie, ainsi que toute création artistique. » (Bachelard, 2003 ; p. 117.) Tandis que l'*imagination formelle*, pour Bachelard, se consacre à la composition de formes préexistantes, à la reproduction du réel, à la variété et à la surface des choses. Ces distinctions établies par l'analyse d'œuvres poétiques, notamment chez Edgar Poe, sans avoir cherché à les appliquer dans l'écriture théâtrale, ont nourri notre réflexion au sujet de l'acte créateur.

Un autre aspect de l'*imagination matérielle* a aussi retenu notre attention. Il s'agit d'un obstacle de création que le poète « qui rêve la matière » réussit à surmonter : « le complexe de culture ». (Bachelard 1942 : p. 26) Bachelard définit ce dernier comme une forme de conformité plus ou moins inconsciente aux images et idées préconçues de la tradition. Pour aborder le thème de la maternité dans notre projet de recherche et de création, nous devons nous confronter au poids des préjugés et de la tradition qui entourent ce sujet. Dans cette ligne de pensée, l'*imagination matérielle* ne pouvait que nous avantager dans notre désir de laisser l'imaginaire de la grossesse se révéler. Ainsi, écrire au sujet de la maternité nous conduisait au défi de résister aux idées préétablies, sans lequel Bachelard ne croit pas la création artistique possible.

2.1.3 Du jeu à l'écriture : exemple d'une petite histoire de poule et de truie

Si les réflexions philosophiques de Bachelard ont nourri notre réflexion, notre choix de l'anatomique ludique comme approche d'écriture vient de l'expérience d'un petit

exercice lors d'un atelier d'écriture avec Larry Tremblay. Pour écrire une scène à deux personnages, nous recevions de la part d'un autre étudiant les choix aléatoires de deux animaux, d'un lieu, d'une époque et d'un titre. Pour notre part, nous devions écrire à partir d'une truie, d'une poule, dans une ruelle de Paris, au début du vingtième siècle, avec le titre « une crinoline dans la tête ». Au lieu de construire intellectuellement un scénario, de préétablir un plan d'action dramatique ou d'imaginer d'emblée ce que peuvent être des personnages qui font penser à une poule et à une truie, nous avons appliqué le concept de l'*imagination matérielle* comme outil de création.

L'exercice va comme suit : une courte relaxation, à la fin de laquelle nous construisons mentalement l'image d'une poule, la laissant s'installer d'elle-même dans un endroit précis du corps, c'est-à-dire la tête. À ce moment, nous nous mettons à « jouer » la poule, laissant notre corps suivre certaines impulsions, comme un léger hochement de la tête, un tressaillement de l'arrière-train, un léger mouvement nerveux dans les bras, et ainsi de suite. Mais surtout, nous nous appliquons à observer quel imaginaire surgit de cet exercice, nous laissant pressentir un personnage anxieux, inquiet, agité. Déjà, apparaît l'image d'une longue femme maigre, dévastée par le destin, naïve et touchante à la fois et qui aime à se plaindre. Nous procédons au même exercice avec l'image de la truie, qui s'installe dans le ventre, provoquant un état de détente et de plaisir, révélant un personnage sensuel, vulgaire, solide, jovial et décidé. L'image d'une belle femme grasse surgit, plantureuse, satisfaite de sa condition et jouisseuse de la vie. Ensuite, nous nous appliquons à passer notre concentration du ventre à la tête, de la tête au ventre, de façon à alterner rapidement entre les sensations physiques provoquées par l'image de la poule et de la truie. Enfin, nous juxtaposons ces deux personnages au décor d'une ruelle, à Paris, au début du vingtième siècle... et il ne reste plus qu'à écrire.

Comme pour l'acteur qui s'apprête à jouer avec l'exercice de l'imagination matérielle, nous possédons physiquement les ancrages de la femme-truie et de la femme-poule. Mais au lieu de les mettre en action par l'interprétation théâtrale, c'est l'écriture qui nous révèle l'imaginaire et la voix de ces deux personnages. Des petits sons ou certains mouvements nous viennent parfois en écrivant, littéralement : « nous jouons à écrire ». Nous écrivons finalement la scène en moins de vingt minutes et sans y retoucher, nous la présentons comme telle en classe. La scène subit l'épreuve d'une lecture qui démontre que la structure dramatique soutient efficacement l'action et que la voix des personnages est juste. À partir de cet exercice, nous décidons d'approfondir de quelle façon cette approche d'écriture peut nous permettre d'explorer l'univers dramatique de la maternité.

2.1.4 La grossesse et l'anatomie ludique : quand l'objet de concentration (imaginaire) devient concret (et donne des coups de pied)

Cette approche exploratoire de l'écriture ne convient pas à tous. Peut-être parce qu'il s'agit d'investir le corps d'une abstraction, l'ancrage physique de l'imagination peut sembler difficile à ressentir. En effet, même pour l'écriture, l'application de l'anatomie ludique demeure avant tout un exercice ludique à partir du corps, une recherche de « l'état de jeu » propre aux acteurs. Est-ce la difficulté de ressentir le corps « de l'intérieur » qui rend cette approche créatrice inefficace pour certaines personnes? Néanmoins, pour adapter cette approche de jeu à l'écriture et en développer une certaine maîtrise, plusieurs mois d'expérimentation nous ont été nécessaires.

Le corps et l'idée du corps.

Le principal obstacle que nous relevons de cet apprentissage reste celui de confondre le corps à l'idée que nous nous en faisons. Une fois que nous faisons le choix d'un

« objet corporel », le défi est de faire passer notre concentration du monde des idées à celui du corps dans sa matérialité. Par exemple, quand l'image mentale de la truie s'est installée dans le ventre, les idées que nous nous faisons de notre ventre ne devaient pas détourner notre concentration de son ancrage réel dans le corps. Nous observons que le fait de vouloir investir *le corps* d'une image mentale nous confronte aux « jeux de l'esprit » qui, sans même que nous en soyons conscients, nous détournent quelques fois de la réalité telle qu'elle est. Nous nous convainquons alors que la fabrication de nos pensées relève de l'expérience objective des choses ou des événements alors, qu'au fond, elles sont le reflet de nos pensées subjectives. Autrement dit, il nous apparaît facile de confondre l'idée que nous nous faisons du corps avec le corps lui-même, du seul fait qu'il faut suspendre toute pensée de jugement pour le découvrir tel qu'il est. L'éducation que la plupart d'entre nous ont reçue ne nous prépare pas à une telle acceptation du corps, qui est devenue ici un défi sous-jacent à l'application de l'anatomie ludique. Par ailleurs, quand la concentration est bel et bien dans le corps, il est nécessaire encore d'appivoiser les sensations parfois éparses et floues qui en résultent, voire les émotions et sentiments qui peuvent surgir de cet exercice, pour réussir à garder la concentration en un point précis du corps.

Grossesse : apprentissage « forcé » de la concentration.

Alors que nous étions à l'étape de nous approprier techniquement l'approche de l'anatomie ludique, le résultat de nos « gammes d'écriture » ressemblait à quantité de scènes inachevées qui allaient dans toutes sortes de directions. La ligne dramatique de la pièce de théâtre que nous voulions écrire ne nous apparaissait donc pas clairement. Mais avec l'avènement de la grossesse, cet état de fait a laissé place à une autre étape d'écriture.

Le point de rencontre le plus marquant entre la grossesse et l'anatomie ludique, dans le contexte de notre expérimentation, demeure ce que nous appelons « l'écoute intérieure du corps ». Si elle est une nécessité intrinsèque à cette approche de jeu, elle est un apprentissage auquel la grossesse convie toutes les femmes. Nous parlons d'une « écoute intérieure du corps » comme de la capacité à se concentrer sur les sensations physiques de notre présence, desquelles peuvent venir des pensées, des images, des émotions, des sentiments. Le fait de porter un enfant dans son corps attire la concentration de la femme vers son ventre. En ce sens, la fascination que la grossesse suscite chez la plupart des femmes les invite à se consacrer activement à cette écoute tout attentive de leur corps. Tout au long de ces neuf mois, nous pouvons dire que les transformations imposantes qui s'opèrent en elles obligent les femmes à cet apprentissage : l'écoute de leur corps.

L'avènement de la grossesse correspond à la rédaction de notre pièce de théâtre, mettant fin à l'étape d'exercices exploratoires d'écriture. Approximativement un mois plus tard, nous avons dans une forme proche de celle que nous joignons à ce présent mémoire, le manuscrit résultant de notre démarche expérimentale de création. En portant un enfant, le centre de notre attention s'est trouvé tout naturellement dans le ventre. Ainsi, plus l'écriture de notre texte dramatique avançait, plus ce lieu physique du ventre s'est imposé comme l'ancrage de base de notre expérimentation. À partir du moment de la grossesse, s'est installé un jeu d'influence entre l'imaginaire suscité par la présence réelle de l'enfant, et celui qui est provoqué par l'application de l'anatomie ludique avec principalement comme point d'ancrage physique, le ventre.

En effet, l'obstétrique médicale moderne reconnaît chez la femme enceinte un imaginaire s'articulant autour de l'enfant qui va naître, que Monique Bydlowski (Bydlowski 2000), médecin, psychiatre et psychanalyste oeuvrant depuis vingt ans dans une clinique de maternité, décrit comme la *narration* de l'événement biologique en cours. Une narration qui exprime le rêve que la femme se fait de l'enfant qu'elle

porte et qui, en même temps, révèle selon Bydlowski le regard qu'elle porte sur l'enfant qu'elle a été. Lié au passé et au présent, ce phénomène rejoint l'image du corps « palimpseste » que Larry Tremblay suggère, pour parler du fait que notre corps porte notre histoire, ce que la création peut nous amener à redécouvrir.

L'imagination matérielle et l'imaginaire inhérent à la grossesse

Dans cette ligne de pensée, quand une femme enceinte applique l'approche de l'anatomie ludique, nous pouvons dire que la possibilité d'utiliser la présence physique du bébé pour mettre en éveil son imaginaire, revient au fait de posséder d'emblée un « objet corporel » concret. Autrement dit, pour la femme, l'image du bébé, ancrée dans la réalité du « petit corps vivant » qui habite le sien, devient un objet de concentration tangible alors qu'ordinairement il ne peut être créé qu'à partir d'une abstraction. En dehors du temps de la grossesse, cet « objet corporel » du bébé resterait une image investie dans le corps. À partir de là, nous pouvons dire que l'imaginaire de la grossesse, présent chez toutes les femmes et provoqué par la présence physique du bébé, rejoint le phénomène de base de l'anatomie ludique : l'imagination mise en éveil à partir d'une transformation du corps, d'une altérité physique.

Cet imaginaire de la grossesse s'entremêle à l'imaginaire suscité par l'application de l'anatomie ludique. Comme si la femme enceinte était naturellement plongée dans le processus de l'*imagination matérielle* par le fait même qu'elle porte un enfant. Le conflit entre l'art et la vie trouve ici une réconciliation, si l'on tient compte que ces deux mondes fantasmatiques se nourrissent l'un et l'autre de désirs plus ou moins conscients à partir d'une même réalité concrète : le corps.

Coups de pieds et plaisirs d'écriture

Quand le poids du bébé s'est fait clairement sentir, alors que ses mouvements sont devenus tangibles, les séances d'écriture ont pris en même temps une ampleur physique évidente : sueurs, vertiges, montées de larmes et de rires, acuité des sens, utilisation spontanée de la voix, sensations accrues lorsque le bébé s'anime et réagit aux exercices pratiques de notre approche d'écriture. Soulignons que ce travail exploratoire était d'autant plus systématique qu'il s'en dégageait des manifestations physiques importantes. À travers notre processus créateur, nous avons reconnu l'émergence d'un imaginaire particulier de la grossesse. Comme si la particularité de la création, pour la femme enceinte, était d'accéder à deux vies au lieu d'une, qui dirigent ses pensées, ses rêves, ses sentiments, son corps.

Les premiers coups de pieds de l'enfant ont coïncidé avec une certaine maîtrise de notre approche d'écriture. À ce moment de la grossesse (autour du cinquième mois) la présence du bébé était si manifeste qu'elle avait le pouvoir de ramener notre attention à l'intérieur du corps quelles que soient nos distractions. Nous avons alors constaté le réel plaisir d'appliquer une démarche d'écriture ancrée dans le corps pendant la grossesse. Comme si le fait d'ancrer notre processus créateur dans le corps avait servi à le reconnaître dans sa force à donner la vie. En accédant à notre « monde intérieur » par l'intermédiaire d'un autre que soi, l'acte créateur nous semblait plus accessible.

CHAPITRE III

MATERNITÉ : CRÉATION PENDANT LA GROSSESSE

À partir du moment de la grossesse, nous avons profondément ressenti le *silence de la mère* dont parlent Nancy Huston et Annie Leclerc comme d'un état de fait de la censure historique du patriarcat. Nous constatons ainsi qu'elles avaient raison d'affirmer, quoique bien des choses ont changé avec l'émancipation sociale de la femme, que ce *silence* demeure encore un obstacle à la parole (identité) et à la création des femmes.

Nous devons souligner que les apprentissages de notre expérimentation demeurent liés à notre expérience individuelle quoiqu'ils s'inscrivent dans le cadre de pensée de certains artistes et penseurs de la maternité et de la création. Nous emploierons donc, dans les pages suivantes, la première personne du singulier.

3.1 Présentation de notre texte dramatique « Le triangle »

L'histoire de la pièce de théâtre que j'ai écrite met en scène un triangle amoureux pour quatre personnages. À tour de rôle, trois individus entrent dans une dynamique de relations fonctionnelles, déplaçant le conflit sur le personnage exclu. La pièce s'ouvre sur trois personnages qui vivent ensemble au quotidien, et qui s'aiment, dans la mesure où leurs vies assez solitaires le permettent. En effet, *Anna* est une jeune artiste polyvalente qui cherche sa voie à travers différentes expériences artistiques, évoluant dans un milieu social auquel les deux autres protagonistes sont plus ou

moins conviés. *Éléonor*, sa sœur aînée, est une femme d'affaires active qui se consacre à sa carrière, vivant en couple avec *John*, ébéniste, architecte, assez désabusé des tournures professionnelles de son travail, s'adonnant à une consommation régulière d'alcool et de haschich. Le quatrième personnage est un enfant, qui apparaît d'abord de façon symbolique à travers le désir d'Éléonor d'avoir un bébé, puis bien réel, à travers la grossesse d'Anna. Dès que le désir d'enfant ou l'enfant lui-même se place à une pointe du triangle, les deux autres personnages qui entrent dans la dynamique trouvent une certaine harmonie dans leur relation, au détriment du quatrième personnage. Voyons certains exemples tirés de la pièce.

Au départ, le triangle n'est pas formé. Les personnages évoluent plutôt seuls dans leur ligne dramatique particulière et le triangle apparaît seulement quand Éléonor demande à sa sœur de lui faire un enfant avec son propre conjoint, John. Anna finit par accepter et John suit la décision d'Éléonor, les trois personnages sont donc en accord. Alors, la buverie assez « ludique » à laquelle ils se livrent demeure le seul moment de cohésion entre Éléonor, John et Anna dans la pièce. Les choses semblent en rester là tant que John et Anna ne conçoivent l'enfant. C'est l'arrivée physique du bébé qui brise l'équilibre « triangulaire » de leur relation. La présence réelle du bébé provoque de nombreuses scènes où seuls deux des trois autres personnages restent en accord. Par exemple, quand les deux jeunes femmes se retrouvent pour admirer les vêtements de nouveau-né qu'elles viennent d'acheter, ou quand John laisse voir sa fierté paternelle à Éléonor, une certaine paix règne entre eux. À la fin de la pièce, je constate que le « triangle » se refait entre John, Éléonor et Anna, parce que sa forme a évolué : au centre apparaît un petit cercle qui représente l'enfant en train de naître.

Je peux faire ces constatations à présent que la pièce a trouvé sa forme finale, mais aucun plan formel n'avait été établi au départ, ni cette structure systématique du triangle. Ce sont les nombreux exercices d'écriture à partir de l'approche de l'anatomie ludique qui ont donné par touches successives une vue d'ensemble du

tableau dramatique de la pièce. Je suis aussi en mesure d'observer d'où les personnages sont nés et d'établir un certain réseau d'influences entre eux et les réflexions d'Annie Leclerc et de Nancy Huston.

Cinq femmes et un homme

Les personnages d'Éléonor et d'Anna se sont créés par la division d'un seul personnage, qui revenait sans cesse à travers tous les essais d'écriture qui ont précédé l'élaboration du texte dramatique. Ce personnage représentait à lui seul le déchirement d'une femme face à son désir d'enfant, à chaque fois contextualisé par un cadre social qui privilégie la carrière prestigieuse à la maternité. À partir de cette divergence, l'infertilité du personnage d'Éléonor est venue mettre en jeu la réalité du corps lui-même par rapport à la volonté de procréer. Puis, est apparue la symbolique entre la création artistique et la procréation, avec le personnage d'Anna qui, finalement, réussit à « finir ce qu'elle ne finissait jamais » en trempant son pinceau dans ses propres eaux maternelles, au moment du déclenchement de l'accouchement. Ainsi, le désir d'enfant se confronte à la réalité du corps, chez Éléonor, qui veut à tout prix un enfant que son corps lui refuse, et chez Anna, qui découvre son désir d'enfant parce que son corps lui en donne un, avant même qu'elle ne comprenne qu'elle vient de faire un bébé, et les véritables répercussions que cela provoque dans sa vie.

Pour éclairer les enjeux dramatiques de la pièce de théâtre, voyons comment les principaux thèmes relevés chez Nancy Huston et Annie Leclerc se sont vus exemplifiés à l'intérieur du récit mais aussi dans la démarche d'écriture. Nancy Huston conclut son analyse des liens entre la création et la procréation en affirmant que le regard que la femme porte sur son propre corps reste le véritable enjeu de la création féminine, et que l'aspect « humain » de la grossesse – issu des transformations cycliques du corps – transforme positivement ce regard de la femme sur elle-même et donc celui qu'elle pose sur le monde.

Les aspects les plus démonstratifs de cette réflexion dans la pièce de théâtre sont incarnés par le personnage d'Éléonor, par son infertilité, symbolisant la puissance du corps féminin entravée. En jouant sur l'ambiguïté des notions de procréation et de création comme Huston s'applique à le faire tout au long de son étude, j'observe que le personnage d'Éléonor ne parvient pas à « créer » -ni un enfant, ni une vie dans laquelle elle « plongerait » avec passion dans les projets qu'elle entreprend- parce qu'elle maintient sur elle-même un terrible jugement. En effet, quand son conjoint John lui reproche de ne jamais parler de sa mère (qui est morte), elle lui répond : « Moi, je suis morte avec elle, John! » La mort étant avant tout celle du corps, pour dire comment Éléonor perçoit le sien : mort.

Par ailleurs, dans la scène où le personnage d'Anna confronte sa sœur pour la première fois, elle ose dire à Éléonor qui lui ordonne de se taire : « Je ne me tais pas. Je parle. Je te dis : j'existe, je suis forte et je garde mon bébé. Je crois que nous aurions pu en prendre soin ensemble. Mais les choses ont changé. Tant mieux. » Le personnage lance cette réplique à sa sœur après lui avoir expliqué qu'elle ne fait « rien », c'est-à-dire qu'elle est simplement en train « d'être enceinte » : de vivre sa grossesse. Cette affirmation de la part d'Anna, qui laissait auparavant les autres décider de sa vie, démontre la transformation positive de son regard sur elle-même occasionnée par la grossesse.

Chez Annie Leclerc, sa réflexion sur la parole des femmes –qui ne peut émerger que du lieu même de son silence, le corps-, a grandement influencé mon choix d'expérimenter l'écriture à partir d'une parole du corps. Ainsi, elle soutient que la femme doit parler des « fêtes fastueuses » de sa sexualité pour affirmer son identité propre. Cette idée m'a encouragée à confronter certains tabous -que l'auteure considère encore présents dans notre société-, en mettant en scène le désir sexuel de la femme même pendant la grossesse ainsi qu'une représentation de l'accouchement. Quant aux personnages de la pièce, Éléonor représente assez bien un fait que Leclerc

dénonce : la femme qui s'applique à nier son propre corps, à travers l'objectif d'accéder aux rôles et statuts sociaux autrefois réservés aux hommes. Tandis qu'Anna reprend une des idées fondamentales des œuvres de Leclerc, quand elle soutient à travers son expérience théâtrale, que la *jouissance* de vivre (qu'Anna décrit comme « faire l'amour, respirer, manger, courir... ») peut nous amener à comprendre notre vie ainsi qu'à nous libérer de nos souffrances. Enfin, la position féministe de Leclerc, qui déplace la lutte entre les hommes et les femmes à celle des dominants et dominés du pouvoir, se reflète dans les relations qu'entretiennent Anna et Éléonor et le personnage masculin de l'histoire, John.

John ne représente en aucun cas ce que Nancy Huston et Annie Leclerc s'appliquent à dénoncer : la pensée dominante de l'homme propre à notre culture. Au contraire, John se révèle être le pilier des deux autres personnages féminins. Avec une simplicité désarmante, il amène plutôt ces femmes à prendre conscience de leur propre dévalorisation personnelle. Chez Leclerc, le statut d'infériorité de la femme s'articule principalement à deux niveaux : traditionnellement, par la dépréciation des tâches domestiques, et naturellement, par le mépris et le dégoût de son corps. Le personnage de John, au contraire, entre en action dans la pièce de théâtre la plupart du temps dans un rôle nourricier (faire les courses, préparer les repas et même des plats pour Anna quand elle est enceinte) ou dans une situation de support, d'écoute et de compréhension des deux autres personnages féminins. Elles qui se confrontent à des problèmes profondément ancrés dans la vie de leur corps : Éléonor, par l'infertilité, Anna, par l'image sexuelle de la femme (avec laquelle elle se débat) et la grossesse.

Par ailleurs, Nancy Huston et Annie Leclerc posent le problème de la dévalorisation de la maternité comme une incapacité culturelle de l'homme à « mater ». Toutes deux entrevoient un changement fondamental d'égalité des sexes dans notre société, du fait que l'homme est en train de se réapproprier sa propre fécondité (la vie profonde de son corps) et l'application concrète de sa paternité –non plus uniquement

symbolique- en prenant soin de ses enfants. J'observe que le personnage de John suit tout à fait cette ligne de pensée établie par les deux auteures, puisque c'est le fait qu'il va être père qui le conduit à s'affirmer, à prendre la responsabilité de sa vie et à « grandir ». En effet, la confrontation physique de la grossesse et de l'accouchement lui fait promettre à l'enfant qui naît qu'il va cesser de fuir la réalité (sa consommation d'alcool et de drogue) pour être présent.

Le chassé-croisé d'influence entre Nancy Huston et Éléonor m'apparaît évident, surtout au niveau de la lutte entre le corps et l'esprit que Huston perçoit comme une entrave à l'unification de l'identité. Le personnage d'Éléonor se débat avec l'idée « qu'elle n'est pas une femme » puisqu'elle ne réussit pas à faire un enfant. Par ailleurs, Annie Leclerc et le personnage d'Anna se laissent découvrir avec cette même émanation de joie, de confiance et de certitude face au corps, leurs visions de la vie se basant en grande partie dans les sensations du corps. Tandis que certaines réflexions des deux auteures ont teinté le personnage de John, c'est sans doute le seul qui surgit directement de la réalité. Pour le mettre en action, je me suis inspirée de l'impression d'un homme réel. La facilité que j'ai ressentie à imaginer ce personnage est liée au détachement inévitable que provoque une source d'inspiration venant d'un individu réel et donc, extérieur à moi.

Enfin, la femme que je suis est certainement la « cinquième » qui se trouve derrière les personnages d'Anna et Éléonor, et les auteures d'influence Annie Leclerc et Nancy Huston. Mon parcours de femme, d'artiste et de mère est perceptible dans l'histoire que je raconte. Maintenant que la pièce est écrite, je découvre les traces profondes de mon processus d'écriture dans les images de la mère morte (la mère d'Anna et d'Éléonor) et de l'enfant qui va naître. Pour réussir à écrire cette pièce de théâtre, je comprends que bien des deuils personnels devaient être faits pour m'ouvrir à une vie nouvelle (mon troisième enfant et ma première pièce de théâtre). Ainsi, les

idées que j'ai choisies chez les deux auteures m'ont donné les mots qui me manquaient pour affirmer ce qui, jusque-là, était resté des pressentiments.

3.1.1 La muse oubliée

Pour Nancy Huston et Annie Leclerc, l'origine maternelle du langage se mêle à toute recherche de la parole. Nancy Huston soutient dans son ouvrage *Désirs et réalités*, que notre « langue maternelle » implique une matérialité indissociable de « l'Idée invisible » (Huston 1995 : p. 67) alors que nous entendons, enfants, les premiers mots qu'une bouche mouillée nous chuchote à l'oreille. Le corps porte l'empreinte physique de notre apprentissage du langage, à laquelle l'écriture conduit tout artiste, homme ou femme. Annie Leclerc, avec sa *lettre d'amour*, texte de l'ouvrage collectif *La venue à l'écriture*, parle de l'origine maternelle de toute parole comme d'une remontée par le regard de la mère jusqu'aux origines de son ventre. Puisque de là, soutient Leclerc, peut s'apaiser « une soif de (sa) nudité » (Leclerc 1977 : p. 132), une « soif » du corps de la mère, c'est-à-dire un besoin de retrouver le premier « corps à corps » de notre vie humaine, là où ont résonné les premiers mots que nous avons entendus. Dans la pièce de théâtre, le personnage d'Anna représente bien cette idée puisqu'elle cherche constamment l'approbation de sa sœur, sa mère symbolique, pour reconnaître sa propre valeur. Par exemple, elle se fie à son jugement pour reconnaître ses talents de comédienne ou de peintre. Mais par ailleurs, elle apprend véritablement à se découvrir à travers la grossesse, en se détachant du regard d'Éléonor pour entrer profondément en elle. Grâce au soutien et à l'écoute de John, puis, en « parlant avec une femme pour la première fois de sa vie », sa sage-femme, elle affirme ainsi : « J'ai senti que je n'avais jamais regardé une femme en face. » En se permettant d'exprimer la mort de sa mère, elle remonte à travers son histoire, enclenchant un véritable processus d'acceptation de soi.

La grossesse et l'histoire dont se souvient le corps

Selon Nancy Huston et Annie Leclerc, toute recherche d'une parole identitaire nous ramène aux premiers mots entendus dans le ventre de notre mère et de sa bouche, pendant la petite enfance. Ce retour à la « langue maternelle » - pris ici aux sens propre et figuré, incluant la matérialité de l'apprentissage du langage-, les deux auteures l'ont éprouvé à travers l'expérience intrinsèque de la grossesse. Quand l'utérus se gonfle d'une vie nouvelle, le monde intérieur de la femme réagit dans un même mouvement d'expansion, en dehors de toute volonté, et quels que soient les mécanismes de défense ou les tabous qui censurent « ce que le corps veut révéler ». On ne peut aller plus loin dans notre histoire, et en même temps, plus près de notre corps, qu'en remontant au début de notre vie dans le ventre d'une femme, qu'Annie Leclerc considère comme la source du langage.

L'obstétrique médicale actuelle reconnaît ce phénomène de la grossesse comme un processus plus ou moins conscient qui plonge les femmes dans la réminiscence de leur passé, révélant des parts enfouies de leur histoire, que les métamorphoses du corps viennent éveiller. Comme si la grossesse enclenchait en même temps un processus d'élargissement du corps et de la pensée (ou de la conscience) pour libérer l'espace dont l'enfant a besoin pour naître. Tout ce qui empêcherait dans l'histoire personnelle et culturelle de la femme, de laisser les muscles se détendre, les os de se mouvoir, la chair de se dilater, l'immense lâcher-prise de la naissance avoir lieu, semble être sollicité et imbriqué dans les transformations de la grossesse. Ainsi, le fait de porter un enfant accorde un pouvoir de transformation au corps qui se répercute sur l'esprit de la femme.

Fusion et confusion de la grossesse

La grossesse est un espace-temps qui donne à vivre concrètement les jeux de la fusion et de la confusion entre le corps et l'esprit, l'enfant et la mère. Un phénomène que je

nomme « l'autarcie de la grossesse » et qui se fait sentir sous une forme d'auto-suffisance, à partir de ce microcosme de la vie qui s'invente à l'intérieur du corps. Pendant la grossesse, je me sens retirée du monde, comme dans une petite bulle créée par la présence de l'enfant se confondant avec la mienne. Sentir ma propre présence au monde semble alors couler de source. Fascinée par le mystère d'une autre vie à l'intérieur moi, l'écoute de mon corps est facile et me donne à rêver – inévitablement – l'origine de la vie, et l'invention d'un autre monde qui serait plus près de ce trouble profond d'être un maillon de la continuité de la vie.

Mais si la grossesse me donne à vivre une « confusion heureuse » (qui rejoint l'idée d'Annie Leclerc que la *jouissance* est une confusion originelle entre les êtres, entre soi et le monde), je me sens par ailleurs *confuse* dans le raz-de-marée d'informations qui submerge l'expérience de porter un enfant -venant de toutes parts, les médecins, les livres, les cours prénataux, la télévision, les voisines, la famille et même les gens sur la rue. Le récit intérieur de la grossesse devient difficile à exprimer et semble perdre de son sens quand on me ramène constamment aux exercices de souplesse que je dois faire, à la nourriture vitaminée que je dois manger, à la respiration en plusieurs étapes que je dois pratiquer, au développement technique et physiologique de la naissance, etc. Tant que je n'avais pas accouché, ce récit intérieur de ma vie de femme enceinte, je le contenais comme une parole confondue à l'enfant dans mon ventre, satisfaite par mon désir de cet enfant et de cette parole.

Accoucher : le choc du silence

C'est quand l'impétuosité merveilleuse et violente de l'accouchement a secoué mon être jusque dans ces lieux mêmes de mon corps où je ne me savais pas exister, que cette parole de l'expérience intérieure de la maternité est devenue problématique. Le « petit monde rond » qui m'avait jusque-là contenue à l'intérieur de moi –et de cette parole– s'est déchiré par la volonté de naître de l'enfant –et de cette parole. J'avais pu supporter

jusque-là en silence qu'on ne parle pas ou si peu de la véritable expérience de la grossesse. Mais l'accouchement? Qu'est-ce donc que cette histoire grandiose et déchirante, si souvent tue et méprisée, de nos origines? Cette intensité douloureuse qui donne à sentir une puissance physique et spirituelle à laquelle on ne prépare pas la femme? Qu'on ne parle pas des neuf mois qui la précèdent, je pouvais le comprendre grâce aux plaisirs que j'y découvrais et parce que j'étais trop occupée à *vivre* cet événement unique et si différent de tout ce que j'avais connu auparavant. Mais la naissance? Implacable réalité ramenant tout à l'essentiel, pour le temps, du moins, que sorte un enfant de moi? La naissance... contrepoint à toutes les vanités et suffisances que j'avais ressenties enceinte... La naissance, la véritable découverte de qui j'étais exactement au moment où je devais traverser une autre contraction, puis, une autre...

Accouchement et identité

Tous s'entendent pour dire que la façon dont un homme ou une femme fait l'amour demeure la révélation peut-être la plus intime et sensible de sa personne, à lui-même et à l'autre. Il en est de même quand on met un enfant au monde, on accouche avec toute sa vie. On ne se prépare pas quelques mois à l'avance, on ne peut qu'enligner ce qu'on est (naît) vers la venue d'un « autre ». J'observe qu'à l'intérieur de la pièce de théâtre, l'acte de faire l'amour et celui d'accoucher s'entremêlent totalement quand le personnage d'Anna annonce à John qu'elle veut rentrer chez elle et faire l'amour. Cette réplique s'enchaîne avec le déclenchement de l'accouchement, donc la matérialité de ce désir d'Anna coïncide tout autant avec l'acte de « confusion charnelle » de faire l'amour avec John qu'avec celui que la naissance lui procure avec son bébé. C'est cette découverte de la *jouissance* de mettre un enfant au monde (toujours selon l'idée d'Annie Leclerc, que la *jouissance* est une confusion originelle des corps) qui, aux lendemains de mon premier accouchement, me laissait sous le choc. Ma sage-femme est venue me voir, et c'était le matin, il fallait voir quelle lumière baignait les champs au travers des arbres,

j'avais tant besoin d'elle et de la longue conversation... que nous eurent presque en silence.

C'est dans ce contexte contradictoire, de sentir « tant de silence » sur ce que j'avais « tant à dire », que je me suis mise à écrire la maternité. À travers l'écriture, l'accouchement représentait à présent le bris du silence. Je me demandais pourquoi le choc de l'enfantement n'est pas considéré socialement, à l'instar du choc des œuvres d'art, comme une possibilité de transformation des mentalités; et comment la réalité extraordinaire, donnée à vivre à la femme devenant mère, mais aussi à l'homme devenant père, pouvait-elle être oblitérée à ce point dans la vie publique de notre société? Un enfant, deux enfants plus tard... et c'est encore « en cachette » que je prenais la plume et que je sentais de plus en plus clairement la maternité être... la muse oubliée des femmes. Heureusement, j'ai eu un troisième enfant.

3.1.2 Des enfants au lieu des œuvres

Annie Leclerc, dans l'ouvrage collectif *Maternité en mouvement*, signe un très court texte intitulé *Enfantement et création*, dans lequel elle explique comment les femmes, à cause des obstacles sociaux, culturels et idéologiques qui sont encore présents dans notre société, sont empêchées dans leur désir de création et finissent souvent par faire des enfants au lieu des œuvres dont elles rêvent. Elle ajoute que « l'on peut dire, non sans une certaine cruauté, que les hommes sont créateurs faute de porter les enfants et de les mettre au monde » (Leclerc 1986 : p. 128). Inquiète, je me suis posé la question plus d'une fois : « Quel est ce désir si fort d'enfant? » qu'il me fasse oublier les considérations raisonnables que j'élaborais moi-même pour me convaincre de ne pas avoir si tôt un troisième enfant, les jugements que les autres me servaient « pour mon bien » afin que je m'applique à « faire autre chose que des enfants »?

Quand enfin je sortais l'écriture de « sa cachette », je me sentais un temps libérée, presque euphorique, de m'accorder pour la première fois le droit de créer ouvertement. Chaque mot que je posais alors sur le papier prit une importance du fait qu'il allait être lu et jugé par d'autres. Mais ce sentiment de liberté allait bientôt être entravé par une autre remise en question.

Créer ou procréer?

Au tout début de ce projet de création et de recherche théâtrale, le désir d'un troisième enfant se fait évident. D'abord subtil, une main qui se pose inlassablement sur mon ventre et que des gens autour de moi questionnent : « Serais-tu enceinte? » Puis, pressant, un fort désintérêt m'envahit soudain vers d'insatiables rêveries de peau, d'amour et de chaleur, qui me déconcentrent du travail d'écriture et de la vie universitaire. Lorsque mon conjoint exprime un désir poignant d'avoir un autre bébé, une lutte s'installe en moi que je n'avais jamais ressentie pour mes deux premiers enfants. La poursuite de mon projet de création et de recherche face à l'éventualité d'avoir un autre bébé se présente alors comme un dilemme. Tout me porte à croire que c'est le fait de me consacrer ouvertement à l'écriture, n'en faisant plus seulement un passe-temps « inutile », qui m'a conduite à faire de la création et de l'enfantement, un choix. Tant que l'écriture restait une activité de second ordre, traînée à l'arrière-plan de ma vie de mère, cette dialectique ne s'était pas présentée à moi.

Découverte de la nécessité

Ai-je fait des enfants au lieu des œuvres dont je rêvais? La question reste difficile, d'autant plus que je n'imaginai pas pouvoir réaliser, par ce travail actuel d'écriture ou d'autres qui le poursuivraient, une *œuvre*. Si le mot me fait encore peur, je n'ai pas aujourd'hui résolu la question, mais l'affirmation de mon désir d'écrire me suffit

à m'en détacher. Car enfin, je constate que, de toute façon, les « œuvres » ne venaient pas dans ma vie, restant toujours dans un état inachevé et surtout, sous l'emprise d'une pudeur qui cachait mal la honte que je ressentais à l'idée de faire lire mes écrits.

Aujourd'hui, je constate que l'impact le plus fort de la maternité sur ma vie créatrice est celui de ses effets sur mon corps. Le chemin intérieur que m'a fait parcourir les grossesses, l'extraordinaire révélation de mon corps qu'ont suscitée les accouchements, la véritable confiance en mon corps de femme que m'a procurée le fait de mettre mes enfants au monde, ont servi ma capacité à ancrer en moi la parole que je voulais maîtriser par l'art. Du reste, la contingence des rêves dans lesquels je parvenais à contenter mon désir de création, et qui me tenait à l'écart d'un projet de création défini, concret et assumé, s'est vue déshabillée de son aspect illusoire au contact de la maternité. Car la grossesse, tout comme l'accouchement et la vie avec les enfants, imposent l'implantation du corps dans le réel, et par lui, un nouveau « phare » qui décide de ce qui doit ou ne doit pas être fait : la nécessité.

Fantasmes et réalité : quand la procréation concrétise la création

La maternité confronte le monde des fantasmes avec tout ce qui relève d'un besoin fondamental : manger, dormir, boire, et l'affection, l'écoute, le partage, ou encore la santé, l'hygiène, les soins permanents et obligés qu'exige la prise en charge de nos enfants. Cette nécessité dépouille d'elle-même le quotidien et le long terme de tout ce qui est futile ou pas indispensable. C'est de cette façon que la maternité est venue affirmer ma recherche d'une parole, mon désir de création comme des besoins fondamentaux à mon développement personnel. Fille d'une culture où la parole des femmes est émergente, travaillant encore à se définir et à lutter pour prendre véritablement sa place à tous les niveaux de la vie publique, j'ai tremblé de perdre, par ma vie de mère, ce qu'elle me révélait : la possibilité de l'expression artistique.

Le parcours artistique du personnage d'Anna traduit dans la pièce de théâtre cette réalité de la parole féminine qui en train de s'engager à travers les différentes sphères de notre société – le monde du théâtre, du cinéma, de la télévision, de la peinture, de la danse -, oeuvrant à partir de la globalité à affirmer son identité propre et individuelle.

Devenir féministe, en devenant mère qui écrit

Je me croyais très « libre » au point de vue de l'expression, en tant que femme d'une génération qui a hérité de tous les bénéfices de la révolution féministe. Pourtant, l'expérience concrète de la création et de la maternité -et déjà les résistances qui m'en détournaient- m'ont fait éprouver d'une façon particulière les tabous et préjugés que Nancy Huston évaluent être les mêmes du côté de la maternité et de la création féminine : l'oppression sexuelle de la femme. Annie Leclerc s'accorde à cette pensée quand elle décrit la reconnaissance du droit des femmes au plaisir sexuel comme la première étape de leur libération, permettant ainsi à la maternité tout comme à la création de se vivre à partir de l'affirmation du corps.

En faisant le choix de la maternité, à vingt-cinq ans, je me suis distancé des formes du féminisme tel que je l'avais côtoyé, enfant, dans les années soixante-dix. Non sans une certaine culpabilité face aux mères des femmes de ma génération, qui ont combattu ardemment pour que leurs filles aient accès aux domaines d'études et de professions jusqu'alors réservés aux hommes. Mais ce même féminisme qui luttait pour l'égalité des hommes et des femmes attaquait largement le monde de la maternité, en voulant dénoncer sa réalité sociale empreinte des interdits imposés à la femme dans notre culture. En ce sens, je rejoins tout à fait le féminisme tel que le conçoit Annie Leclerc. En effet, celle-ci considère comme une grave erreur la confusion qui s'est installée entre l'asservissement que la femme a subi à travers son rôle culturel de mère, et l'expérience véritable de la maternité. Annie Leclerc

soutient que les femmes doivent avant tout affirmer la *jouissance* de leur corps –dont la maternité est l'aboutissement extraordinaire- pour briser les carcans qui les maintiennent sous la domination culturelle de l'homme. Pour Leclerc, les préjugés au sujet de la sexualité de la femme sont d'une violence excessive parce qu'ils attaquent le corps dans ce qu'il a de plus puissant : donner la vie.

En voulant dénoncer les abus de pouvoir imposés aux femmes par le biais de la maternité, les mères des femmes de ma génération nous ont légué une ambiguïté douloureuse face à notre propre corps. Si faire des enfants a représenté une forme d'esclavage social, il est devenu aujourd'hui un choix de vie trop souvent dévalorisé par rapport à la carrière professionnelle. Plusieurs, parmi nos mères, nous ont transmis une certaine défensive face à la maternité et ainsi donc, une gêne, un embarras, un refus face à la fécondité de notre corps.

De mère en fille, le legs d'une ambiguïté face au corps

Dans « Le triangle », j'ai créé sans le vouloir deux personnages féminins marqués par cette ambiguïté douloureuse face à la maternité et incidemment face à leur corps de femme. En donnant parole à ces personnages à partir de l'expérimentation de l'écriture ancrée dans le corps, je voulais avant tout parler de la femme dans l'univers de la maternité. Je reste assez surprise à quel point ces personnages révèlent finalement l'empêchement social des femmes de vivre pleinement leur désir d'avoir des enfants. Chez Éléonor, le corps porte symboliquement « la mort de la mère » propre à notre culture en train de remanier la définition de ce rôle social. Chez Anna, la grossesse confronte le personnage à une perte de l'image idéalisée de la femme dans notre société : belle, jeune, mince, sexuellement attrayante, active professionnellement et « libre » - donc, sans enfant. Une image de la femme qui est d'ailleurs surexploitée dans le domaine du cinéma, dans lequel le personnage d'Anna tente de se faire une place.

L'enjeu de l'identité de ces personnages féminins face à la maternité est bel et bien au cœur de notre texte dramatique. Chez Éléonor, il peut se traduire comme le désir « d'être femme, en devenant mère ». C'est-à-dire que le personnage d'Éléonor ne se perçoit pas comme une femme, dans la mesure où son corps est infertile. Une réplique démontre ce regard d'Éléonor sur elle-même, alors qu'elle apprend à son conjoint John que les médecins la considèrent infertile: « John! Tu ne vis pas avec une femme! Je ne suis pas une femme! » Tandis que chez Anna, cet enjeu s'exprime plutôt comme le fait de « devenir femme, en étant mère. » Anna affirme son identité à partir du moment où elle prend la décision de garder son enfant. La gravité de ce choix l'amène à développer sa capacité à exprimer ce qu'elle veut, ce dont elle a vraiment besoin et ce qui est important pour elle.

Dans un pays où l'obscurantisme religieux –qui ne reconnaissait pas la femme comme une personne à part entière - ne fait plus la loi depuis cinquante ans à peine, la maternité me semble être un « pont » entre l'héritage culturel que j'ai reçu en tant que femme et ce vers quoi j'aspire dans ma vie. Travailler à devenir femme, mère, artiste, citoyenne, professionnelle, en un mot, à être ce que je suis, dans le flot unifié de l'identité qui commence à se dire. À partir de l'étude des œuvres de Nancy Huston et d'Annie Leclerc ainsi que par l'expérience de l'écriture, je prends conscience du « silence bruyant » qui entoure le corps de la femme, qui me laisse croire que la maternité a le devoir de se révéler.

3.1.3 Revenir à la création encore sous le choc de l'enfantement

Avec le projet d'écrire une pièce de théâtre, je suis revenue à la création encore sous le choc de l'enfantement. Tous les projets d'écriture du temps où je n'avais pas encore d'enfants ont d'abord surgi quand je me suis plongée dans le processus créateur. Mais progressivement, s'est imposée la nécessité de raconter la transformation de ma vie de femme par la maternité. J'étais encore bouleversée par

le choc d'avoir accouché, stupéfaite de constater l'ampleur du décalage entre ce que les femmes vivent en donnant naissance à leurs enfants et ce qui en est dit. J'étais encore baignée, par ailleurs, par la langueur de l'espace-temps des grossesses, de l'allaitement, des heures et des jours qui s'improvisent en dehors des contraintes de la rapidité, de la productivité et du profit propres à notre société. À travers les soins aux enfants, j'étais tout à la découverte de leur enfance, se déployant dans la lenteur de l'émerveillement. Un nouveau regard sur tout ce qui avait été, jusque-là, mon *savoir*, me faisait revisiter dans un remaniement de mes valeurs ce que je connaissais de l'art, de la philosophie, des sciences, de la vie politique, etc. Mais surtout, mon rapport au monde était en pleine transformation. Tout me ramenait à l'incessante exigence de protéger et de garder en vie, la vie elle-même. Le visage de mes enfants est devenu une nouvelle assise de mes connaissances, mais aussi l'ardeur de mes révoltes et de mes luttes.

Des enfants à l'écriture, une position sociale

L'image des guerres dans les médias m'avait jusque-là laissée « sans mots ». À présent, elles m'enflaient la gorge d'une colère et d'une tristesse qui prenaient un tout autre sens. Les forêts dévastées, les rivières mourantes, les décisions de nos dirigeants en fonction de la croissance économique, l'histoire des enfants maltraités, l'image d'une femme qui trouve le cadavre de son enfant dans les décombres de la guerre, les puits asséchés de l'Afrique, la pauvreté de ces gens qui vivent près de chez nous... tout des difficultés de l'injustice humaine me ramenait dorénavant au visage de mes enfants. J'ouvrais en même temps les yeux sur le travail et la générosité grandioses de tous les gens qui luttent et agissent pour protéger la vie. Devant les yeux levés vers moi de mes enfants, la gorge m'enflait des maux de l'humanité en me donnant, pour la première fois, la force d'agir, le devoir de parler. De petits gestes en petits mots s'inscrivant sur le papier qui allaient dorénavant être lus, c'est un

processus concret de responsabilisation qui s'est installé dans ma vie de tous les jours.

J'ai constaté que la maternité –et la paternité - engendrait ces prises de conscience chez bien des gens et qu'il était temps de joindre le travail de ma parole à la voix de tous ceux et celles (qui n'ont pas tous des enfants) qui oeuvrent déjà pour la protection et la sauvegarde de la vie. Si l'objectif semble grand et difficilement atteignable, il reste néanmoins ancré dans le corps –garder en vie, protéger et nourrir le corps de mes enfants- et dans la réalité concrète de la vie en société –poser des gestes, affirmer une parole qui provoque et suggère les changements.

3.2 Expérimentation

Le premier jour que je me suis assise pour écrire, je ne savais pas que j'écrirais au sujet de la maternité. L'idée de départ était celle d'une *parole du corps* et je n'avais pas conscience que l'expérience d'être devenue mère allait s'imposer d'elle-même sur tous mes autres fantasmes d'écriture. Je me demande si d'autres événements de la vie auraient pu, à ce point, me ramener au corps en tant que révélateur de mon histoire, de ma pensée, de ma parole. Je ne le sais pas, mais voilà que le théâtre et la grossesse m'ont permis ensemble de commencer et finir un projet d'écriture, qu'autrefois j'aimais à laisser flotter dans le monde des rêves, repoussant le temps où je devrais apprendre, comme le personnage d'Anna dans ma pièce, à signer ce que je fais.

3.2.1 Processus créateur et grossesse, de la gorge au ventre

Pour décrire mon application concrète de l'approche de l'anatomie ludique, j'ai ciblé deux principales phases de mon expérimentation de l'écriture dramatique. Elles

situent le travail qui a été fait avant et pendant la rédaction de la pièce de théâtre : dans l'ordre, la « phase gorge », puis, la « phase ventre ».

Voici donc qu'au départ, pour me familiariser avec l'approche de l'anatomie ludique, l'exercice de l'*imagination matérielle* consistait surtout à découvrir quelles images allaient surgir en investissant ma concentration dans différents endroits du corps. Cette première étape de ma démarche d'écriture m'a fait prendre conscience des tensions situées au niveau de ma gorge. Il ne pouvait en être autrement puisqu'elles effectuaient, de par leur intensité, un véritable « sabotage » des essais d'écriture à partir d'autres lieux du corps.

La « phase gorge »

Pendant les premiers mois de l'expérimentation de l'écriture, l'exercice de l'*imagination matérielle* suscitait chez moi un sentiment de lutte entre le désir de création et ces tensions à la gorge qui m'en détournaient inlassablement. Cette confrontation avec ce lieu précis de mon corps a commencé à se résoudre quand l'image de la mère s'est peu à peu imposée dans l'écriture. En effet, au niveau de la gorge, surgissaient des « objets corporels » qui reflétaient la symbolique maternelle : par exemple, l'eau, la terre mouillée, le visage, la peau, la main, les seins, le corps d'une mère, la lune pleine, un cercle de différentes couleurs, etc. Comme un « sous-texte » de l'histoire que j'allais écrire, l'approfondissement de l'univers maternel a précédé la création des personnages féminins que j'allais finalement mettre en action dans la pièce de théâtre.

Un petit texte en particulier semble avoir marqué le passage de la « phase gorge » vers la « phase ventre », comme un saut intérieur du haut du corps vers le bas, comme un petit « déclic » d'ouverture ressenti physiquement dans la région du cou permettant d'ancrer plus profondément la concentration dans le corps. Je me souviens

de ma difficulté à écrire alors que je tentais de réprimer ces tensions ressenties à la gorge. Quand peu à peu un relâchement physique s'est fait ressentir, je réalise qu'en même temps, les résistances dans l'écriture ont laissé place à un état d'esprit plus ouvert: j'étais enfin prête à laisser venir les images, émotions et sentiments liés à ma gorge. C'est à ce moment qu'est venu un petit texte évoquant un « ressenti » de ma vie dans le ventre de ma mère et des impressions liées à ma propre naissance. Les sensations physiques étaient d'une telle précision et d'une telle force, que j'écrivais les yeux fermés, envahie par cette réminiscence confuse du corps, d'un passé qu'il me fallait réinventer pour le mettre sur papier. Entre ce que je connaissais de mon histoire et ce que je m'imaginai à travers l'écriture, je fus plusieurs fois stupéfaite que des informations viennent confirmer, par la suite, le récit du corps comme étant au plus près de la réalité (par rapport à ce qu'on m'avait raconté). Parfois, le détail d'une sensation, l'image furtive d'une couleur ou d'une texture, l'effusion à l'oreille de certains sons lointains, l'écho confus de certains mots qui ne semblaient pas venir de moi, tout cela me conduisait à explorer mon histoire à partir du corps.

Pendant plusieurs semaines, je me suis donc appliquée à « entendre » par l'écriture ce que la gorge semblait tant vouloir révéler. Les traces de cette étape de l'expérimentation se retrouvent dans la pièce de théâtre chez le personnage d'Éléonor. D'une part, par le rapport symbolique entre le ventre et la gorge, mais qui a été pratiquement retiré de la version finale. Dans les versions subséquentes, un rêve d'Éléonor racontait « un mal » qu'elle ressentait à la gorge, que sa sœur Anna associait immédiatement à son ventre. D'autre part, Éléonor représente la mère symbolique de sa sœur Anna (depuis la mort de leur mère), tout en étant une femme profondément blessée dans son corps. Sa blessure est physique parce qu'une intervention chirurgicale a laissé des marques corporelles qui l'empêchent d'avoir un enfant, mais aussi psychique, du fait qu'elle porte la mort de sa mère comme un fardeau, comme un héritage emblématique du lien mère-fille. Elle considère son infertilité comme une « punition », un sujet de honte et la mort de sa féminité. Son

infertilité lui fait dire à son conjoint John : « Mon ventre est mort! » En ce sens, elle rejoint l'image culturelle de la mère, telle que Nancy Huston et Annie Leclerc la dépeignent : un corps sans parole, nié, méprisé et asservi. Enfin, cet exercice d'écoute du lieu précis de la gorge m'a permis de trouver une certaine aisance dans le flot de l'écriture, mais surtout, de m'engager plus avant dans le lieu de concentration physique du ventre.

La « phase ventre »

L'étape suivante de l'expérimentation de l'écriture est celle que je nomme la « phase ventre » et elle coïncide avec le début de ma grossesse et la rédaction de la pièce de théâtre. Comme je l'ai expliqué dans le chapitre deux, en élaborant les liens entre l'approche de l'anatomie ludique et la grossesse, la présence physique du bébé m'a permis de façon évidente d'ancrer ma concentration dans le ventre. Dès que j'ai été enceinte, l'application de l'approche a gagné en efficacité ce que l'écriture a acquis au niveau de la structure : une ligne de concentration plus précise. Ainsi, avec un ancrage de base situé au niveau du ventre, j'ai donné parole aux personnages de la pièce à partir de différents points du corps. Je procédais de la même façon à chaque fois que j'écrivais : respirer, détendre le corps, ancrer la concentration au niveau du ventre, puis, poursuivre l'écriture là où je l'avais laissée, c'est-à-dire dans l'image et l'endroit précis du corps de la dernière réplique. Par exemple, je reprends le fil de l'histoire au moment où Éléonor parle au téléphone avec un client important qui, visiblement, semble attiré par elle. Tout ce qu'elle dit au sujet de leur négociation, je l'écris avec l'ancrage physique du ventre, dans une sensation de plaisir et nourrie de l'image d'un taureau. Éléonor est heureuse en affaires. Quand elle répond à l'invitation légèrement ambiguë de son client pour un dîner en tête à tête avec lui, l'ancrage physique se trouve au niveau de la tête, précisément sur le front, et surgit alors l'image d'une femme sans reproche, pincée, calculatrice. Éléonor sait ce qu'elle fait quand elle joue avec le désir qu'elle cause chez cet homme, pour atteindre ses

objectifs professionnels. Tout au long de l'écriture de la pièce de théâtre, je pouvais sentir se déplacer dans mon corps le point d'ancrage que chaque personnage éveillait en moi.

3.2.2 Difficultés des répercussions de la symbiose mère-enfant pendant l'écriture

Pendant l'écriture de la pièce de théâtre, la présence du bébé m'a donné un « focus » de concentration dans mon ventre, mais par ailleurs, a aussi été la cause d'un « aveuglement amoureux » qui s'est répercuté sur mon rapport à la création. Je comprends assez facilement qu'en choisissant comme ancrage physique de l'écriture ce lieu si intime du ventre, habité de l'enfant qui grandissait en moi, l'acte d'écrire s'est imprégné d'une forte charge émotionnelle. J'observe à présent que ce rapport d'attachement émotif est devenu problématique quand il s'est confondu entre le « bébé réel » et le « bébé objet corporel ». Cette relation entre le bébé que je portais et l'écriture façonnée à partir de la présence réelle de mon enfant, a été assez difficile à mettre de côté quand il s'agissait d'observer objectivement les personnages et le récit lui-même de la pièce de théâtre. S'il a fallu que l'enfant pousse et étire ma chair jusqu'à la fissurer pour me convaincre qu'il était temps qu'il sorte de moi, les personnages de mon histoire, auxquels je me confondais exagérément, ont dû attendre l'accouchement du « bébé humain » pour que je sois douloureusement convaincue de me détacher d'eux. Effectivement, j'ai laissé libre cours aux personnages de s'imposer selon leur propre schéma comportemental après avoir mis au monde mon enfant. J'ai pu alors m'attaquer aux coupures et à une part de réécriture auxquelles je ne me résignais pas avant l'arrivée de mon enfant, comme si j'avais retenu jusque-là les personnages d'avoir une pensée (une vie) distincte de la mienne. Il semble que la vie réelle – de chair et de sang- devait se manifester d'abord pour que se matérialise la vie symbolique des personnages sur le papier. Il aura fallu l'immense séparation de

la naissance avant de prendre une réelle distance face au récit et aux personnages que j'avais imaginés pendant la grossesse.

3.2.3 Concessions au niveau du récit (ce qui veut être dit de la maternité) pour l'efficacité de l'action dramatique

Ce double détachement face à l'enfant et à l'écrit a permis d'améliorer l'efficacité de l'action dramatique de la pièce. Parallèlement à cette étape d'apprentissage de l'écriture théâtrale, je crois qu'une part du récit qui a été coupée aurait pu trouver sa place dans l'histoire que j'ai écrite. Mais en plongeant dans l'univers intérieur de la grossesse et de l'accouchement, j'ai été forcée de constater la difficulté de maîtriser dans sa forme cette parole venant du corps. J'ai dû non sans peine me résigner à mettre de côté une certaine « matière », une part « plus intérieure » de l'expérience de la maternité que je désirais pourtant mettre en scène. Parce que cette parole extraordinaire, je ne l'entends pas depuis longtemps. J'observe aujourd'hui que d'avoir voulu l'exprimer ouvertement a confronté durement la passion qu'elle suscitait chez moi aux obstacles techniques de l'écriture.

Comme l'avance Annie Leclerc quand elle découvrait sa *parole de femme* à l'intérieur de son corps, pendant la grossesse, j'étais à quelque part en moi où les mots me manquaient. Quantité de textes trop chargés d'images, d'informations ou de poésie, restent ainsi dans le tiroir. Mais je vois qu'un fil conducteur les relie dans le sens d'un recueil consacrée à l'écriture de la maternité. Un fil conducteur qui ressemble à la joie de porter un enfant, que la pièce ne pouvait pas contenir, mais vers laquelle tendait tout ce que j'écrivais. J'ai retranché ainsi à l'histoire de longs monologues d'Anna à l'enfant qu'elle porte, de la mère morte (par la révélation d'un journal qu'elle écrivait en secret) à ses filles, d'Éléonor à sa mère, etc. Un autre manuscrit s'est alors fabriqué à mon insu.

3.2.4 En fin de parcours, constat qu'un texte sous le texte s'est écrit

Si le théâtre se définit fondamentalement par l'action dramatique, je crois que tous ces textes qui restent « dans le tiroir » n'ont pu trouver leur place dans la pièce de théâtre parce qu'ils tentaient de décrire la maternité dans son essence, provoquant un ralentissement notoire au déroulement de l'histoire. La maternité demeure liée au temps par la lenteur, parce qu'une grande part de cette expérience a lieu à l'intérieur de la femme et qu'elle ne peut se dire que dans l'entremêlement intrinsèque de la vie organique et de l'esprit.

Les jours de la grossesse accordent au temps le poids si particulier des transformations profondes du corps. Que dire de ces journées où l'on s'endort au coin d'une table, où l'on s'oublie dans d'étranges rêveries, où l'on se désintéresse des événements qui ont lieu autour de soi, où l'on semble flotter dans le monde parce que la vie du corps dans son effervescence ramène constamment notre attention à l'intérieur? On peut dire de cet oubli de soi qu'ils racontent le jour où l'embryon s'est accroché dans l'utérus, celui où son cœur s'est mis à battre, à faire circuler le sang que le corps de sa mère lui a fabriqué, ou celui-là encore, qui a vu le cœur situé à une extrémité de la petite « boule de chair » se replier en son centre, laissant au cerveau la place la plus en hauteur du corps humain.

On peut dire que la vie organique de la grossesse fait éprouver à la femme un autre rythme du continuum du temps. Ce sentiment de lenteur reste commun à toutes les femmes enceintes. C'est peut-être la dévalorisation sociale de la lenteur par rapport à la rapidité qui en fait une difficulté de plus pour exprimer la maternité dans le domaine des arts. Mais il reste vrai que le spectateur ne peut supporter, dans l'action vivante du théâtre, de trop longues échappées dans l'organicité d'une parole encore abstraite, c'est à dire cherchant encore la maîtrise de son propre souffle; l'unification du fond et de la forme.

3.2.5 Le défi de maîtriser une parole du corps

L'expérimentation de l'approche de l'anatomie ludique pour développer une parole du corps donne à penser que la grande distinction que Larry Tremblay fait au sujet de l'art de l'acteur en Occident et en Orient s'applique encore lorsque le jeu est transposé à l'écriture.

L'acteur oriental sait exactement ce qu'il a à apprendre chaque jour de sa formation, explique Tremblay, tandis que l'acteur occidental traverse de fortes crises d'angoisse face au vide qui est devant lui, faute d'une tradition univoque et précise. Par ailleurs, ses difficultés relèvent autant de la multitude de choix d'apprentissage qui lui sont offerts et qui sont, pour la plupart, des synthèses déjà toutes faites de pratiques autonomes (par ex., le mime, la danse ou le chant). L'acteur occidental se rabat ainsi sur l'intuition, son « vécu » et l'essai de toutes sortes de méthodes sans avoir intégré leur structure profonde, leur décomposition pour une recombinaison à long terme. Mais tandis que l'acteur oriental subit parfois un véritable esclavage à travers sa formation, l'acteur occidental jouit d'une grande liberté et d'une ouverture sur le monde qui fait de lui un être aux aguets et curieux.

La quantité d'ouvrages qui traitent de la création littéraire et surtout le mélange hétéroclite de formules toutes faites pour l'écriture (sous forme de livres, d'ateliers créatifs, d'école de pensée que des gens élaborent autour d'un artiste, etc.) donnent sensiblement le même effet « de vide » ressenti par l'acteur occidental à l'apprenti écrivain. Encore une fois, la multitude des possibilités force l'artiste à se replier sur lui-même, pour tenter de trouver une unité face aux voies éparses qui lui sont offertes.

Pour ma part, j'observe que l'approche de l'anatomie ludique m'a fourni une vue d'ensemble ainsi que des étapes de travail ordonnées de la création à partir du corps. Mais l'adaptation à l'écriture que j'ai dû en faire a laissé bien des questions en

suspens et des flous assez difficiles à gérer à certains moments de la création. Je me suis parfois tournée vers certains penseurs de l'art et de l'écriture féminine pour tenter de comprendre ces questionnements.

Bachelard, inventer le monde en rêvant la matière

Gaston Bachelard dit du poète « qu'il invente le monde en rêvant la matière », accédant à la connaissance intime, primaire et organique de la matière. Une connaissance, avance-t-il, qui déclenche le véritable travail de l'imagination et donne au songe du poète une profondeur qui le ramène à la nature et aux images de sa « chair enfantine ». S'il a analysé dans ses ouvrages philosophiques la création artistique à partir de nombreuses oeuvres d'hommes artistes, et qu'il en a fait ressortir et répertorié des *lois*, dites de l'*imagination matérielle*, je comprends que la femme a tout à faire pour que s'affirment son propre lien avec le monde, sa propre vision de l'art et les mécanismes de création qui parlent d'elle en tant qu'artiste. Si l'eau peut devenir de la « substance de jeune fille » pour un poète tel que Novalis, et que Bachelard en fait une réflexion importante dans sa psychologie de *l'eau féminine*, je me demande, avec une simple analogie, si quelque élément fondamental de la nature puisse devenir de la « substance de jeune homme » pour une femme? Ce qui revient à se demander, est-ce que le monde, pour s'inventer, a besoin du rêve matériel de la femme poète?

Huston, le corps écrivant des femmes

Quand Nancy Huston explique que les institutions patriarcales ont privé les femmes de leur pouvoir créateur, elle ajoute qu'il faudra encore bien du temps pour « ...que les femmes ne cessent de « trembler » et se mettent à croire en la puissance fantastique de leur imaginaire » (Huston 1990 : p. 296). Ce constat est difficile à accepter, mais du moins il m'aura aidée à comprendre que je « tremble », femme, en

prenant parole, en donnant voix à cet imaginaire que j'ai longtemps contraint au silence. Comment plonger avec confiance dans la création artistique quand ce qui nous précède valorise, plus que tout, l'œuvre de l'homme -et donc son regard sur le monde? Un regard qui n'échappe pas à la propre articulation de son désir de dire, d'exister, d'aimer, d'enfanter un prolongement de soi, donnant à la femme la lourde tâche de s'en défaire, avant de pouvoir ressentir le sien, son désir.

Leclerc, la part « intacte » (ventre)

Annie Leclerc envisage la parole des femmes en dehors de toute lutte de pouvoir comme un retour des femmes à la réalité de leur corps, pour découvrir leur véritable identité dans une culture qui a voulu taire et écraser la force profonde de la féminité : donner la vie. Au lieu de se vouer aux récriminations et aux plaintes, de réclamer en vain un pouvoir dont elle avait été tenue à distance et qui n'est rien d'autre que l'instrument de son oppression, Leclerc veut que la femme prenne parole en s'enracinant dans la « part intacte » d'elle-même – la *jouissance* d'être un corps de femme fécond et habité du désir de donner la vie. À partir de là, elle désire prendre parole :

C'est de là, du fond de l'obscur matrice où le pouvoir n'est pas entré que je parlerai. De là seulement où je dis oui. Là où je me suis toujours obscurément tenue, là où ça naît, où ça germe, où ça se gonfle et se dilate, là où force en moi la vie que j'épouse, là où je suis; amoureuse. Seulement amoureuse. (Leclerc 1976 : p. 9)

De « l'espace vide, infini, de nos morts (...) [au] pari somptueux de la naissance » (Leclerc 1976 : p.93), cette quête de la parole s'ouvre sur nos divisions pour venir affirmer la pressante nécessité de nos *Épousailles*. Que s'épouse tout ce qui tend à se

rejoindre que le pouvoir avait divisé : le corps et l'esprit, l'homme et la femme, le dominant et le dominé, dans l'affirmation de la *puissance humaine*.

Dans un monde bâti par l'homme et la propre articulation de son désir, je me détourne facilement du mien, de mon désir de femme. Le rire condescendant que j'entends souvent quand je parle à partir de mon corps d'aimer et de donner la vie, me ramène au silence lointain de mon corps bafoué. Pourquoi restons-nous à distance de cette « part intacte » en nos corps qui déploie, simplement, l'amour?

3.3 Applications possibles

Chez Nancy Huston et Annie Leclerc, les circonstances de la grossesse concrétisent une quête de l'identité. Enceintes, l'affirmation de leur pensée s'articule à partir des transformations physiques de leur corps. Ces transformations physiques se répercutent en un état d'esprit inaccoutumé, et en ce sens, je considère la création pendant la grossesse comme une application concrète d'une « disponibilité au changement ».

3.3.1 Identifier l'expérience de la grossesse comme une occasion spécifique de création

Pendant la grossesse, l'expérience de me transformer un peu plus chaque jour, physiquement et psychiquement, en fonction de l'enfant que je porte, déplace de façon assez extraordinaire le centre de mes intérêts sur *un autre* que moi. Tout, en moi, s'organise pour la vie et la naissance de mon bébé. Un fait connu de la science me donne ainsi à réfléchir : le corps de la femme enceinte répond toujours aux besoins physiologiques du bébé avant de combler les siens. Par exemple, la femme peut ainsi manquer de fer ou de certaines vitamines, sans que ce soit le cas pour l'enfant, parce que le corps de la mère les lui fournit prioritairement. L'esprit de la

femme enceinte est empreint de la volonté puissante de son corps à donner la vie, à tout donner, pour la vie. La création artistique peut dépendre ce processus rare de la vie humaine, mais aussi engendrer un certain « oubli de soi » par ailleurs inhérent à l'acte créateur. C'est un fait connu de l'écrivain, qui doit apprendre à se détacher de ses fantasmes et idées fixes personnels qui pourraient entraver la dynamique cohérente et autonome de son œuvre. Il semble évident, par ailleurs, que l'homme impliqué profondément dans sa vie par la venue de son enfant peut vivre les influences directes de sa paternité dans le contexte de sa création.

Les transformations de la grossesse et l'identité

Les transformations physiques de la grossesse me donnent un sentiment de détachement face à l'opinion que j'accorde à mon corps –me confrontant directement avec les pensées que j'entretiens à mon sujet. Dans ce contexte, la création peut venir éclairer, identifier et nourrir ce processus identitaire, permettant à la femme de métamorphoser en images concrètes des pensées, émotions et sentiments qu'elle apprend à reconnaître chez elle.

Ce sentiment de détachement ressenti pendant la grossesse a eu une influence sur ma pratique de l'anatomie ludique. En effet, cette distance face à mon corps en pleine transformation m'en a donné une meilleure maîtrise. L'expérimentation de l'écriture à partir de l'*imagination matérielle* m'a amenée à comprendre l'écoute comme une présence profondément ancrée dans le corps, permettant ainsi d'être plus détachée, et donc en contrôle, des pensées, émotions et sentiments qui surgissent. J'observe que la grossesse impose à la femme un effort d'adaptation, face aux multiples transformations qu'elle suscite, qui modifie son regard sur elle-même, se voyant physiquement différente de ce qu'elle a toujours été. Ce regard est lui-même sujet à se transformer tout au long des neuf mois de la grossesse, créant chez la femme une

possibilité d'un autre mode de pensée de sa propre féminité –et en même temps un terrain nouveau de création.

Enfin, la grossesse est une occasion spécifique de création pouvant se traduire comme l'implantation de la pensée dans le réel (le corps). C'est-à-dire que la pratique de l'art est alors inévitablement influencée par la vie du corps. Dans « Le triangle », quelques extraits transmettent le contexte d'écriture d'une femme enceinte, transparaissant dans l'écriture les sensations de la présence physique du bébé. Par exemple, quand le personnage d'Anna parle à sa sœur de la présence du bébé dans son corps : « Éléonor, pourtant... C'est doux un bébé dans ton ventre... Il n'y a pas de mots pour te dire... (...) C'est dur, aussi. (...) Le bébé appuie à quelque part, où ça me fait mal. Moi aussi, j'ai peur. » Ou encore quand Anna s'adresse directement à l'enfant qu'elle porte : « Ouf, j'ai tellement chaud! Toi, tu es bien, tu es dans l'eau... Tu vis dans l'eau, mon bébé... C'est fou! Moi, je vis dans l'air... Toi, tu vis dans l'eau. » Un autre exemple chez le personnage d'Éléonor laisse sentir l'influence de la présence physique du bébé dans l'écriture, pour parler de la réalité de l'avortement:

Ils ont bouzillé mon corps, John... Ils découpent le petit bébé... en morceaux. Le médecin m'a tout expliqué, pourquoi ça a laissé des traces... Ils ont siphonné les petits morceaux... de... de mon bébé... Je n'ai pas de tombe où aller pleurer... Je voudrais enterrer ce que je ressens à l'intérieur... C'est lugubre mais... J'aurais voulu enterrer mon petit bébé, même en morceaux, je l'aurais mis dans la terre... tellement doucement... tellement doucement, John...

L'écriture dramatique pendant la grossesse peut ainsi être perçue comme un retour vers « la vie oubliée du ventre », que la présence physique du bébé active. C'est alors que « les souvenirs de la chair », quels qu'ils soient, peuvent être métamorphosés en un objet de création. Ceci étant un processus qui « actualise » notre présence au corps.

3.3.2 Enjeu moderne de la maternité : de l'obstétrique médicale à la création

Parmi les ouvrages que la recherche m'a amenée à découvrir au sujet de la maternité, un seul aborde l'imaginaire particulier de la grossesse à partir de l'expérience concrète des femmes. Avec son ouvrage *Je rêve un enfant, l'expérience intérieure de la maternité*, Monique Bydlowski ose des associations libres entre rêverie maternelle et psychanalyse, posant un regard original et passionné sur l'évolution de la représentation psycho-sociale de la maternité dans notre société, depuis l'avènement de l'obstétrique médicale au dix-septième siècle.

En consignait les récits maternels individuels de ses patientes, Monique Bydlowski (et son équipe de recherche) a découvert des « invariants » qu'elle traduit en termes généralisés, nourris d'exemples pris dans la clinique vivante. Par ailleurs, elle puise des modèles dans la littérature et fait référence aux œuvres d'art pour illustrer ses observations scientifiques. Bydlowski vise ainsi une information plus vivante que celle de la littérature spécialisée dont le contenu se résume trop souvent à des conseils standardisés qui sont constamment relancés et remâchés par les médias. Par cet ouvrage, l'auteure veut « aider les femmes à mieux comprendre cette richesse intérieure de la maternité dont elles font l'expérience le plus souvent positive. » (Bydlowski 2000 : p. 13)

L'aspect fondamental de l'étude de Monique Bydlowski me permet de décrire le point de rencontre expérimental entre l'écriture dramatique et le contexte de la grossesse: *le rêve de la « création »*.

Le rêve d'un enfant

Monique Bydlowski nous transporte dans le *rêve singulier* de l'expérience maternelle, celui qui précède tout enfant à venir. Elle le désigne comme la *narration*

de l'événement biologique qui a cours, une *narration* devenue objet d'étude pour la science qui découvre l'influence sérieuse qu'elle exerce sur « la rigidité des contraintes génétiques qui pèsent sur l'enfant. » (Bydlowski 2000 : p. 12) Ainsi, toute grossesse est avant tout *le rêve d'un enfant*, un rêve que l'auteure décrit en faisant référence à l'intuition poétique de nombreux artistes, qui ont peint, sculpté, écrit... la maternité. De Michel-Ange, à Chagal, à Nietzsche... la science, avance-t-elle, rencontre la poésie pour découvrir que « la déraison peut accompagner le plus conforme des projets d'enfant. » (Bydlowski 2000 : p. 12) Ainsi, des forces inconnues ou inconscientes oeuvrent, avant et pendant la grossesse, au niveau du désir de l'enfant, cet « intime étranger. » (Bydlowski 2000 : p. 13)

Désir confondu de l'enfant et de l'oeuvre

L'aspect le plus marquant de mon expérimentation de l'écriture pendant la grossesse est sans nul doute le désir troublant et confondu de l'enfant et de « l'oeuvre ». Provoquant l'expérience de confronter mes désirs et fantasmes de création à la réalité concrète que l'enfant, tout comme l'écrit, sont « autres » que moi et différents de ce que j'avais « rêvé ». Quand la peur, le doute et les résistances à laisser sortir quelque chose de moi –venu de moi mais différent de moi- se transforment en une joie d'être agissante dans le réel, d'être la créatrice d'un enfant bien vivant, d'une histoire matérialisée sur le papier que d'autres lisent, c'est une véritable acceptation de mes propres limites qui a lieu. Une découverte de soi qui me rappelle le « caractère humain » de la grossesse, que Nancy Huston découvre comme une des expériences existentielles les plus fortes qui soient.

Je comprends que le « rêve » de l'enfant et de l'oeuvre que l'on voudrait mettre au monde, s'ils se confondent dans l'expérience de la création pendant la grossesse, c'est aussi parce que l'on rêve de perfection en travaillant à être mère et artiste. Par ailleurs, là où Nancy Huston fait se rencontrer l'art et la vie de façon poignante, c'est

au niveau de l'amour maternel : son étude des liens entre la création et la procréation dresse un rapport important entre l'influence de l'amour maternel et le parcours créateur, l'œuvre de l'artiste. Elle analyse ainsi la répercussion de la relation intime que les artistes ont vécu avec leur mère, ainsi que l'image emblématique de la mère dans leurs œuvres.

Pour sa part, Monique Bydlowski situe l'amour maternel comme la pierre angulaire du développement de la personnalité de l'enfant. Elle explique : « Ainsi le temps de la narration maternelle traversée par toute femme enceinte est-il fondateur du récit initial que l'enfant reçoit. Ensuite, en grandissant, il s'inventera un mythe autour de sa naissance et sera souvent, toute sa vie durant, à sa recherche. » (Bydlowski 2000 : p. 86).

« L'art de mettre un enfant au monde »

L'expérience de la création pendant la grossesse me permet d'établir un lien concret entre ce que j'appelle « la préparation créative à la naissance », et, le déroulement de l'accouchement. En observant mes trois grossesses et le travail créateur qui y correspond, je constate que plus l'écriture s'est ancrée profondément dans le corps, plus le projet artistique qui en découlait a été défini, autrement dit, plus la maîtrise formelle de l'écriture s'est précisée. Enfin, je constate que plus le « processus créateur » a été complet, plus je me suis appropriée l'expérience de l'accouchement.

La grossesse demeure « un temps à part » du reste de la vie. Monique Bydlowski décrit précisément un état d'être commun à toutes les femmes enceintes comme un « état de transparence psychique ». Celui-ci se manifeste par la levée de certaines gênes et censures, permettant à des refoulements inconscients de refaire surface. Cette réminiscence du passé s'apparente surtout à la sexualité infantile, « dans ce qu'elle a de plus mystérieux pour l'enfant d'autrefois » (Bydlowski 2000 : p. 89) et

se caractérise par des fantasmes, souvenirs oubliés et rêves qui reviennent à la conscience.

La similarité entre l'état de transparence psychique de la femme enceinte et l'état créateur de l'artiste (par exemple, tel que décrit par Didier Anzieu, dans *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur.*) demeure une piste de recherche soulevée par l'expérimentation de ce présent travail.

3.3.3 Observer le théâtre en tant qu'une approche privilégiée de création pendant la grossesse (corps, voix, parole)

Pour avoir expérimenté la danse, le chant, le dessin, la peinture comme des activités créatives de préparation à la naissance, le jeu théâtral m'apparaît comme une approche privilégiée, du fait qu'il implique *nécessairement* le travail du corps et de la voix. Le processus physiologique de l'accouchement s'appuie sur un effort physique lié à l'expression vocale à partir de la respiration. Les différents domaines de préparation à la naissance préconisent tous la maîtrise physique de la respiration, que certains approfondissent par le biais du travail de la voix, par exemple, le chant prénatal, la psychophonie adaptée pour les femmes enceintes, les sages-femmes en général, etc. Ainsi, le jeu théâtral se révèle une approche ludique pour intégrer l'apprentissage fondamental de toutes les approches de préparation à la naissance : la maîtrise physique de la respiration.

En ce qui a trait à mon expérimentation de l'anatomie ludique pendant la grossesse, j'observe que le travail de la concentration sur un « objet corporel » est venu enrichir et consolider le travail que me proposaient les sages-femmes qui m'accompagnaient. En effet, celles-ci suggéraient le contrôle de la respiration par l'exercice « d'être présente à l'enfant », « d'aller le rejoindre au plus profond de mon ventre » de façon à être en contact avec mon propre corps et l'enfant que je portais. À l'aide d'images

bien précises, comme le bébé lui-même flottant dans l'eau, son petit cœur qui bat, etc., elles me suggéraient un apprentissage de la concentration ancrée dans le corps très proche de celui qui découle de l'anatomie ludique, avec les « objets corporels ». D'autres images m'étaient suggérées – issues de leur expérience concrète – pour préparer le corps au processus de lâcher-prise et d'ouverture de l'accouchement. Ces images de la naissance reflétaient avant tout une grande confiance dans la force du corps de la femme, et cet apport m'a permis de comprendre de façon tangible l'importance du corps qu'accordent Nancy Huston, Annie Leclerc ou Larry Tremblay, à la création, à la prise de parole et à la quête de l'identité.

Dans le processus de préparation à la naissance tout comme dans celui de l'expérimentation de l'anatomie ludique pour l'écriture, je constate que j'ai spontanément intégré un travail de la voix acquis à travers mon expérience du jeu. En ce qui a trait à l'écriture dramatique, j'observe que l'expression vocale s'est révélée une façon de traverser certains blocages physiques qui empêchaient l'application de l'approche de l'anatomie ludique.

Lors de la « phase gorge » du processus d'écriture, j'ai déjà mentionné que certaines résistances physiques rendaient difficile l'écriture à partir du corps. Spontanément, je me suis mise à émettre des sons, en me concentrant à l'intérieur même des tensions physiques, ce qui avait pour effet « d'ouvrir le son » et de détendre la partie du corps qui était sollicitée. La voix qui était jusque-là une « voix de tête » se mit à résonner dans la poitrine puis le ventre. L'exercice de l'*imagination matérielle* devenait d'autant plus efficace que le fait d'émettre des sons m'aidait à maintenir ma concentration dans le point précis du corps qui était sollicité. L'effet au niveau de l'écriture était notable, particulièrement au niveau de l'auto censure. Je constatais que la voix qui se libérait de la gorge pour résonner dans le ventre me mettait dans un état physique de lâcher-prise (avec des sensations de chaleur, de picotements revigorants, de relâchement des organes, etc.). Avec des vibrations plus graves, cette voix ancrée

dans le ventre détournait mon attention de l'activité mentale, de toute intention de « psychologiser » le travail en cours, ce qui avait pour effet que je ne jugeais plus le mot, la phrase ou l'image qui venaient, avant même de l'écrire.

Je considère ainsi l'apport du travail de la voix comme une possibilité de réparation de la déchirure entre le corps et l'esprit, telle que je l'ai définie à travers les réflexions de Nancy Huston et Annie Leclerc. Par tout ce qu'elle révèle ou trahit, la voix fait entendre des parts enfouies de notre histoire et de notre identité, que l'esprit tente de réprimer. L'accouchement représente bien cette dialectique corps-esprit, obligeant la femme à plonger profondément dans son corps pour maîtriser l'événement physique extrême qu'elle traverse. Si elle résiste à le faire en restant au niveau « du mental », elle incarne alors la bataille entre le corps et l'esprit, que Huston et Leclerc perçoivent comme un fait fondamental de notre culture.

3.3.4 Expérience concrète : le théâtre peut être une préparation à la naissance

Quelques heures après mon premier accouchement, une infirmière est venue vérifier mon état général. Elle s'étonne : « ton ventre est déjà dur? » et elle ajoute en rigolant : « C'était spécial les sons que tu faisais, où est-ce que tu as appris à accoucher? » Je lui ai répondu : « Je fais du théâtre. »

En effet, lors de ma première expérience de mettre un enfant au monde, rien ne m'a plus aidé à rester concentrée que le travail de la voix. À travers l'intensité troublante de l'accouchement, je constate que j'ai gardé la maîtrise de ce qui se passait à l'intérieur de moi en ancrant profondément les vibrations de ma voix dans mon ventre. Ainsi, j'ai spontanément reproduit un travail vocal que j'avais expérimenté pendant mes études en théâtre, entre autres lors de séminaires sur les approches de jeu de Jerzy Grotowski. L'expérimentation des « sons organiques » avait alors

grandement élargi mon registre vocal, mais surtout, la sensation d'émettre des sons très graves m'avait fait prendre conscience à quel point nous pouvons vivre « en dehors » de notre corps, et dans ce cas-ci, « en dehors » du ventre. C'est ainsi que pour la naissance de mon deuxième enfant, je suis allée encore plus loin dans ce processus vocal ancré dans le corps en travail. J'ajouterais que j'ai ressenti alors « un véritable bien-être », au plus vif du travail, comme une *jouissance* dans le sens où l'entend Annie Leclerc –confusion originelle des corps, dans la jubilation amoureuse. Le contact avec le bébé en train de naître, la joie de le mettre au monde, le sentiment d'amour de la naissance, tout cela me paraît aujourd'hui lié au fait que je découvrais la sensation « d'être dans mon corps » comme je ne l'avais jamais éprouvé auparavant.

L'expérimentation de l'approche de l'anatomie ludique pour l'écriture, lors de ma dernière grossesse, m'a permis de poursuivre ce cheminement d'une façon particulière. Du corps aux sons de la voix, il me restait une étape à franchir : celle de la parole.

Du corps aux sons de la voix : la parole

J'observe que le fait d'avoir expérimenté la notion de l'*imagination matérielle* m'a permis de mettre en images, puis en mots, une présence au corps qui, jusque-là, était restée « intérieure » ou muette. Paradoxalement, ce processus d'une prise de parole a eu comme effet, lors de mon troisième accouchement, de me faire ressentir un « silence intérieur complet ». C'est-à-dire que le « chemin était fait », que je m'étais habituée, par l'exercice continu de l'écriture à partir du corps, à être à l'intérieur de moi. J'étais en « terrain connu », si je puis dire. Cette fois-ci, ce ne sont pas uniquement des sons qui ont guidé ma concentration à l'intérieur du corps, mais bel et bien un chant. À travers ce chant, les sons de la voix ont trouvé leur sens, une parole.

CONCLUSION

Chez Huston, l'étude de la création artistique féminine et chez Leclerc, la réflexion sur la parole des femmes, s'établissent à partir de leur expérience de la maternité. En liant la réalité de la grossesse et de l'accouchement à l'articulation de leur pensée, elles établissent l'apport des femmes au *nouveau langage* dont toutes deux pressentent l'avènement. Elles mettent aussi en relief l'apport des hommes à ce *nouveau langage* comme étant une redéfinition identitaire provoquée par la découverte de leur véritable fécondité. Car celle-ci n'est plus uniquement symbolique, par la filiation paternelle, mais bel et bien ancrée dans la réalité. Les hommes apprennent « à mater », comme l'écrit Huston, s'investissant dans leur paternité en prenant part à tous les soins et tâches domestiques voués aux enfants. Nancy Huston et Annie Leclerc définissent l'émergence de ce *nouveau langage* comme un changement radical de la vision du corps dans notre culture. À partir de ce constat, nous avons établi un rapport entre leurs réflexions, la création dramatique et la maternité.

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

Dès les premières transformations de la grossesse, un « état de transparence psychique » s'installe chez la femme enceinte. Ce phénomène reconnu par l'obstétrique médicale a pour effet de soulever les censures de l'inconscient, laissant émerger des souvenirs, des fantasmes et des désirs qui sont habituellement refoulés.

Monique Bydlowski définit cette « réactivation du passé » (Bydlowski 2000 : p. 89) comme une rencontre avec soi-même qui permet à la femme enceinte de restaurer la vision de l'enfant qu'elle a été. Ce processus se confond avec le temps de l'attente de la grossesse, conduisant la femme vers le *rêve de l'enfant* qu'elle porte. Un *rêve* qui dépasse l'expression de la volonté de la femme d'avoir un bébé, révélant le monde complexe, contradictoire et inconscient du désir d'enfant.

En empruntant la notion de l'*imagination matérielle* au philosophe Gaston Bachelard, Larry Tremblay articule son approche de jeu en reprenant l'idée que la création du poète est un « rêve de la matière ». L'anatomie ludique propose à l'acteur d'ancrer son jeu dans son corps par des « objets corporels », c'est-à-dire des points précis de son corps auxquels il attribue un aspect qualitatif particulier. Ces « objets corporels » représentent la « matière » du rêve poétique telle que l'entend Bachelard. Ensuite, l'exercice de la concentration sur ces « objets corporels » provoque un état d'altérité chez l'acteur qui déclenche le processus créateur. L'imagination –ou le rêve – est donc mise en éveil par une transformation physique interne. Plus le corps se transforme par rapport à son état habituel, plus l'acteur mènera loin l'altérité qu'il recherche pour construire son personnage.

L'expérimentation de l'anatomie ludique pendant la grossesse a mis en évidence la « rêverie créatrice » (Bydlowski 2000 : p. 78) dont parle Monique Bydlowski chez la femme enceinte. Les transformations extraordinaires du corps provoquent alors ce que nous pouvons nommer un « état d'altérité », tel que nous venons de le définir par l'anatomie ludique. L'application de l'*imagination matérielle* nous a fait comprendre la richesse créatrice provoquée par les transformations physiques de la grossesse.

Quand on écrit pour le théâtre ou quand on se prépare à la venue d'un enfant, *l'écoute du corps* révèle l'histoire qu'il porte et ainsi, des parts inconscientes ou inconnues de l'identité. Les transformations physiologiques éprouvées par la femme enceinte

transforment son regard sur elle-même. S'approprier ce changement par le biais de la création, c'est possiblement ouvrir le champ de l'imaginaire et s'approprier la force créatrice que nous pouvons puiser dans le corps. L'action vivante du théâtre donne à la femme enceinte la possibilité du jeu pour découvrir l'imaginaire suscité par les transformations de son corps.

Dans ce mémoire-crédation, nous avons marié notre passion du théâtre et de la maternité. L'expérience concrète de leur enrichissement mutuel, dans notre vie artistique et dans notre vie de mère, a créé chez nous le désir d'approfondir la pratique théâtrale comme une préparation à la naissance et à la maîtrise de l'expression artistique de la maternité. Cette expérience d'écriture nous a fait prendre conscience que « pour naître au monde », la pensée doit profondément intégrer la réalité du présent, celle-ci commençant, pour chacun de nous, avec notre propre corps.

Marie-Maude Fleury Labelle

Le triangle

À Jean-Michel

Personnages :

Anna : artiste polyvalente (à la veille de la trentaine)

Éléonor : femme d'affaires (à la mi-trentaine)

John : ébéniste, architecte (fin trentaine)

Personnages uniquement vocaux :

Enfant (en bas âge)

Maman

Réalisateur de plateau

George : critique anglais

Scène 1

Dans le noir, bruits d'été à la campagne, près de l'eau. Apparaît une bulle de savon.

Voix d'enfant	Maman?
Voix de maman	Oui...
Voix d'enfant	Je veux aller dans ton chandail.
Voix de maman	Viens. Tu étais où, avant d'être dans mon ventre?
Voix d'enfant	Dans la musique. Dans les fleurs, jusqu'au ciel. Je ne veux pas grandir...
Voix de maman	Pourquoi?
Voix d'enfant	Je suis trop bien ici. Je t'aime trop! Où elle est ta maman?
Voix de maman	Je ne sais pas. Dans la musique, dans les fleurs.
Voix d'enfant	Est-ce que tu vas mourir, toi, maman?
Voix de maman	Oui. Un jour. Je vais mourir.
Voix d'enfant	<i>pleure doucement</i> Maman! Je ne veux pas rester toute seule! Maman!

Lumière sur Anna qui se réveille en sursaut. Une bouteille de savon à bulles est visible.

Anna	Maman?
------	--------

Scène 2

Éléonor au bureau. Elle tient un test de grossesse dans la main. Elle s'est endormie, on l'entend en voix off :

« ...si une croix apparaît sur le bâtonnet, vous êtes une sainte! Une seule ligne, le résultat est négatif, négatif... »

Éléonor se réveille. Elle regarde sa main refermée sur le test de grossesse. Elle regarde le résultat et lance violemment le test de grossesse par terre.

Éléonor Fuck off!

Son cellulaire sonne. Elle répond.

Éléonor Oui? (...) Micheal! Quel plaisir! (...) Oui, je suis en bonne forme. Et vous? (...) La dernière fois? C'était à Paris! (...) Oui, pour le Vietnam, je sais, vous reprenez le dossier. (...) Les statistiques sont bonnes, oui! (...) Oui, autant de cellulaires que de grains de riz! Ah, ah, ah! Vous gardez votre sens de l'humour fin aiguisé! (...) Oui, nous prévoyons attaquer les travaux de réseautage dès que l'accord sera signé. (...) Qu'est-ce que vous dites? (...) Décidé? (...) Que je m'occupe du dossier avec vous? (...) ...une totale confiance, évidemment! (...) Mercredi, neuf heures trente, à votre bureau, très bien. (...) Oui, nous irons dîner ensuite... et dans une semaine, à Saïgon! (...) Ah, oui, j'oubliais, on ne dit plus Saïgon! Dans une semaine, à « Hô chi minh-Ville »! (...) Très bien! (...) Au revoir, Micheal! *Elle raccroche et compose un numéro de téléphone.* John, c'est positif! (...) Non, je ne suis pas enceinte! (...) Pourquoi tu dis ça? (...) Non, je ne suis pas enceinte! Moi je t'appelais parce que... ça marche. Le Vietnam... Je l'ai eu. C'est moi qui a le contrat. Tout ce que je voulais te dire... je pars bientôt pour le Vietnam. (...) Laisse faire... (...) C'est correct. (...) Arrête de t'excuser. (...) Il faut que je te laisse, il faut que j'y aille. (...) C'est ça, à ce soir. *Elle raccroche.*

Scène 3

Plein de bulles. Anna tourne une pub.

Anna ...dans chaque bulle, un rêve d'enfant! Écume! Le savon au naturel, pour toute la famille...

Voix du réalisateur Coupez! Anna, c'est quoi ça « dans chaque bulle un rêve d'enfant »?

Anna Je trouvais que ça faisait joli, il y a un dessin d'enfant sur l'étiquette puis...

Voix du réalisateur Un dessin d'enfant? Ce qu'on veut, c'est vendre du savon!
Okay?

Anna ...mais oui.

Voix du réalisateur Mais si tu veux, ce soir... tu me fais des poèmes, juste pour
moi! *rires sur le plateau* Tout de suite, je veux le texte, juste le
texte, okay? On reprend! Stand by! Dans cinq! Quatre!...

Anna Je trouvais que ça faisait joli...

Scène 4

Chez Éléonor et John. Éléonor est assise à la table. Elle tient une enveloppe. John arrive.

John Éléonor? Qu'est-ce que tu fais dans le noir?

Éléonor Il faisait clair quand je suis arrivée.

John Qu'est-ce que tu fais?

Éléonor Rien.

John Mais tu l'as eu! Tu l'as, ton Vietnam! Tu as réussi!

Éléonor Réussi quoi? *Montrant l'enveloppe* Lis encore.

John Le médecin nous l'a lu.

Éléonor Dis-moi ce qui m'arrive.

John Tu pars au Vietnam.

Éléonor Dans l'enveloppe Je veux comprendre ce qui est écrit dans
l'enveloppe.

John Dans l'enveloppe, c'est écrit que tu es un cas d'infertilité inexplicée.

Éléonor Je suis infertile?

- John Non. Ça ne veut rien dire « infertilité inexpiquée ».
- Éléonor Je fais d'autres tests. Je vais faire d'autres tests. Je vais accepter l'opération. *Elle lit le papier.* « Une anomalie tubaire des trompes... Le contact entre les spermatozoïdes et les ovaires est empêché... »
- John Ils veulent t'ouvrir le ventre pour savoir si mon sperme entrent en contact avec tes ovaires? Je peux te le dire, moi, sans t'ouvrir le ventre. Ça fait deux ans que je me branle pour tes médecins, je me laisse tripoter la queue, je me fais expliquer dans quelles positions je dois baiser ma blonde... Tu veux que je ferme ma grande gueule?
- Éléonor On fait une autre insimination.
- John Je m'en crisse de l'insimination. Ce n'est pas ça le problème.
- Éléonor C'est quoi le problème? Si ça marche... si ça marche. Tu le sais que j'ai ce que je veux. Je vais me faire opérer, je vais le faire, on va l'avoir... notre bébé, est-ce que tu comprends?
- John Non. C'est quoi mon rôle dans ton plan? Donneur de sperme?
- Éléonor Tu veux ce bébé.
- John Pourquoi tu veux un enfant avec moi?
- Éléonor J'ai toujours voulu des enfants...
- John Pourquoi tu veux un enfant avec moi?
- Éléonor Mais tu sais...
- John Je vais aller prendre de l'air.
- Éléonor Fumer.
- John C'est juste de l'AIR, que je respire ou que je fume, c'est juste de l'air!
- Éléonor Une question de température.
- John Je vais aller consommer la combustion de mon propre écoeuement.
- Éléonor Tu es écoeuré de quoi? De moi?

John Non. Ta petite bulle. Ta petite bulle m'écoeure. *Il sort.*

Éléonor Pourquoi tu me demandes pourquoi - je veux un enfant de toi.

Scène 5

Chez Anna. Elle est en train de peindre. Elle se met à donner des coups de pinceau frénétiques. Elle jette son pinceau par terre. Elle prend une cigarette. Elle la jette par terre, elle prend une nouvelle toile et recommence à peindre.

Scène 6

John chantonne en préparant le souper. Éléonor arrive.

John Bonsoir, ça va?

Elle disparaît derrière un écran pour réapparaître en ombre chinoise. Elle prend une douche. Son d'un cœur qui bat de plus en plus fort et de plus en plus vite. Le son entoure les spectateurs. Éléonor s'effondre dans la douche.

John Ta sœur a appelé, elle veut que tu l'aides à choisir ses tableaux pour l'exposition. Éléonor? Éléonor?

John rejoint Éléonor.

John Qu'est-ce que tu as? Pourquoi tu pleures?

Éléonor Je suis allée à la séance d'hypnose.

John Qu'est-ce qu'il y a?

Éléonor Je voulais crier... Je n'ai pas de mots... Je ne peux pas te dire...

John Mais pourquoi tu pleures?

Éléonor Quand... Quand... Quand... Quand... Oh, mon dieu...

John Pourquoi tu pleures, Éléonor?

Éléonor retourne dans la douche.

John Éléonor, je suis là!

Éléonor TU NE PEUX PAS COMPRENDRE!

John Pourquoi? Pourquoi je ne peux jamais comprendre? Dis-moi pourquoi tu pleures! Tu leur parles plus qu'à moi, calvaire! Dis-moi pourquoi tu pleures? Qu'est-ce que tu leur dis? Dis-moi n'importe quoi! Sors de là! Dis-moi quoi faire, ce que tu veux... Sors de là!

Scène 7

John travaille à construire un petit pont dans la cour arrière.

John Ayoye, calice! Un osti de pont! Pourquoi un osti de tabarnak de pont?

Anna arrive par derrière.

Anna Pour aller sur l'autre rive.

John Tu es là, toi?

Anna Tu as mal?

John Je suis surtout écoeuré.

Anna Qu'est-ce que tu as à ta main?

John Je viens de me rentrer un bout de bois dans le doigt.

Anna Donne-moi ta main. Qu'est-ce que tu fais?

John Un pont! Pour ta sœur!

Anna Un pont?

John C'est juste une écharde.

- Anna Est-ce qu'Éléonor est là?
- John Non.
- Anna Ne bouge pas. *Elle y va avec sa bouche, elle mordille le doigt et aspire l'écharde. John l'observe attentivement.* Je l'ai.
- John Tu as ta technique...
- Anna Pourquoi elle veut un pont?
- John Elle veut un pont : « avec une fine courbe impossible à voir à l'œil, pour créer une sorte d'harmonie invisible ».
- Anna C'est ma sœur qui dit ça?
- John Oui. Avec sa fontaine zen, juste ici. Avec un petit ruisseau aussi! Jusque-là. Un bassin. Son osti de pont qui passe par-dessus! Ah, oui! J'allais oublier! Son osti de gros Bouddha. En plein milieu, sur une roche!
- Anna Ma sœur veut prier, peut-être. Ça fait un peu petit.
- John On n'a pas de place! Ça fait des semaines qu'elle me fait refaire des plans! Je peux lui faire tous les ponts qu'elle veut mais d'abord il faudrait qu'on déménage en campagne!
- Anna Éléonor en campagne?
- John Ouais, bien ça a l'air que je ne comprends rien quand je lui parle d'une vraie forêt, avec des vrais ruisseaux, puis toutes les ostis de « courbes invisibles » qu'elle veut!
- Anna Il est où ton sens de l'humour irlandais, John?
- John Ça ne riait pas tant que ça dans ma famille.
- Anna Moi, je ne sais pas. Personne ne se souvient de rien.
- John C'est mieux.
- Anna L'amnésie, c'est mieux? Vous avez vos résultats?

- John Oui, on est très avancé. Après de longues investigations scientifiques, on est enfin sûrs qu'elle est peut-être infertile, mais peut-être pas aussi.
- Anna Vous allez avoir un bébé. Je suis sûre. Vous allez avoir un bébé?
- John Non! Enfin, oui! Peut-être. Éléonor veut faire d'autres tests.
- Anna Encore?
- John Elle veut comprendre ce qui n'est pas à comprendre. Maintenant, son médecin lui parle des femmes qui tombent enceintes quand elles débloquent « des nœuds psycho émotifs »...
- Anna Elle l'a envoyé chier?
- John Non, ta sœur a décidé « de régler tous ses problèmes ».
- Anna Je ne comprends pas. Éléonor n'a pas de problème!
- John Elle a un plan d'attaque solide. Elle veut régler tout ça si possible d'ici six mois, pour être enceinte avant un autre gros contrat. Deux, trois fois par semaines, elle voit toutes sortes de thérapeutes!
- Anna De qui tu parles?
- John Ta sœur! Tu peux regarder dans son agenda. Entre ses rendez-vous d'affaires, c'est écrit : « aura » !
- Anna « Aura? »
- John Elle s'est fait lire son aura. Hier, elle a vu un spécialiste de l'hypnose.
- Anna Mais ma sœur ne peut pas se faire hypnotiser! Non, mais est-ce que tu la vois? « Éléonor, regarde-moi, regarde-moi, tu es un poulet! Tu es un poulet! L'œuf viendra à qui sait attendre! »
- John Elle voit un psy tous les jeudis.
- Anna « Éléonor, parlez-moi, je vous écoute. Si votre mère est une poule, qui êtes-vous? »
- John L'œuf.

- Anna C'est pour ça le pont...
- John Le pont?
- Anna Oui, c'est pour ça, c'est pour tout ça...
- John Mais quoi le pont?
- Anna Elle a peur, c'est normal. Le pont, c'est son miracle, peut-être.
- John Son miracle?
- Anna Son lien avec le monde. *Elle cajole Bouddha*. Le pont qui lui manque... entre elle et le monde. ...avec les autres. Ah! Je suis quasiment contente que ma sœur nous casse les oreilles avec son histoire de bébé. Il se passe quelque chose. J'aime mieux ça que le récit de ses négociations plates...
- John Toi, ta pièce de théâtre, ça va bien?
- Anna Oui. À chaque fois, je suis sûre que je vais tout arrêter mais c'est normal, c'est comme ça. J'adore ça. Mon metteur en scène vient d'avoir une idée de génie, j'ai particulièrement envie de tout arrêter.
- John C'est quoi?
- Anna John! Ne fais pas à semblant de t'intéresser à mes histoires de théâtre !
- John Depuis cinq ans, je n'ai pas manqué une seule de tes pièces de théâtre!
- Anna Tu dors!
- John Allez, parle-moi de théâtre. C'est quoi ta pièce?
- Anna Tu ronfles!
- John On prend une bière d'abord?
- Anna Non, non. Il faut que tu travailles à ton pont.
- John SON pont!
- Anna C'est votre pont, non?

John Moi, il me faut une bière.

Anna C'est du bois traité?

John Je ne suis pas sûr.

Anna Désinfecte ton doigt. Tu dis à Éléonor... Si elle veut venir au vernissage ce soir...

John Elle m'a dit qu'elle y allait.

Anna Elle vient? Super! Elle t'a dit qu'elle venait? Grandissimo!

John Tu exposes?

Anna Juste deux tableaux. C'est drôle de se voir juste nous deux.

John C'est rare. Tu es sûre que tu ne veux pas rester à souper, je fais du magret de canard?

Anna Non, je vais y aller.

John Ça ferait plaisir à ta sœur...

Anna J'ai des choses à faire avant de sortir.

John Bon. Éléonor va m'engueuler.

Anna C'est ce qu'elle va faire de toute façon, en voyant que tu as mis les planches du mauvais côté. Salut!

John Hein? Ah, oui! Ah! Tabarnak de pont!

Scène 8

Éléonor et Anna au vernissage. Sons d'ambiance. Projections sur écrans : des tableaux apparaissent par touches de couleurs.

Éléonor C'est plate, ton vernissage.

Anna Donne-moi encore du vin.

- Éléonor J'ai faim. Il n'y a pas de canapés?
- Anna *Éléonor lui verse du vin.* Plus. Remplis jusqu'au bord.
- Éléonor Et ton Romuald, il n'est pas là?
- Anna Oui... Dans le coin, là, à côté de la fille en rose.
- Éléonor Oh... pas mal, il est sexy. Est-ce qu'il s'est passé quelque chose?
- Anna Non, non, rien. Il ne se passera rien.
- Éléonor Je croyais qu'il te faisait rêver?
- Anna Justement, j'ai vérifié en rêve, ce ne serait pas positif.
- Éléonor Positif?
- Anna Oh, excuse-moi! Je n'ai pas pensé... John m'a dit.
- Éléonor John t'a dit quoi?
- Anna Pour... pour... vos résultats.
- Éléonor John te dit tout maintenant?
- Anna Je ne savais même pas...
- Éléonor Ah! J'ai faim!
- Anna Après le magret de canard de ton chum?
- Éléonor Je n'ai pas mangé son magret! Mais comment tu sais pour le magret?
- Anna Je suis passée chez toi tout à l'heure.
- Éléonor Comment ça, tu es passée? John ne m'a rien dit! Je croyais que tu avais téléphoné?
- Anna As-tu laissé John te le dire?

- Éléonor Je lui laisse dire tout ce qu'il veut!
- Anna Menteuse.
- Éléonor Hypocrite.
- Anna Vieille vache.
- Éléonor D'habitude, il y a toujours des canapés?
- Anna Tu as raté le magret de canard de ton chum? Tu t'es engueulée avec lui?
- Éléonor Mais oui! Je me suis engueulée avec John! C'est pour ça que je suis arrivée plus tôt et que j'ai faim!
- Anna C'est pour ça que tu es saoule.
- Éléonor Que je suis saoule, oui! Certes!
- Anna Tu devrais faire du théâtre.
- Éléonor Anna, moi, c'est ma vie qui est un théâtre! Je ne vis pas ma vie! Je fais perpétuellement du théâtre! Après ils disent que ce sont les acteurs qui jouent! Ah! Tout le monde joue son rôle!
- Anna Tu ne fais pas vraiment ce que tu veux?
- Éléonor Pourtant, je leur tords les couilles au bureau! Tu sais quoi? Je suis en train de négocier, moi, une femme, avec un gros client américain, tu sais quoi? En français!
- Anna Ouais. Tu « french » avec lui...
- Éléonor Tu es drôle! C'est une vraie réussite ton jeu de mot!
- Anna Avec John, tu t'es engueulée à cause du pont?
- Éléonor Oui! L'incapable! Il m'énerve! Anna, je ne peux pas te dire comment il m'énerve! Comment tu sais pour le pont?
- Anna Je t'ai dit, je suis passée chez toi tout à l'heure.

- Éléonor C'est vrai! Et le salaud, il ne m'a rien dit!
- Anna *Qui salue quelqu'un qui passe.* Bonsoir, monsieur Hoffman...
À Éléonor C'est un sculpteur allemand, il est incroyable! Il veut me rencontrer, il cherche un modèle pour une idée très spéciale...
- Éléonor Je lui demande un pont, moi! Lui! Il me parle d'aller vivre en campagne! Je ne lui parle pas d'aller vivre avec les porcs, moi, je lui parle d'un PONT!
- Anna Chut!
- Éléonor J'ai vu les intérieurs de bateaux hyper raffinés qu'il fait pour ses riches clientes capricieuses! Il fait ça avec du beau bois, tout travaillé... Pour moi? Niet! Pas une once de créativité!
- Anna Il te faisait des beaux meubles...
- Éléonor ...d'ailleurs rien n'est créatif entre nous, le sais-tu Anna? Pas de pont... Pas de bébé... Notre vie sexuelle, c'est de la « mélamine »! Moi, je lui demande de faire un petit effort, je n'aime pas son approche....
- Anna Tu veux qu'il construise un pont entre lui et toi?
- Éléonor Ah, arrête ta psychologie de bottine, tu m'énerves! Je te parle de ma vie sexuelle ratée, tu pourrais être respectueuse!
- Anna Je suis respectueuse, Éléonor! Ton pont, c'est irréaliste, ta cours est gros comme mon cul, tu demandes n'importe quoi à John!
- Éléonor Toi aussi, tu es saoule!
- Anna Si tu attends que John devine ce que tu ressens... Tu vas attendre longtemps... l'histoire s'arrête toujours après le premier baiser...
- Éléonor Dans les contes de fées, peut-être! Mais, moi, je ne veux pas un premier baiser, je veux un bébé!
- Anna Pourquoi?

- Éléonor Donne-moi du vin!
- Anna Non. Tu n'as rien mangé...
- Éléonor Anna! *Anna lui verse du vin.* J'ai toujours eu ce que je voulais! Je travaille fort! J'obtiens ce que je veux! Pourquoi le bébé n'arrive pas? Je ne le mérite pas? Qu'est-ce que j'ai fait?
- Anna Mais rien! Tu n'as rien fait! Tu es trop sérieuse, c'est tout!
- Éléonor Tu crois?
- Anna Tu veux toujours être parfaite! *Qui fait un joli sourire à quelqu'un qui passe* Bonsoir... Très bien, merci. *À Éléonor* Au lit, c'est comment avec John? Bien quoi, réponds! Tu ne m'as jamais rien raconté avec John.
- Éléonor Comment tu fais, toi?
- Anna Moi, je ne couche pas avec John.
- Éléonor Mais tu es de plus en plus drôle, c'est formidable! Toi, raconte-moi une bonne histoire de cul, je n'en peux plus, la tête va m'exploser. Qu'est-ce qui se passe, tu as un nouvel amant, tu joues avec une nouvelle troupe?
- Anna Il y a un acteur qui a du chien.
- Éléonor Qu'est-ce qui est arrivé?
- Anna Rien. On rentre chacun chez soi.
- Éléonor Rien?
- Anna Bien... À la répétition, hier... Je t'en ai parlé, le metteur en scène a eu une idée de génie... Tout doit passer par le corps...
- Éléonor Non, tu ne m'as pas dit ça.
- Anna Ils doivent jouir pour comprendre ce qu'ils disent. Les personnages, pour comprendre leur vie, ils doivent jouir! C'est assez fascinant comme idée, non?

- Éléonor ...jouir? Pour comprendre leur vie? Faire l'amour?
- Anna Faire l'amour, oui. Respirer! Manger! Courir!
- Éléonor Courir?
- Anna On aimait tellement ça courir quand on était petites...
- Éléonor Et puis quoi? Tu jouis en faisant ta pièce?
- Anna *À quelqu'un qui passe* Oh! Hello, Georges!
- Voix de Georges Anna, your paintings are really interesting!
- Anna You like them?
- Voix de Georges I don't like them, I love them! The triangle!
- Anna Le triangle?
- Voix de Georges One of the most powerful geometric symbols! The male symbol, which is also the symbol of divinity, fire, harmony! And the female symbol, more ancient, that of water, mother earth, fecundity! Everything revolves around the triangle in your art.
- Anna Ah, oui?
- Éléonor Il a un gros nez.
- Voix de Georges What did she say?
- Anna Euh...She finds your explanations...
- Éléonor Spectacular! Finally, Anna mixed both the male and female triangles, so... she paints about sexual union.
- Voix off Georges About the union of opposites!
- Éléonor Of course! You sum it up so well! I always impressed at how critics are sensitive and fundamentally creative!

- Voix de Georges Oh.
- Anna Georges, she's Éléonor, my sister.
- Voix de Georges Your sister? Nice to meet you. Bonne soirée mesdames!
- Éléonor *Hyper charmante* Have a nice evening, mister Coldbridge!
- Anna Tu le connaissais?
- Éléonor Je lis ses critiques. Je partage son opinion la plupart du temps.
- Anna Comment tu savais que c'était lui?
- Éléonor J'ai reconnu son genre quand il s'est mis à faire le fin connaisseur.
- Anna Vraiment? Juste avec ce qu'il a dit? Tu partages ses opinions?
- Éléonor Oui, oui. Il a un sens de l'observation très juste et une sensibilité rare...
- Anna Pourquoi tu es allée dire des conneries?
- Éléonor C'est vrai qu'il a un gros nez. C'est décevant! Je fantasmais un homme mûr, grisonnant, sexy avec ses petites rides sur le bord des yeux... Ne t'inquiète pas, s'il écrit quelque chose sur tes toiles, ça va être très bon ma petite Anna.
- Anna Est-ce que je t'ennuie avec mes vernissages? Avec mes histoires de théâtre?
- Éléonor Tu ne m'ennuies pas du tout avec tes vernissages ou tes petites histoires de théâtre! *Qui prend un air grave* Anna, des fois...
- Anna Attention à ce que tu vas dire, tu es saoule.
- Éléonor Toi aussi. Écoute. Des fois... J'ai l'impression de vivre à travers toi.
- Anna Mais moi aussi. Je partage tellement tout ce qui t'arrive.

- Éléonor Ne t'affole pas, ce n'est pas ce que je veux dire, et tu le sais très bien. Je veux te dire... à quel point... ta vie... Quand je joue mon rôle au bureau, ou même avec John! Je sais que tu existes. Je sais que tu vibres. Que tu plonges dans tes émotions...
- Anna Ah ça, oui, je sais plonger! Mais je ne fais que ça! Je plonge! Puis, je sors de l'eau trop vite! Je replonge! Je ne prends pas le temps de vivre ce qui est à vivre.
- Éléonor Mais tu plonges, toi, tu es passionnée.
- Anna Je plonge dans un millier de projets... pourtant je n'ai pas de carrière, pas de chum...
- Éléonor C'est de la merde, une carrière... un chum aussi, des fois.
- Anna Je croyais que tu étais heureuse.
- Éléonor Je ne sais pas.
- Anna Viens, on s'en va!
- Elles réapparaissent chez Anna, encore en train de boire...*
- Anna Peut-être que tu dois tromper John pour faire un bébé?
- Éléonor Tromper John me semble une très bonne idée!
- Anna Tu ne le ferais jamais! *Elles s'embrassent.*
- Éléonor Anna... Tu m'impressionnes. Tu crois qu'on peut se libérer de notre souffrance?
- Anna Oui.
- Éléonor Comment tu le sais?
- Anna Je ne sais. Je le sais depuis je suis petite. Je me souviens comme je savais tout ce que j'avais besoin de savoir quand j'étais petite... Toi aussi!
- Éléonor Tu vas encore me dire qu'il faut *jouir*...

- Anna Oui. J'ai envie de jurer par la jouissance de vivre...
- Éléonor J'ai chaud. Raconte-moi, tu vas coucher avec ton acteur qui a du chien?
- Anna Quand on était petites, souviens-toi on aimait tellement...
- Éléonor Arrête de parler de ça!
- Anna De parler de quoi? Je veux juste dire...
- Éléonor Moi, je ne comprends pas tes histoires philosophico-théâtrales de « jouissance » qui libèrent!
- Anna Tu ne veux jamais m'écouter.
- Éléonor Journée internationale du pleurnichage! Bienvenue au bout du monde!
- Anna C'est rare que tu fais l'effort de comprendre quelqu'un.
- Éléonor Je sais. Tu as parfaitement raison. Ne boude pas, tu es mon amour. *Anna sort son paquet de cigarettes.* Ne fume pas! Après tu fais des bronchites! Vendredi, tu viens souper, c'est moi qui vais te saouler. Tu vas me raconter toute ton histoire avec ton acteur...
- Anna Achète du bordeaux, alors.

Scène 9

John chez lui. Il fait du ménage en chantant. Arrive Éléonor.

- John Ça s'est bien passé?
- Éléonor Non.
- John C'est signé?
- Éléonor Oui.

- John Tu pars quand? Quand est-ce que tu t'envoies pour le Vietnam?
- Éléonor Je ne suis pas comme les autres.
- John Non. Tu es unique.
- Éléonor Je n'en peux plus, John.
- John D'être unique? Viens ici...
- Éléonor Noir sur blanc. J'arrive de la clinique. John, je t'annonce que tu ne vis pas avec une femme! Je ne suis pas une femme!
- John Un autre verdict médical infallible?
- Éléonor Arrête de dire que les médecins sont des imbéciles!
- John Qu'est-ce qu'il t'a dit aujourd'hui?
- Éléonor Que je n'ai pas la force de créer, moi... que je n'ai pas la force de faire un bébé, moi... que mon ventre est mort.
- John Ça, ce n'est pas le médecin qui dit ça...
- Éléonor Toi, tu t'en fous! Tu peux aller coucher avec une autre, tu peux faire un bébé avec une autre, tu n'as pas de problèmes!
- John J'ai un problème parce que toi, tu as un problème!
- Éléonor Tu ne veux pas me quitter?
- John Qu'est-ce que le médecin t'a dit?
- Éléonor Avec leurs airs, John! Ils n'ont pas le droit de dire des choses comme ça à une femme! Pour qui ils se prennent? Des dieux qui donnent et reprennent la vie? Ce ne sont pas eux qui portent la vie! Eux, ils ouvrent des ventres de femmes, ils les referment... Ils sont fiers, ils touchent la chair... Là où la vie commence... Ils te disent : « c'est réglé ». Mais toi, tu sens la mort, là où ils t'ont touchée! Tu portes la mort, là où devrait commencer la vie... J'ai tellement honte. John, si tu savais... Je me dégoûte...

- John Pourquoi tu dis ça?
- Éléonor Ils disent que je suis infertile...
- John Quoi?
- Éléonor Ils disent...
- John Quoi, Éléonor?
- Éléonor Quand je suis tombée enceinte à quinze ans...
- John Tu avais quinze ans?
- Éléonor Finalement, c'est ça qu'ils disent.
- John Quoi?
- Éléonor C'est leur verdict, les lâches! J'ai gâché ma vie... pour quinze minutes dans un buisson!
- John Je pensais que tu étais plus vieille que ça... tu étais une gamine.
- Éléonor Avec un corps de femme.
- John C'est la vie que tu cherchais... Avec la mort de ta...
- Éléonor Vous autres, les hommes, vous ne pouvez pas avoir des conséquences comme celle-là! Vous ne pouvez pas! Vous ne pouvez pas perdre votre ventre... Personne ne touche au-dedans de votre ventre...
- John Éléonor, tu n'es pas responsable. Ils t'ont opérée d'urgence...
- Éléonor Ils ont bouzillé mon corps... *(Elle pleure à chaudes larmes)* Ils découpent le petit bébé... en morceaux. Le médecin m'a tout expliqué, pourquoi ça a laissé des traces... Ils ont siphonné les petits morceaux... de... de mon bébé...
- John Éléonor, calvaire... pourquoi il t'a expliqué ça?
- Éléonor C'est moi qui lui a demandé. Je ne comprends pas ce qui m'arrive. Je suis hantée dans mon corps par cette blessure... Je n'ai pas de tombe où aller pleurer... Je voudrais enterrer ce que je ressens à l'intérieur... C'est lugubre mais... J'aurais voulu enterrer mon petit bébé, même en

morceaux, je l'aurais mis dans la terre... tellement doucement... tellement doucement, John... Même en morceaux... J'ai tué mon bébé...

John Non!

Éléonor Maintenant je suis punie.

John NON! Ils ont sauvé ta vie, Éléonor! Tu ne pouvais pas garder le bébé!

Éléonor C'est ma punition...

John Le bébé ne pouvait pas vivre!

Elle sort un papier de sa poche et le donne à John, qui le lit.

John « L'hystérocopie confirme des lésions mécaniques le long des trompes, dues à l'extraction du fœtus lors de la grossesse ectopique... qui expliquent l'infertilité actuelle de... » Tabarnak! Veux-tu qu'on adopte? Veux-tu qu'on adopte?

Éléonor Non.

John Je téléphone à ta sœur. Je vais lui dire de venir te voir.

Éléonor Non. Elle dîne avec un producteur ce soir. Il a peut-être quelque chose pour elle...

Scène 10

Un bar. Musique qui groove. John est installé à une table, il observe autour de lui. Anna arrive.

John *Il lui fait signe. Anna!*

Anna Excuse le retard, j'ai été retenue à la répétition. Qu'est-ce que tu bois?

John Un scotch.

Anna *À un serveur qu'on ne voit pas* Léo! S'il te plaît, un scotch pour lui, une tequila et une bière pour moi. *À John* Ça va?

- John Tu viens souvent ici?
- Anna Je viens surtout prendre un café le jour. Le soir, tout le gratin est là!
- John C'est ce que je vois.
- Anna Qu'est-ce que tu m'as dit au téléphone? Ils lui ont dit qu'elle n'aurait pas d'enfant?
- John C'est à peu près ça.
- Anna Il ne faut pas les écouter!
- John Je ne sais plus trop quoi faire...
- Anna Je connais une fille qui était infertile, après cinq ans au Mexique, tu sais quoi? Elle est revenue avec deux beaux enfants! Je les ai vus, John! Ils sont superbes!
- John Au Mexique?
- Anna Elle vivait avec une chamane... *Qui aperçoit quelqu'un plus loin dans le café, qu'on ne voit pas* Romuald! (...) Oui, super! (...) Oui, appelle-moi! (...) Samedi? Oui, je suis libre! (...) À ton atelier? (...) Okay! Chao! *À John* Il a un projet de « peinture musicale » incroyable!
- John Peinture musicale?
- Anna Oui! Sur scène, les peintres d'un côté, de l'autre côté des musiciens. Les peintres s'inspirent de la musique, les musiciens improvisent à partir de ce qu'ils voient sur les toiles! Tu comprends?
- John Non.
- Anna Imagine! Une cacophonie de notes et de couleurs qui s'harmonisent à chaque fois d'une façon unique! Bien, avec un peu de chance, l'harmonie se fait!
- John L'harmonie?

- Anna John, cette histoire a fait tellement de mal à Éléonor quand on était jeune!
- John C'est ce que je commence à comprendre. Peut-être qu'il faut qu'elle aille faire un tour au Mexique...
- Anna Je n'y crois pas, je sais qu'elle n'est pas infertile.
- John Qu'est-ce que tu fais dans le projet de ton ami? Tu peins?
- Anna J'aimerais tellement faire quelque chose pour elle!
- John Fais-lui une toile! Dans le projet de ton ami, tu peins?
- Anna Dans le projet de Romuald? En fait, j'aurais pu faire un tableau, il m'a laissé le choix... Mais... Romuald a eu une idée de génie : je serai une « toile vivante »!
- John Ah, oui?
- Anna Au début du spectacle, j'entre en scène dans le silence... sous le son soudain des coups de pinceaux de Fred Huster! Tu sais, le peintre anglais?
- John Non.
- Anna Sous la caresse du pinceau du maître... mon corps se met à danser... dans une sorte de danse musico-picturale...
- John Fred Huster peint sur toi?
- Anna Oui, c'est ça.
- John Toute nue?
- Anna Mais oui. Pourquoi?
- John Est-ce que tu as couché avec lui?
- Anna Tu es fou, il a 75 ans.
- John Pas ton peintre anglais, Romuald?

- Anna Pourquoi tu me demandes ça?
- John Pourquoi tu ne peins pas comme les autres?
- Anna Il demande à des peintres professionnels...
- John Ta gang d'inspirés qu'on croise dans les vernissages?
- Anna Tu ne crois pas que je suis une artiste, hein, John?
- John Moi? Je sais que tu es une artiste. Mais ton ami argentin, qu'est-ce qu'il veut? Une artiste sur scène, ou une belle femme pour rendre son spectacle intéressant?
- Anna C'est vrai qu'il veut coucher avec moi.
- John Toi?
- Anna Je ne sais pas. Ça n'a rien à voir avec le travail qu'il m'offre. C'est son droit s'il veut une femme... à son goût, dans son œuvre.
- John Son « œuvre »?
- Anna J'ai vraiment besoin d'argent, il m'offre un bon montant, il a eu une subvention, je trouve le projet intéressant...
- John Combien?
- Anna Quoi, combien?
- John Combien il te donne pour faire le show?
- Anna Probablement, mille.
- John Je t'en donne deux. Pour peindre chez toi une toile pour Éléonor.
- Anna Tu ne veux pas que je couche avec ce gars-là ou tu veux une toile pour ma sœur?
- John Les deux.
- Anna Ah. Okay. Tu fais le père ou le beau-frère jaloux?

- John Les deux.
- Anna Okay! Venant de toi, je le prends comme un compliment. Je ne ferai pas le show. Je vais faire une grande toile pour Éléonor, je veux que ce soit impossible qu'elle passe devant sans sourire!
- John Parfait.
- Anna Mais je vais probablement coucher avec Romuald.
- John Pourquoi?
- Anna Parce que je n'ai pas besoin d'un père!
- John Tu es une vraie garce.
- Anna Une vraie garce? John, qu'est-ce que tu crois, John? Honnêtement, dis-moi qu'est-ce que tu crois. Je suis une vraie garce?
- John On s'amuse.
- Éléonor C'est souvent ce qu'on pense pour vrai ce qu'on dit pour rire.
- John « Garce », je trouve que ça fait « libre ».
- Anna Libre? Souvent, une femme qui aime faire l'amour, c'est une salope.
- John Une salope?
- Anna *Au serveur qui passe, mais qu'on ne voit pas.* Léo? S'il te plaît, deux tequilas, un scotch, puis une bière! *À John* Tu ne réponds pas à ma question. Profondément, sois vraiment honnête, une femme qui aime faire l'amour, ça connecte avec quoi dans ton cerveau?
- John Toi? Ça connecte avec quoi dans ton cerveau? Est-ce que tu es bien dans ta vie amoureuse?
- Anna Quoi, ma vie amoureuse? C'est pour parler du malaise d'Éléonor qu'on est ici?
- John Oui.

Anna Bien, je vais te dire ce que je pense. Peut-être que vous ne pouvez pas avoir d'enfant parce que vous n'avez plus de fun.

John L'infertilité d'Éléonor va beaucoup plus loin qu'avoir du fun ou non.

Anna Es-tu sûr? C'est quoi, on ne baise plus de la même façon en couple? Ce n'est pas la fusion, l'appel des corps, l'abandon, la confiance...

John Ah! Toi, tu baises dans l'abandon et la confiance?

Anna Tu peux m'appeler « petite garce » , mais personne ne m'enlèvera jamais la permission d'être allumée à l'intérieur!

John Mais non, Anna! Moi je dis...

Anna Disons que je soupe avec Romuald.

Elle découvre l'histoire en la racontant, le travail d'improvisation est visible, mais John se laisse prendre totalement au jeu.

Anna Je connais Romuald depuis environ cinq ans. C'est un bon gars.

John Tant mieux.

Anna On parle du projet, tout va bien, on boit quelques verres. Soudainement! ...j'ai une forte envie de le sucer. Ce n'est pas une pensée. C'est dans ma bouche. Je suis consciente que toute ma peau demande son corps. Il vient me reconduire. Je raconte des histoires, ça jette l'ambiguïté sur mes réelles envies. Il écoute mes histoires. Mais il ressent ce que je veux avec mon corps. Alors il conduit lentement, on se perd un peu, on rigole, parce qu'on roule dans une petite ruelle sordide. À un moment donné, il ne s'y attend plus, je saute sur lui. Je le suce lentement, juste assez pour le rendre fou, pour me rassasier de cette sensation de peau sur mes lèvres... Il voit que je suis allumée, il voit que je suis bien, il sent que j'ai confiance en lui, il voit que mon corps en est là, il me dit : « hey, j'ai un ami qui aime ça... » Tu sais quoi? On y va... Je fais l'amour pendant des heures... Avec deux hommes... Des heures... Ça n'arrête pas... tout mon corps... Il fait chaud. Je suis là, sans me retenir, je suis une femme... je jouis!

Elle le fixe et attend.

John Oui...? *Elle le fixe et attend.* Je... Je pense... que...

- Anna Je jouis. *Elle le fixe et attend.* Quand je me réveille de cette nuit-là, je suis calme. Dans mon corps, dehors, partout, une confiance... Ma force est là. Mon corps est tout simplement... ce qu'il est. Je marche dehors, le monde débile, je m'en fous, je souris à ceux qui m'écrasent, à ceux qui me détruisent, qui m'enchaînent, qui m'écrapoutillent. Je suis dans un moment de liberté. Le corps guérit de n'importe quoi, John. Je le sais. *Elle le fixe et attend.* Alors quoi, je suis une salope? Ou une garce? Je suis libre peut-être?
- John Tu... Tu as déjà... ce que tu viens de me dire... Tu... tu fais ça... souvent?
- Anna Tu ne réponds pas à ma question.
- John Je ne sais pas quoi dire.
- Anna Éléonor doit apprendre à se défaire de sa cervelle judéo-chrétienne culpabilisatrice déchaînée!
- John Sa cervelle judéo-chrétienne?
- Anna Elle se tape dessus!
- John C'est vrai que...
- Anna John, crois-moi... Je suis une femme. Jouis avec ta femme. Je suis sérieuse, tu me connais assez pour savoir que je suis sérieuse.
- John Oui.
- Anna Le bébé. Il viendra ou elle va l'oublier un peu, si elle a le droit d'être dans son corps.
- John Oui... C'est sûr que... avec Éléonor... c'est difficile ... tu as raison que... entre nous... Okay! Il va falloir que j'y aille.
- Anna Tu t'en vas?
- John Merci, Anna...
- Anna Pourquoi?

John Il faut que j'y aille! Tu ne dis pas à Éléonor qu'on s'est vu?

Anna Pour parler d'elle, sans elle? Mon dieu, non!

John Je ne m'attendais pas à ça!

Anna À quoi?

John À...

Anna Dis-le, John.

John Quoi?

Anna Jouir, John. Jouir!

Il part. Anna se lève pour aller danser.

Scène 10

Chez Éléonor et John. Éléonor et Anna discutent après un bon repas.

Éléonor Quand tu dances, toi, on en a pour des heures! Non, moi je ne vais nul part ce soir.

Anna Tu viens danser avec moi, c'est un groupe argentin... Allez!

John arrive avec une autre bouteille de vin et les sert.

Éléonor Non. Je veux, j'exige que tu restes avec moi ce soir, à boire convenablement vu l'aspect tragique de...

Anna John, c'était délicieux!

John Oui, je m'impressionne.

Éléonor Je n'ai pas mangé la même chose que vous? Quoi? Ne me regarde pas avec un air ahuri!

John J'ai mis trop de coriande? Ou pas assez d'ail?

Éléonor Tu ne le fais jamais comme je le veux.

John Tu pourrais faire semblant que c'était bon, ce soir?

Il sort en amenant des assiettes avec lui.

Anna Éléonor, c'était délicieux ce qu'il a fait!

Éléonor Avant-hier, le médecin m'a dit que j'étais infertile.

Silence. Anna ressert du vin à Éléonor.

Anna Éléonor, pourquoi tu n'oublies pas tout ça pour un temps?

Éléonor Je n'y arrive pas. J'ai essayé.

Anna Qu'est-ce que tu veux?

Éléonor Je veux... sentir...

John revient, discret, à l'abri de leurs regards. Il écoute. Il joue avec un joint entre ses doigts.

Anna Un jour, je vais faire quelque chose pour toi.

Éléonor Quoi?

Anna Je ne sais pas. Tu m'as toujours aidée.

Éléonor Fais-moi un bébé.

Anna Qu'est-ce que tu dis?

Éléonor Je dis : fais-moi un bébé.

Anna Te faire un bébé?

Éléonor J'y ai souvent pensé. Avec John. Tu me fais un bébé avec John.

John va pour allumer son joint, mais il ne le fait pas.

Anna Tu es saoule!

Éléonor Tu veux faire quelque chose pour moi? Donne-moi neuf mois de ta vie!

Anna Neuf mois de ma vie?

Éléonor Donne-moi un petit bébé de l'homme que j'aime. Un petit bébé qui sera presque « la chair de ma chair », « mon propre sang »! Tu es ma sœur. Ma famille. Tu es tout ce que j'ai! Vous êtes les deux seules personnes au monde en qui j'ai confiance.

Anna Éléonor, te rends-tu compte de ce que tu dis?

Éléonor Oui. Tu fais l'amour avec John, tu deviens enceinte, tu portes un petit bébé, nous l'aimerons tous les trois! Tu accouches, tu reprends ta vie normale, moi je m'occupe de notre petit bébé! Tu deviens une grande actrice, portée par la magie de la maternité!

Anna La magie de la maternité?

Éléonor John et moi, nous retrouvons notre bonne humeur! Moi, je sors de ce nuage noir. Je me lève un matin sans angoisse, sans manque au creux de mon corps... Sans la peur de n'être rien.

Anna De n'être... rien?

Éléonor Je sais qu'un bébé peut me redonner... je ne sais pas. Je veux prendre soin d'un enfant.

Anna Oui mais...

Éléonor John? Es-tu d'accord?

Anna *Qui ne savait pas qu'il entendait* Qu'est-ce que tu fais?

John *Qui se montre* Oui.

Anna respire fort tout à coup...

Éléonor Anna?

Anna Qu'est-ce qu'il dit?

Éléonor Il dit qu'il veut me faire un bébé avec toi!

John Oui.

Éléonor Alors? Anna!

Anna Éléonor!

Éléonor Réponds, je t'en supplie, dis-moi oui!

Anna respire fort...

Éléonor Anna?

John va pour allumer son joint, il ne le fait pas, il s'approche.

John C'est la première fois... Ta sœur vient de dire devant moi une absurdité totale. Mais je suis d'accord avec elle... D'accord si tu es d'accord.

Éléonor Anna! Dis quelque chose!

Anna Je... je...

Éléonor Voyons, mon amour! Nous serons avec toi tout le temps, tu seras comme une deuxième maman! Une marraine magique, pleine d'amour et de surprise! Tu n'auras pas les problèmes d'être mère, tu auras tout le miel d'être la reine de sa vie!

Anna Qu'est-ce que tu dis, le miel? La reine de qui?

Éléonor De notre bébé! Allons, réponds-moi, Anna! Je te saute dessus si tu ne me réponds pas!

Anna Je ne veux pas! Non! NON! Quoi? Non! Je ne suis pas complètement débile!

Éléonor Faux! Tu es complètement débile!

Anna *Qui respire fort* Éléonor! Non! Ne fais pas ça!

Éléonor Oui! Un beau petit bébé!

Anna Pourquoi tu me demandes ça?

Éléonor Je ne te demande rien, tu veux!

Anna Pourquoi? Non? Ne fais pas ça...

Éléonor Quand tu respires comme ça, tu es bouleversée! Tu veux! Tu sais que tu vas faire ça pour moi! Je t'aime!

Anna Je te déteste Éléonor!

Éléonor C'est oui?

Anna Non!

Éléonor C'est oui?

Anna fixe Éléonor.

Anna ...tais-toi.

Éléonor Donc, c'est oui?

Anna C'est ça... Tais-toi!

Éléonor crie, saute sur Anna, l'embrasse, elle se met à chanter, elle court, elle grimpe sur la table. Anna et John sont abasourdis. Ils finissent par rire tous les trois, effondrés les uns sur les autres. Noir. Plus tard. D'autres bouteilles ont été bues. John porte une robe de nuit, il a un coussin sur le ventre, et une serviette en turban sur sa tête avec une queue d'ananas qui dépasse. Éléonor est décoiffée. Anna récite du Racine en s'en allant, les deux autres ne l'écoutent pas :

« Mon père, cessez de vous troubler, vous n'êtes point trahi.
Quand vous commanderez, vous serez obéi.
Ma vie est votre bien. »

Anna sort. John et Éléonor s'embrassent et se déshabillent pour faire l'amour.

Éléonor Nous allons avoir un bébé... Fais-moi un bébé... *John décroche complètement d'elle.* Qu'est-ce qu'il y a ?

John Je croyais que tu arrêterais d'en parler.

Scène 12

Éléonor est à l'aéroport et parle dans son cellulaire.

Éléonor Tu m'as bien comprise, John? Elle ovule en fin de semaine... (...) Non! Je ne contrôle pas tout! Je veux juste que tu sois conscient... (...) Sinon, il faut attendre tout un autre mois! (...) Oui, j'ai fixé un rendez-vous avec elle. (...) John, c'est écrit gros comme ta face sur le frigidaire! (...) Ne fais pas exprès pour m'énerver, tu sais comment ça me fait peur de prendre l'avion... (...) Oui... (...) Je t'appelle en arrivant. (...) Oui... Il faut que j'y aille... (...) John! Ma vie est entre vos mains.

John, chez lui, raccroche le téléphone. Il a une règle en main, un crayon plomb, il trace des lignes sur sa feuille de plan, il calcule...

John Quatorze trois quarts... Vingt-deux... Ici, ça ne se rend pas... Vingt et un? Non... Quatorze et demi... Ah, tabarnak!

Il s'allume le joint qui traîne dans le cendrier, prend une petite bouffée, prend des bouts de bois sur la table et s'amuse à les manipuler, pour finalement faire un triangle.

John Un bébé?

Scène 13

Scène en trois temps.

Premier temps.

Anna a une cigarette à la main et un briquet, et toujours juste avant de l'allumer, elle pense à faire quelque chose : replacer un coussin, allumer une bougie, se servir à boire...

Anna Qu'est-ce qu'il a dit? Huit heures? Non, je ne peux pas! Il me faut une mise en scène! Oh mon dieu! Pourquoi ma vie n'est pas normale? Il me faut une mise en scène!

On voit Anna qui cherche sa « mise en scène ». Elle attrape un rouge à lèvres, hésite, commence à se maquiller. Elle commence à jouer à la femme fatale... Elle fait jouer de la musique. Elle commence à se déshabiller. Elle hésite entre deux robes. Elle s'amuse. Elle décide de faire le poirier les pieds appuyés contre le mur

et du coup, ainsi installée, elle a envie d'une gorgée de vin. Elle essaie d'attraper son verre de vin avec ses orteils... John arrive. Il voit Anna en train de s'organiser avec son verre de vin... Quand Anna le voit, elle retombe sur ses pieds, arrête la musique et attrape une robe de chambre...

Anna John?

John J'ai cogné...

Anna Tu n'avais pas dit huit heures?

John Il est huit heures...

Anna AH! C'est bien! Veux-tu voir ma toile pour Éléonor? Presque finie!

John Ah, oui! Ta toile!

Anna Oui! Prends-toi un verre de vin!

John Oui!

Anna Oui!

Elle installe la toile au chevalet. John se remplit un verre qu'il boit d'un trait.

Anna C'est sûr que ce n'est pas fini...

John C'est sûr! Ce n'est pas fini! As-tu revu Romuald?

Anna Romuald? Non!

John Ah, c'est juste la toile qui me fait penser à ça... Je m'en fous avec qui tu couches...

Anna Oui, tu t'en fous. « Romuald », c'est juste une question comme ça!

John Oui. Mais... on ne s'est pas posé la question...

Anna La question?

John Est-ce que tu es sûre d'être... clean?

Anna Clean?

John Avec toutes tes aventures...

Anna As-tu de quoi rouler un joint?

John Oui?

Anna C'est ton hasch indien?

John Oui.

Anna Viens t'asseoir, s'il te plaît, John!

Ils s'installent confortablement.

Anna Je n'ai pas couché avec Romuald.

John *Il commence à rouler le joint.* Ah.

Anna Au café, je t'ai provoqué, juste assez pour que tu écoutes mes idées...

John Ton histoire avec Romuald, ce n'est pas vrai?

Anna Non. Au café, j'en ai mis beaucoup, tu comprends? ...Je n'ai jamais essayé... Tu sais... Avec deux hommes...

John Tu n'as jamais essayé? Tu es une bonne comédienne!

Anna Je ne dis pas que je ne le ferais pas.

John Non, non! Mais tu es une très bonne comédienne!

Anna Excuse-moi. Arrête de rire! Je ne sais pas pourquoi j'ai fait ça, je voulais que tu m'écoutes. Attentivement.

John Ah, j'étais très attentif!

Anna Je ne veux pas que tu penses que je couche avec n'importe qui...

John Ah, moi, j'essaie de ne pas penser.

Anna John, je n'ai pas eu d'amant depuis un an. Un peu plus qu'un an...

- John Romuald?
- Anna Romuald, il est beau. Je me suis imaginé avoir une aventure avec lui, mais la qualité de mon rêve m'a satisfaite.
- John Ce que tu m'as dit au bar, c'est un de tes rêves?
- Anna Je ne sais pas. Je voulais surtout que tu m'écoutes.
- John Intéressant. Tu es allée à son atelier?
- Anna Je suis allée, mais je ne suis pas restée. Je lui ai dit que je ne ferais pas son spectacle.
- John Tu es incroyable.
- Anna Des fois, je rêve trop, c'est sûr.
- John Tout le monde a une bulle à péter.
- Anna Toi?
- John Je ne sais pas...
- Anna Tu es heureux avec ma sœur?
- John Oui, je ne sais pas...
- Anna Toi, c'est quoi ta bulle?
- John Je ne sais pas. Je ne sais pas...
- Anna John?
- John Je vais revenir demain. Okay?
- Anna Demain? Okay. Qu'est-ce qu'il y a?
- John Je ne sais pas... On se connaît depuis longtemps... Peut-être qu'on peut... pour faire le bébé... genre... faire ça « straight »?
- Anna Okay, oui! « Straight. » Sinon, on n'y arrivera jamais!

John Okay. Salut.

Anna Salut.

John Bye.

Anna Bye.

John Salut.

Deuxième temps.

Chez Anna. Elle attend John. Une cigarette aux doigts, elle est constamment sur le point de l'allumer, mais ne le fait pas, replaçant un coussin, une couette de cheveux... John frappe à la porte. Anna attrape son sac à main et va lui ouvrir.

Anna John! Je reviens tout de suite. J'en ai pour deux minutes!

John Depuis quand tu fumes?

Anna Ah, depuis... de temps en temps. Je reviens tout de suite! Installe-toi!

Elle sort. John s'installe. Quelques instants et le téléphone sonne. John hésite puis répond.

John Allo? (...) Anna est sortie. (...) C'est de la part de... (...) Romuald? Vous savez, Anna m'a parlé de vous! (...) Je suis son beau-frère! (...) Entre hommes, je peux vous le dire, elle ne couchera pas avec vous. (...) Je suis sérieux! (...) Elle ne couchera pas avec vous. Elle a vérifié en rêve... (...) Oui! En rêve. (...) Mais non, dans la réalité, elle ne couchera pas avec vous. (...) Dans la réalité, elle... Écoutez, je lui dis que vous avez appelé! (...) Oui! Pas de problème! (...) C'est ça, oui, de rien! (...) Salut!

Il raccroche. Il rit. Il allume un joint qui traînait dans sa poche. Il fume. Soudain, il se lève, se déshabille et se glisse dans le lit d'Anna. Elle rentre en trombe.

Anna John? *Elle le voit.* Oh, mon dieu. Je m'excuse. Ah, mais non, c'est correct! Tu es tout nu! C'est correct, tout va bien! Non, ce n'est pas correct, je n'y arriverai pas! Je n'y arriverai pas!

John Romuald a téléphoné.

- Anna Hein?
- John Il veut que tu le rappelles.
- Anna Ah. Tu as répondu... *Il lui fait signe de prendre le joint. Elle le prend et fume.*
- John On n'est pas obligé, Anna...
- Anna Je ne peux pas faire un bébé à Éléonor ! Je n'y arriverai pas... Toi, tu y arriverais?

John a un fou rire.

- Anna Quoi? Arrête! Arrête! Quoi? Je ne suis pas à ton goût?
- John Est-ce que tu t'es vue?
- Anna Quoi? Mais arrête! La situation est dramatique! J'ai dit à Éléonor que je lui ferais un bébé!
- John Dramatique...
- Anna Mais arrête! Quoi? Est-ce que tu me trouves belle? Objectivement! Par rapport à la moyenne... Je dois savoir, parce que si on essaie de faire un bébé...
- John Mais non! Tu es horrible!
- Anna Salaud! C'est facile pour un homme...
- John Hey! C'est moi qui suis tout nu!
- Anna Eh, bien justement! C'est toi qui es tout nu, c'est moi qui te demande si je suis belle! Ça aussi, c'est dramatique!
- John Tu as peur de te mettre toute nue devant moi?
- Anna Non, je pose pour des peintres.
- John Tu as peur...

Anna Non. Arrête.

John Mais oui, tu as peur. Réponds-moi!

Anna Toi, dis-moi si je suis belle!

John Je ne sais pas...

Anna rend le joint à John, arrache la couverture qui est sur lui, se lève face à lui et commence à se déshabiller.

Anna Okay.

John Qu'est-ce que tu fais?

Anna Allez, lève-toi! On va faire Adam et Ève! Qu'est-ce que tu as? Quoi? Qu'est-ce que tu veux? Tu veux que je fasse le poirier? Je peux te faire la femme fatale si ça te rend à l'aise!

John Okay. Arrête.

Anna Quoi? C'est facile pour un gars d'être tout nu! Hein? Vous êtes là, les gars, comme ça, tout nus, pas de problème... Tu t'attendais à quoi en te mettant tout nu? Hein? Sois honnête! Qu'est-ce tu croyais que j'allais faire, hein? Tout nu, comme ça, bien à l'aise...

John Excuse-moi.

Anna Moi aussi, je veux rire!

John Excuse-moi.

Anna Moi aussi, je peux rire, John!

John Tu es belle.

Elle vient le rejoindre. Elle reprend le joint et fume.

Anna Parfois, j'entrevois ma beauté, dans le regard des autres... Mais moi, à l'intérieur de moi, je ne sais pas que je suis belle. Je me force pour agir comme agissent les belles filles...

John Anna... (...) Moi, je te trouve tellement belle quand tu te lances... Tu te souviens, le clochard, au jour de l'an, tu lui avais récité des poèmes d'amour?

Anna ...c'était de la prose.

John Oui, bien en tout cas, tu l'as fait pleurer le vieux. Tu étais resplendissante.

Anna Oui. Mais quand je fais des auditions, je ne suis pas « resplendissante » parce que je ne suis pas dans le « timing »! Et c'est comme ça que je ne fais rien d'intéressant.

John Là, maintenant, tu resplendis.

Anna Ça ne compte pas, c'est la vraie vie.

John Ce n'est pas dans tes rêves, la vraie vie. *Qui s'approche d'elle* Anna... J'ai le goût de te dire... Ton âme est belle.

John veut l'embrasser.

Anna Tu es le chum d'Éléonor.

John C'est elle qui nous demande...

Anna J'ai peur, John.

John Quoi? Quoi?

Anna Ma carrière...

John Depuis quand ça t'intéresse ta carrière?

Anna Je ne sais pas. Depuis qu'il faut que je fasse un bébé.

John Fume.

Anna Es-tu vraiment aussi cool que tu en as l'air?

John Oui, quand j'en ai l'air.

Anna John? Je pourrais t'aimer.

- John Je vais y aller.
- John Ta sœur a téléphoné, ce matin. Elle avait l'air en forme. Elle m'a dit qu'elle « trippe » au Vietnam...
- Anna « Qu'elle trippe? »
- John Quelque chose me dit qu'elle va oublier son histoire de bébé. Ne t'en fais pas avec ça. Bon... *montrant le joint* Garde-le! Je vais y aller.
- Anna Elle va quand même me détester longtemps.

Troisième temps.

Chez John. Nuit. John sort et s'assoit sur le petit pont. Il fume. Anna arrive.

- Anna John!
- John Anna? Qu'est-ce que tu fais ici, je viens à peine d'arriver... tu as couru?
- Anna Oui!
- John Qu'est-ce qu'il y a?
- Anna Je... Je... Je vais m'en aller!
- John Attends! Dis-moi qu'est-ce que tu veux.
- Anna Je... Non...
- John Veux-tu un joint?
- Anna Non! Non... (...) Je vais y aller.
- John Éléonor vient d'appeler! Je lui ai dit que tu ne voulais plus.
- Anna Tu lui as dit que je ne voulais plus lui faire son bébé?
- John Oui.
- Anna Elle va engager un tueur à gage vietnammien.

John Ça doit être fait.

Anna (...) Je vais y aller...

John Anna! J'ai bien fait?

Anna Non. Maintenant, je veux.

Scène 15

John chez lui. Il joue avec des bouts de bois... en fumant un joint. Éléonor arrive du travail en parlant au téléphone.

Éléonor Oui Micheal, je suis revenue hier! (...) C'était époustouflant! (...) Les Vietnamiens sont des êtres à part, des gens accueillants, d'une finesse exquisite! (...) Oui, tout va bien! Je vous apporte les signatures officielles des dernières ententes territoriales. (...) Oui, demain. Quatorze heures trente au sommet de la tour! De la « haute » gastronomie! *Elle rit avec lui.* Voulez-vous que je demande à Monsieur Durand d'être présent à notre dîner? (...) Bon! Juste nous deux! Ça me convient très bien Micheal... (...) Oui, on se voit demain... (...) Oui... (...) Moi aussi. (...) Au revoir!

John Je pourrais être jaloux si j'étais jaloux.

Éléonor Tu as encore fumé du hasch? Qu'est-ce que tu fais ici, tu ne travaillais pas aujourd'hui?

John Je travaillais...

Éléonor Tu joues encore avec tes bouts de bois? Veux-tu que je t'achète des « legos »?

John Je cherche une forme parfaite.

Éléonor Une forme parfaite?

John Laisse faire...

Éléonor Non, non! Je m'intéresse à tes petits bouts de bois parce que toi, c'est tout ce qui t'intéresse depuis que je suis revenue, alors tu m'expliques! J'attends!

John Je cherche une forme parfaite.

Éléonor Tu te moques de moi?

Éléonor prend les messages de la boîte vocale de la maison.

Éléonor (...) Bien! Tu avais rendez-vous avec ton client italien, à neuf heures ce matin... (...) Tes plans sont parfaits, il confirme le contrat du projet domiciliaire.

John Ah, oui? Finalement, il confirme le salaud?

Éléonor Chut! *Qui écoute le message* ...la coupe à blanc est faite, les puits sont creusés, ils attendent ton okay pour commencer la construction. *Elle raccroche.* Tu étais où? Qu'est-ce que tu as foutu? C'est lundi, pourquoi tu ne répondais pas? Tu m'écoutes?

John Oui.

Éléonor Tu te rends compte? Tu as raté ton rendez-vous!

John Je me rends compte.

Éléonor Tu te sens supérieur, là, hein? Tu « files cool », tu « files relax », moi je suis dure, n'est-ce pas? Je pense « business »! Hein? Je rentre hier matin d'un voyage de fou, je suis sur le décalage horaire, j'ai eu une grosse journée... Et qu'est-ce que je fais? Je fais de la business! Je ne suis pas cool, hein? Est-ce que tu m'écoutes quand je te parle?

John Oui.

Éléonor Qu'est-ce que tu as foutu aujourd'hui? Est-ce que...

John J'ai fait l'amour avec Anna. Je suis allée chez elle et nous avons fait l'amour.

Éléonor Quoi?

John Est-ce que tu m'écoutes quand je te parle?

- Éléonor Tu as... Vous... LE BÉBÉ?
- John C'est ça. On a fait de notre mieux.
- Éléonor Elle ovulait?
- John Oui.
- Éléonor Elle ovulait? Est-ce qu'elle a pris sa température? Est-ce qu'elle a mis ses jambes en l'air?
- John C'est arrivé...
- Éléonor Mais! Elle a changé d'idée? Ma soeur me fait un bébé? *Elle vient l'embrasser frénétiquement.* Elle a changé d'idée? Tu m'as dit au Vietnam qu'elle ne voulait plus? Elle a changé d'idée? Anna me comprend! Merci! Merci! Je lui téléphone tout de suite!
- John Elle n'est peut-être pas enceinte.

Il sort. Éléonor s'écroule sur une chaise. Omnibulée. Sous le choc. Elle tremble. Elle rallume le reste du joint et fume.

Scène 15

Chez Anna. Elle arrive. Elle dépose un petit sac de la pharmacie sur la table.

Anna Merde! Merde! Merde!

On frappe à la porte. John entre.

Anna Tu es là. Merci. Tu es là.

John Tu es enceinte?

Elle fait oui de la tête.

John Tu es enceinte!

Anna J'ai ce que j'ai toujours voulu mais je ne peux pas l'avoir.

John Le bébé!

Anna fige un moment sur cette réponse.

Anna Le bébé?

John Tu peux le garder ton bébé! Il est là... dans ton ventre... Je n'arrive pas à y croire.

Anna Non... Pas le bébé.

John Pas le bébé? Mais de quoi tu parles?

Anna Je ne peux pas garder le bébé.

John Je savais que tu voudrais le garder. Tu peux me le dire. Je pense à ça toute la journée... Je me dis : si elle est enceinte? Elle accouche, puis quoi?

Anna John, je ne peux pas avoir le bébé...

John On passe prendre ton bébé, on t'amène des fleurs, puis quoi? On rentre chez nous? Je sais que ça n'a aucun sens, Anna!

Anna John...

John Tu es enceinte, je n'en reviens pas! Ça fait des années qu'on essaie...

Anna John, je ne veux pas le bébé.

John Quoi?

Anna JE NE PEUX PAS.

John Mais de quoi tu parles qu'est-ce que tu as toujours voulu?

Anna Je... Je veux juste faire le film.

John Le film?

Anna C'est mon premier rôle important, mon premier. Je ne peux pas accepter le contrat si je suis enceinte! John, je viens d'apprendre que j'ai été choisie. Il y a enfin un réalisateur qui m'aime!

John Qui t'aime?

Anna On tourne dans six mois! Dans six mois, je vais avoir un gros ventre! Si je ne fais pas ce film-là, je passe à côté de tout. Je n'aurai jamais de carrière, John! Je sais que ma sœur a besoin de ce bébé... Je sais que j'ai accepté... qu'on a fait... un bébé...

John Tu viens d'apprendre que tu as un rôle dans un film?

Anna C'est ça.

John Mais le bébé... si tu le gardes, tu ne fais pas le film?

Anna Je ne peux pas avoir fait un bébé *pour moi* avec le chum de ma sœur.

John Anna, si ton bébé est à toi, qu'est-ce que tu fais?

Anna Je ne peux pas... Je ne peux pas avoir fait un bébé pour moi...

Silence

John Tu as un gros rôle?

Anna Oui.

John Dans un film?

Anna Oui.

John Dans six mois?

Anna Oui.

John Tu as dit à Éléonor que tu es enceinte?

Anna Non... C'est toi que j'ai appelé.

Elle montre un coin de son atelier rempli de toiles, de cahiers de croquis, de papiers...

- Anna Regarde, John.
- John Quoi?
- Anna À chaque fois que je commence à créer... Quelque chose à l'intérieur de moi... Je tombe. Je me retrouve toute seule au creux de moi, comme dans une chambre noire... avec un silence insupportable. Un faux silence. Un cri.
- John Tu n'arrives pas à ignorer ce que la plupart du monde passe leur vie à fuir...
- Anna Tout ce que je fais reste dans le vide...
- John Moi, si je tiens mon petit bébé dans mes mains... je vais me sentir artiste en tabarnak!
- Anna Tu ne comprends pas, John! Moi, tout ce que je commence...
- John Tu ne le finis pas. Je comprends. Je ne connais pas grand-chose à l'art. Mais je te connais assez pour dire... tu ne finis pas.
- Anna Mes créations sont des rêves? *Anna respire fort.* Quand je suis obligée de signer une toile pour une exposition, je me sens mal, je ne sais pas comment faire! Je ne sais pas écrire mon nom, John!
- John Tu es ce que tu es. Tu n'as pas besoin de savoir écrire ton nom pour être qui tu es. Tu vas commencer et finir... il faut juste que tu saches ce que tu veux faire.
- Anna Mon film? Mon premier vrai rôle dans un vrai film?
- John C'est ça que tu veux?
- Anna Oui.
- John Fais-le, d'abord.
- Anna Tu es sérieux? Je ne suis pas vraiment enceinte... c'est juste comme prendre la pilule... John, tu es mon beau-frère.
- John Oui.

- Anna Tu aimes ma sœur. Vous êtes ensemble pour la vie. Éléonor t'a choisi.
- John Oui, oui...
- Anna J'ai tellement besoin de faire quelque chose... par moi-même jusqu'au bout. Tu crois que je suis égoïste?
- John Je ne sais pas. Éléonor et moi, on va reprendre là où on en était, on va voir ce qui arrive.
- Anna Faut que je parte!
- John Anna! Anna... Quand est-ce que...
- Anna ...je vais me faire avorter? Au plus vite, John. Au plus vite!

Scène 16

John travaille au pont d'Éléonor. Éléonor arrive.

- Éléonor John! Tiens, tu travailles? Je veux te parler. Qu'est-ce que tu fais? Je t'ai dit de ne plus mettre ce bois-là, c'est du bois traité!
- John Oui, il a été mal « traité », par les massacreurs de forêts.
- Éléonor John, pourquoi tu continues à mettre ces planches-là si je te dis que c'est du bois traité?
- John Éléonor. Ça fait plus que vingt ans que je travaille avec du bois, CE N'EST PAS DU BOIS TRAITÉ!
- Éléonor Tu avais encore des doutes la semaine dernière.
- John J'ai vérifié! C'est presque fini.
- Éléonor J'ai hâte de voir ça, pour les fois que tu travailles! Le bois va pourrir avant que tu ne finisses ce que je te demande!

- John Tu m'as déniché une job que je n'aime pas, tu me demandes un tabarnak de jardin oriental dans une cours minable d'une ville que j'haïs...
- Éléonor Pourquoi tu te fâches? Ta job, tu l'aimes quand ton salaire rentre! Mon jardin... Peut-être que j'en ai plus besoin. Moi, je suis venue te voir parce que j'ai une grande nouvelle à t'annoncer!
- John Tu es enceinte?
- Éléonor va pour partir.*
- John J'ai dit quelque chose qu'il ne fallait pas?
- Éléonor Si tu veux, on peut aller vivre au Vietnam, deux cent mille dollars par année. J'ai l'offre de travail pour le début de l'été prochain. Du gros cash... Pour vivre au Vietnam! Tu te rends compte?
- John Vivre au Vietnam?
- Éléonor Quelques mois... On ne sait jamais, peut-être que là-bas je vais réussir à faire un bébé! Je vais méditer tous les matins, là-bas, au Vietnam...
- John Réussir à faire un bébé...
- Éléonor Je vais faire assez d'argent pour nous deux, on parle de deux cent mille, la première année!
- John La première année?
- Éléonor John, je n'aime pas la couleur des planches. Je sais qu'avec le vernis, ça va changer mais quand même...
- John Anna est enceinte.
- Éléonor Quoi?
- John Tu as bien compris.
- Éléonor De toi?

- John De qui veux-tu que ce soit?
- Éléonor Anna est enceinte de toi?
- John Éléonor, tu viens de me demander de faire un bébé avec ta soeur!
- Éléonor Mais oui, je sais, mais... Elle ne m'a rien dit. Elle a fait un test?
- John Plus qu'un.

Un temps pendant lequel Éléonor est songeuse.

- John Dans le concret, ce n'est pas comme tu avais pensé? Tout beau, tout parfait?
- Éléonor Quoi? Mais pas du tout. C'est tout beau, tout parfait! Si mes calculs sont bons, elle accouche début juin. Nous, nous partirons fin juin, début juillet... C'est parfait! Tu as toujours dit que tu rêvais de t'occuper des enfants à la maison...
- John Qu'est-ce que tu racontes? Et Anna?
- Éléonor Quoi, Anna?
- John Tu voudrais lui arracher son enfant tout de suite après la naissance?
- Éléonor SON enfant?
- John Éléonor!
- Éléonor John, soyons rationnels...
- John Ce n'est pas de la raison, c'est de l'insensibilité! C'était quoi tes histoires qu'elle serait la « marraine magique » du bébé, qu'elle pourrait l'aimer...
- Éléonor John, tu sais très bien qu'elle n'aurait jamais fait un enfant sans moi.

- John Sans moi non plus.
- Éléonor Anna est une jeune artiste, irresponsable, qui se cherche, elle n'a jamais fait quelque chose d'important par elle-même. Je n'arrive même pas à croire qu'elle est enceinte, c'est bien la première chose qu'elle réussit... À l'heure où l'on se parle, elle doit avoir une seule idée en tête : retrouver sa vie d'artiste... si tu vois ce que je veux dire. John, tu n'as pas répondu à ma question. Est-ce que le Vietnam te tente? Les dates de notre départ concordent avec l'accouchement, je n'en reviens pas! Si Anna accouche comme prévu, tout est parfait. Nous partons au Vietnam avec notre petit bébé!
- John « Nous »?
- Éléonor Tu ne veux pas?
- John Est-ce que tu ressens quelque chose... là, sous ta peau?
- Éléonor Tu ne veux pas savoir.
- John Quoi?
- Éléonor Rien.
- John Non, réponds!
- Éléonor John, c'est moi qui suis infertile. Anna a tout ce qu'elle veut.
- John ...elle se fait avorter.
- Elle part.*
- John Qu'est-ce que tu fais?
- John arrache quelques planches du pont.*
- John Tabarnak...

Scène 17

Anna chez elle. Elle fait des bulles. Éléonor entre en trombe, sans frapper.

Éléonor Tiens, tu es là, toi? Trois jours plus tard! Tu te caches? Qu'est-ce que tu crois, que tu vas me fuir jusqu'à ta mort? Je sais ce que tu as fait! John m'a tout dit! C'est fait? Tu t'es fait avorter?

Anna la fixe, immobile, sans aucune expression.

Éléonor Tu as fait ça? Tu as fait ça? Tu n'as jamais voulu me faire un bébé? Est-ce que c'est ça, Anna? Tu voulais John, peut-être? Tout ce qui compte, c'est toi! Tu me dégoûtes, Anna! Tu ne réussis rien! Même là! Tu tombes enceinte, tu n'assumes rien, tu es lâche, tu n'as rien, pas de job, pas de chum, pas de carrière, rien que des supposés talents!

Anna Je savais que tu viendrais ce soir.

Éléonor C'est tout ce que tu as à dire?

Anna J'ai obtenu un rôle dans un film important.

Éléonor Oui! Il m'a dit que tu as obtenu un minuscule petit rôle principal de merde dans un film de cul!

Anna Ça fait du bien?

Éléonor Anna : je te déteste!

Anna Je sais.

Éléonor Comment oses-tu dire « important »? Un film « important »?

Anna Un vrai budget, des bons acteurs, la chance de ma vie.

Éléonor La chance de ta vie? Tu viens d'assassiner une vie! Tu viens de tuer mon bébé... Tu es une égoïste! Une narcissique gonflée à bloc d'elle-même, ce n'est pas possible, tu vas éclater! Comme tes petites bulles de savon! Ta vie est une bulle de savon!

Anna La tienne aussi.

Éléonor Tais-toi!

- Anna Ta bulle, je la connais.
- Éléonor Tais-toi!
- Anna Tout pour être sa préférée. Tout pour rester le point de mire. Tout pour plaire à sa maman...
- Éléonor Je vais t'arracher les yeux!
- Éléonor saute sur Anna.*
- Anna *qui se débat* Je suis enceinte!
- Éléonor Quoi?
- Anna Je suis enceinte...
- Éléonor Tu es enceinte?
- Anna Oui. Je suis enceinte.
- Éléonor Tu ne t'es pas fait avorter?
- Anna J'ai essayé! Un cauchemar. Je me suis réveillée devant l'infirmière ... Je suis partie en courant.
- Éléonor Tu es partie en courant?
- Anna Oui.
- Éléonor Tu ne t'es pas fait avorter?
- Anna Non.
- Éléonor Tu es partie en courant? *La prend, l'embrasse, l'étreint.* Oh, mon dieu! Mon dieu! Mon amour! Ma petite sœur! Le bébé est là? *Anna fait oui de la tête* Mon amour! Excuse-moi! Je t'aime! Si tu savais... *Anna se laisse faire, comme un pantin.* Mon amour! Mon bébé! Viens! Excuse-moi!
- Anna Tu ne sais pas ce que j'ai vécu.

Éléonor Moi, je vais mourir si tu ne me donnes pas mon bébé! Tu... tu veux encore me donner mon bébé?

Anna Je rate ma vie pour toi.

Éléonor Anna! Si tu mets un enfant au monde, tu fais ce qu'il y a de plus important au monde. C'est nécessairement le plus important : il y a la naissance, la mort, puis entre les deux, nos vies, le mystère... Ton film est oublié dans cinq ans, Anna ! Non, deux ans!

Anna Je rate ma vie pour toi.

Éléonor Tu changes le monde si tu fais attention à un enfant, si tu fais vraiment attention à un enfant, tu changes le monde! Tu sais quoi, je suis sûre qu'un jour, tu seras une artiste reconnue.

Anna Je dois apprendre à me protéger de toi.

Éléonor Mais non, mon amour, je t'aime!

Anna Quand maman...

Éléonor Arrête!

Anna ...pour moi, Éléonor, tu es devenue ma maman...

Éléonor Arrête! Ne parle pas de ça!

Anna Pourquoi je ne peux jamais parler? C'est toujours mal ce que je ressens? Pourquoi je ne peux pas t'aimer? Toi, quand tu as envie de m'aimer, je te laisse m'aimer...

Éléonor prend la main d'Anna et la pose sur sa joue.

Anna Je vais manquer le contrat de ma vie, c'est le rôle de notre mère que je rejoue?

Éléonor Tu en auras d'autres contrats.

Anna Elle a perdu sa jeunesse...

Éléonor Mais non!

- Anna Elle faisait tout pour nous, hein? Elle était comme une sainte?
- Éléonor Une sainte? Une sainte qui montre à ses filles qu'un homme est plus important qu'une femme? Bravo.
- Anna C'était lui, le salaud!
- Éléonor Non. Elle aurait pu se redresser. Ça me dégoûte les femmes détruites par la vie qui ne font pas l'effort de se redresser.
- Anna Toi, tu fais quoi? Tu vis comme un homme! Tu es super libérée, ma vieille!
- Éléonor Je ne suis pas beaucoup plus vieille que toi.
- Anna C'est facile de la détester! Il n'y avait qu'elle à détester! Il n'était pas là, lui!
- Le cellulaire d'Éléonor sonne, elle répond pendant qu'Anna se lève et attrape son manteau.*
- Éléonor *Au téléphone* Oui? (...) Monsieur Durand, juste un instant s'il vous plaît. *À Anna* Qu'est-ce tu fais?
- Anna J'ai rendez-vous dans quinze minutes!
- Éléonor Avec qui?
- Anna Mon agent.
- Éléonor Attends!
- Anna J'ai compris Éléonor, tu vas m'aider. Je ne serai pas toute seule, c'est ça?
- Éléonor C'est ça. Tu vas lui dire que tu ne fais pas le film?
- Anna Qu'est-ce que tu crois?
- Éléonor Une fois devant lui, tu ne t'enfuis pas en courant, tu lui dis : je ne fais pas le film.

Scène 18*Éléonor entre chez elle.*

Éléonor Tu es là? John? *Tout de suite son cellulaire sonne.* Allo? (...) John? Tu es où? (...) Une affaire urgente? Attends, laisse-moi deviner! Un cargo qui arrive directement de l'Inde entre au port? (...) Ce n'est pas ça? Qu'est-ce qui se passe alors, tu t'intéresses à ton travail, maintenant? (...)

John entre, lui répond dans son cellulaire mais il est juste à côté d'elle.

John Effet de ma paternité!

Éléonor John! Tu m'as fait peur! *John porte un gros ballon.* Qu'est-ce que c'est? Tu as un cellulaire? Qu'est-ce qui t'arrive? Tu arrives au « XXIe siècle »? C'est quoi le ballon?

John Ah, tu ne connais pas? C'est un ballon d'accouchement... Pour bercer le bébé, c'est très pratique! Regarde. Comme ça, tu peux calmer les maux de ventre, ou comme ça, tu peux l'endormir!

Éléonor Tu es fier comme un coq. C'est connu, l'homme a souvent un regain d'énergie pendant la grossesse de... sa femme.

John Anna porte mon enfant mais ce n'est pas ma blonde.

Éléonor Ne te défends pas. C'est tout à fait normal. Je me sens juste... Je ne sais pas.

John Tu trouves que je vais la voir trop souvent?

Éléonor Non! Je veux que tu ailles la voir tous les jours... Non... Je ne sais pas.

John Éléonor, c'est toi qui as créé ce bébé!

Éléonor Moi...?

John *Montrant le cellulaire* C'est pour la naissance, je veux qu'elle puisse me rejoindre n'importe où! Tu te rends compte, si elle accouche pendant que je suis... je ne sais pas où?

Éléonor Tu es vraiment heureux, John.

- John Quoi?
- Éléonor Rien... On sort pour souper?
- John Si tu veux. Sinon, j'ai fait un tas de petits plats pour Anna, j'en ai gardé un peu pour nous...
- Éléonor C'est bien. Mais non. Je n'ai pas envie de petits menus santé pour femme enceinte.
- John Est-ce que tu as le goût d'une grosse poutine?
- Éléonor Est-ce que tu lui as dit pour le Vietnam?
- John Quoi?
- Éléonor Quoi, quoi?
- John Je ne sais même pas ce qui arrive. Tu veux que, moi, je lui en parle? C'est à toi de lui parler. C'est ton projet.
- Éléonor Je ne peux pas refuser cette offre, tu le sais.
- John Tu peux. Anna a refusé le film.
- Éléonor Okay, okay, on sort! Okay?

Scène 19

Anna et Éléonor arrivent avec des sacs de boutiques d'enfant, qu'elles commencent à défaire...

- Éléonor Si tu veux mon avis, tu devrais focaliser... tiens! John est rentré. John? Il doit être allé faire les courses pour le souper. Regarde, il a fait des achats, lui aussi. Ce que je disais... Tu devrais focaliser toute ton attention sur ta carrière d'actrice, le reste, c'est juste des passe-temps inutiles, non? Je me trompe?
- Anna Je ne sais pas... La peinture... J'aime tellement ça, je ne peux pas te le dire avec des mots.

- Éléonor Eh bien, justement, c'est flou, c'est incertain... Laisse tomber. Crois-moi.
- Anna Ça me fait mal quand tu dis ça.
- Éléonor Alors ne m'écoute pas.
- Anna Ça, c'est une bonne idée.
- Éléonor Oh, regarde comme c'est cute. Oh... Quand je pense que je vais tenir mon petit bébé dans mes bras... Mais, regarde! Il a acheté du rose!
- Anna Oui?
- Éléonor Je lui avais dit du jaune! Juste du jaune, du blanc, du vert, ou du mauve!
- Anna Pourquoi pas rose?
- Éléonor Si j'ai un garçon?
- Anna Il mettra du rose.
- Éléonor Anna!
- Anna Et comme ça, nous sommes certaines qu'il sera homosexuel!
- Éléonor Si tu voulais passer une échographie, on n'aurait pas tous ces problèmes!
- Anna Je ne veux plus qu'on en parle.
- Éléonor Tout ça à cause d'un foutu livre! Tes arguments ne sont pas scientifiques!
- Anna Il n'existe aucune étude sérieuse pour connaître les effets de l'échographie sur le bébé. Tu ne trouves pas ça bizarre? Tu trouves ça scientifique?
- Éléonor Tu m'énerves, tu es arrogante.

- Anna Qu'est-ce qu'il faut que je te dise? Moi, je m'en fous de la couleur de tes pyjamas! Je ne fais pas d'échographie.
- Éléonor Ton livre, c'est un livre de sorcière grano!
- Anna Pourquoi tu me parles toujours de mon livre?
- Éléonor Je t'ai vue, tu le lis tout le temps!
- Anna Et alors? C'est une femme qui a mis au monde des milliers d'enfants.
- Éléonor Elle a cent ans?
- Anna Parfois, je me demande pourquoi tu es si rétrograde.
- Éléonor C'est toi la rétrograde, croire une sorcière inspirée! Pourquoi tu prends cet air-là? Tu me caches quelque chose?
- Anna Je ne me sens pas bien... Je ne me sens pas comme d'habitude, c'est tout.
- Éléonor Moi non plus, si tu veux savoir. J'ai mal à la gorge.
- Anna La gorge, c'est aussi ton ventre.
- Éléonor Qui dit ça?
- Anna Une sage-femme...
- Éléonor Dans ton livre?
- Anna Non.
- Éléonor Tu vois une sage-femme?
- Anna Oui.
- Éléonor Mais on a décidé d'accoucher à l'hôpital?
- Anna Mais oui. Je fais juste la rencontrer... je ne sais pas encore... je ne sais vraiment pas si... elle m'aide à y voir clair...
- Éléonor Moi aussi, je voudrais pouvoir décider...

- Anna C'est toi qui as décidé de faire cet enfant.
- Éléonor Anna, dans mon ventre...
- Anna Je sais! Il n'y a pas de bébé dans ton ventre, je sais! C'est dans le mien qu'il y en a un!
- Éléonor Mais qu'est-ce qu'il y a? Calme-toi. Qu'est-ce que tu as?
- Anna C'est moi qui suis responsable de la vie ou de la mort d'un petit être dans mon corps, c'est ça qui se passe.
- Éléonor Mais tu es heureuse? Tu portes un bébé pour moi! Qu'est-ce que tu as, tu es bizarre, Anna?

Le téléphone sonne.

- Éléonor Allo? (...) Oui, comment ça va? (...) Oui, elle est avec moi! (...) Une audition urgente? *Anna fait signe qu'elle ne veut pas lui parler.* (...) En fait, elle est sortie une minute, est-ce que je peux prendre le message? (...) D'accord, d'ici quatre heures, c'est parfait! (...) Je lui fais le message! (...) au revoir! *Elle raccroche* Anna?
- Anna Quoi?
- Éléonor Tu n'as pas dit à l'agence que tu arrêtais les auditions pendant la grossesse?
- Anna Mais oui...
- Éléonor Anna? Pourquoi tu fais des auditions si tu ne peux pas t'engager pour les tournages?
- Anna Mais ce n'est rien, des petits contrats à court terme.
- Éléonor Anna, tu me caches quelque chose?
- Anna Quoi? Qu'est-ce que tu veux que je te cache? John et toi, vous allez avoir un bébé. Ce que je fais de ma vie en dehors de ça, ça ne vous regarde pas.

- Éléonor Tu m'énerves. Pour l'échographie, est-ce que tu veux y repenser? J'aimerais savoir le sexe! J'aimerais trouver des noms, l'inscrire pour la garderie, regarder pour les écoles... Je te demande juste une petite échographie, rien de plus!
- Anna Non. C'est mon corps. La grossesse m'appartient, après tu feras ce que tu veux.
- Éléonor Je me demande où est John.
- Anna Je dois m'en aller.
- Éléonor Tu m'embrasses?
- Anna Est-ce que tu crois que maman nous a désirées?
- Éléonor Pourquoi tu me demandes ça?
- Anna Pour rien. Je me demandais juste... rien. Rien, rien. *Elles s'embrassent.* Moi, j'aime ça le rose pour un garçon.
- Éléonor C'est bien ce que je craignais : tu vois une sorcière inspirée.

Scène 20

Chez Anna. Elle est assise immobile, les yeux dans le vide, elle se lève rapidement pour composer un numéro de téléphone.

- Anna Allo, c'est moi. (...) Oui, oui, ça va. Je n'irai pas à l'audition. (...) Je ne peux pas. (...) Oui, oui, je sais qu'il cherche quelqu'un comme moi mais je ne peux vraiment pas ! (...) Écoute, je ne peux pas ! (...) Non, annule tout de suite, je ne peux pas me libérer! (...) Je passerai demain à l'agence ... (...) C'est ça, salut !

Elle raccroche. Elle se lève. Elle va se chercher une cigarette et fige au moment de l'allumer. Elle jette le briquet et la cigarette par terre.

Scène 21

Chez John et Éléonor, Anna est avec eux pour le souper.

John *Qui veut la resservir* Encore ?

Éléonor Arrête, ça fait trois fois que tu lui en redonnes ! *Qui veut trinquer*
Presque trois mois ! J'ai tellement hâte !

John Bientôt, on va pouvoir le sentir bouger...

Éléonor C'est tellement long !

John Tu as attendu pendant des années, tu peux attendre encore un peu ?

Éléonor Facile à dire!

John Comment ça, facile à dire, je suis qui, moi ?

Éléonor Le père, le père ! Anna, trinque avec nous !

Anna sort son paquet de cigarettes, en prend une, l'allume et fume. Éléonor fait signe à John de dire quelque chose.

John Une petite cigarette de temps en temps, ça n'a jamais fait de mal à personne.

Éléonor Tu es un imbécile ! Anna ?

John Laisse-la tranquille.

Éléonor Toi, depuis qu'elle est enceinte...

Anna J'ai un téléphone à faire Mais je ne sais pas où appeler. Mon agent?
...puis je lui dis que je suis enceinte...

Éléonor Quoi, tu ne lui as pas dit ?

Anna ...ou l'hôpital peut-être. Puis, je me fais avorter ? C'est encore le temps !

Éléonor Pourquoi tu dis ça...

Anna Tu me fais chier. Je n'ai pas encore été capable de leur dire... Le film, la pièce... Je n'ai pas encore été capable de ruiner ma vie pour te faire ton osti de bébé !

Éléonor Anna. Calme-toi. Ma petit sœur...

Anna Ta gueule ! Ta gueule ! Je ne veux plus vivre ton petit scénario ! Je ne veux plus ton bébé ! M'entends-tu ? Je ne veux plus ton bébé !

John Je comprends, Anna.

Anna Tu comprends ? Le grand zouave qui fait ce que madame lui demande ?

John Quand j'ai fait l'amour avec toi je n'ai pas fait ce que madame me demande.

Anna à *Éléonor* Tu m'as manipulée toute ta vie ! Tu fais ce que tu veux avec le monde, toi !

Éléonor Tu as fait le bébé parce que tu as accepté de faire le bébé...

Anna Ta gueule ! *Elle prend le téléphone. Elle compose un numéro. Elle raccroche.* Je n'ai pas besoin de vous pour décider quoi faire avec ma vie !

Elle sort. Ils attendent.

Éléonor Je vais reprendre du rouge s'il te plaît.

Noir. Chez Anna. Elle entre, vidée. Elle s'arrête. Elle se met à regarder autour d'elle, son atelier d'artiste. Chez Éléonor et John, on les voit qui boivent leur verre en silence. Chez Anna. Elle se met à peindre. Chez Éléonor et John. John se lève.

John Je vais aller prendre l'air.

Chez Anna. Elle lâche son pinceau.

Anna Pourquoi je t'aime ?

Scène 22*Éléonor à l'aéroport.*

Éléonor *au téléphone* Tu prends bien soin d'elle. Tu n'oublies pas son rendez-vous chez le médecin, mardi. (...) John, c'est écrit gros comme ta face sur le frigidaire ! Mardi, 14h30 ! (...) C'est ça ! (...) Mais oui, tu peux dire que c'est toi le père ! (...) Je te rappelle quand j'arrive au Vietnam, je veux que tu me racontes tout ! Je t'embrasse. John ? Ma vie est entre vos... (...) Bon, tant mieux si tu le sais !

Scène 23

Chez Anna. Passage du temps de la grossesse. En trois temps, le ventre grossit. Au troisième temps, nous sommes à la veille de l'accouchement. En ombre chinoise, sur le ballon d'accouchement :

1. Anna et John font l'amour. John sur Anna. Elle n'a qu'un petit ventre rond.

John Je t'en ferais un autre là, tout de suite ...

2. John et Anna font l'amour, Anna sur John. Son ventre est plus gros.

John C'est moi le père?

Anna Oui, c'est toi...

3. Anna et John font l'amour un en face de l'autre, le ventre est très gros, entre eux, comme leurs deux ventres confondus en un.

John Est-ce qu'il bouge ?

Anna Non, il dort...

Scène 24

Chez Anna. Elle est calme. Éléonor frappe fort à la porte et entre rapidement.

Éléonor Anna ? Bonjour! Qu'est-ce que tu fais ?

Anna Rien.

Éléonor Tu ne fais rien?

Anna Rien!

Éléonor Attends, mais qu'est-ce que tu fais assise comme ça?

Anna Je suis enceinte.

Éléonor Tu t'ennuies? As-tu peur pour l'accouchement? Tu ne comprends plus ce que tu ressens?

Anna Mais non, au contraire. Je n'ai jamais autant su ce que je voulais, de toute ma vie.

Éléonor Anna, je te connais. Tu me caches quelque chose ! Parle-moi ! Tu as sans doute fait des rêves étranges...

Anna Tu veux que je te parle de mes rêves, maintenant? Eh bien non, pas de rêve. Les deux pieds bien sur terre. Je garde le bébé.

Éléonor J'y vais, j'ai un rendez-vous important.

Anna Tu as bien entendu.

Éléonor Je ne sais pas si je rachète mon auto... Je dois absolument y aller!

Anna Éléonor, je garde mon bébé.

Éléonor Mon contrat est échu. J'ai le droit de la racheter si je veux ! Tu sais, j'avais loué avec possibilité de rachat...

Anna Éléonor!

- Éléonor Rouge, je n'aime pas vraiment ça... C'est John qui avait choisi. Mais tu sais, John et moi, on ne s'entend pas sur grand chose. D'ailleurs, il est parti.
- Anna Parti ?
- Éléonor Depuis trois jours.
- Anna C'est pour ça qu'il n'est pas venu me voir.
- Éléonor Ouais. *Elle fixe Anna.*
- Anna Éléonor : je garde le bébé.
- Éléonor Je repars au Vietnam...
- Anna Je sais.
- Éléonor Non, je veux dire, cette fois-ci... pour une durée indéterminée.
- Anna Je sais.
- Éléonor C'est pour ça que tu ne dis rien! John t'a parlé.
- Anna Qu'est-ce que tu veux que je dise de plus? Je garde mon bébé.
- Éléonor À partir de la fin juin, c'est imposé par la compagnie. Je n'ai pas le choix, Anna. Si je veux le travail, je dois m'installer là-bas pour la fin de juin.
- Anna T'installer! Je suppose que tu n'avais pas le temps de m'en parler?
- Éléonor Anna, je ne voulais pas te causer un choc pendant que tu es enceinte!
- Anna Est-ce que tu sais que je me sens forte enceinte?
- Éléonor Je ne veux pas me battre avec toi!
- Anna C'est faux. Tu te bats avec moi.
- Éléonor Mais non... qu'est-ce...

- Anna Fais ta vie! Une chose que je veux que tu saches : quand John a fini par me dire tes projets... J'ai eu tellement mal, Éléonor! Ici! Dans le ventre! Puis dans le cœur! C'est monté à la tête, là, ça a été atroce! Parce que je me suis imaginé les plus laids scénarios! Puis après... tu sais quoi? Pouf! Mon âme est revenue de loin... Ma sage-femme m'a écoutée brailler pendant deux jours! Elle est revenue une troisième journée... et là... Tu sais quoi? J'ai parlé avec une femme. Une femme. ...comme je ne l'avais jamais fait avant dans ma vie. J'ai senti que je n'avais jamais regardé une femme en face. C'était toujours maman... Derrière les corps de femmes... c'était toujours maman...
- Éléonor Anna...
- Anna Éléonor, je garde mon enfant. Je ne sais pas ce que tu as cru... Cet enfant, c'était « notre » enfant, je n'étais pas exclue après la naissance!
- Éléonor Ton bébé, tu me le donnais. Ton bébé, il n'existerait pas sans moi!
- Anna Merci. C'est la plus belle chose que tu as faite pour moi.
- Éléonor C'est tout ce que tu dis? Je me sens... si tu savais comment je me sens.
- Anna C'est ce que tu m'as fait sentir toute ma vie.
- Éléonor Quoi?
- Anna Le rejet.
- Éléonor Notre bébé aurait été bien là-bas! Un pays merveilleux, une mère responsable, et un père!
- Anna Pourquoi tu es méchante? Qu'est-ce que je t'ai fait?
- Éléonor Ton enfant a besoin d'une mère solide, et d'un père!
- Anna C'est vrai. Moi, je suis fragile, n'est-ce pas? Moi, je ne suis que fragilité, n'est-ce pas, Éléonor? Et un père! Ah, oui! Un père! C'est bien un père! Hein, Éléonor?
- Éléonor Tais-toi!

- Anna Je ne me tais pas. Je parle. Je te dis : j'existe, je suis forte et je garde mon bébé. Je crois que nous aurions pu en prendre soin ensemble. Mais les choses ont changé. Tant mieux.
- Éléonor Je pars.
- Anna Mais qu'est-ce que tu aurais fait si John ne m'avait rien dit? Tu voulais passer comme ça, ramasser ton bébé avec tes valises, me laisser là, toute seule...
- Éléonor Est-ce que tu l'aimes? (...) Ce n'est pas de toi que je suis jalouse. Le bébé. Je suis jalouse du bébé! Le bébé que tu m'enlèves. Le bébé qui m'enlève tout! John ne s'intéresse plus qu'au bébé...
- Anna Tu es jalouse du bébé?
- Éléonor Je le boufferais!
- Anna Éléonor, moi, je n'ai rien prévu! J'ai fait un bébé pour toi. C'est toi qui m'as embarquée dans tout ça! Mais maintenant... Oui, je suis en amour...
- Éléonor Je le savais.
- Anna Oui! Je suis en amour! Avec mon bébé, Éléonor!
- Éléonor Avec ton bébé? Je suis dépassée... Et John?
- Anna Et le Vietnam?
- Éléonor Je dois aller au Vietnam.
- Anna Et John, qu'est-ce que tu vas en faire?
- Éléonor John? John? Il a un ventre rond dans sa tête, ses yeux sont ronds... Il a même pris du poids! Il est typiquement « enceinte », ça me dégoûte!
- Anna Tu fais ta « tough ».
- Éléonor John est lâche... John attend qu'on décide tout pour lui. Cette fois, il fera comme il veut.

- Anna Éléonor, reste avec moi. Nous allons être tous ensemble! Deux couples!
- Éléonor Qui? Deux couples? Non! Vous êtes un trio!
- Anna Non! John et toi! Moi et mon bébé! Tous ensemble!
- Éléonor Je l'ai voulu ce bébé... Mais ton ventre est trop gros maintenant! Et il grossit encore! Il prend toute la place, ton ventre!
- Anna Éléonor, pourtant... C'est doux un bébé dans ton ventre... Il n'y a pas de mots pour te dire...
- Éléonor Ne dis rien, alors!
- Anna C'est dur, aussi.
- Éléonor Pourquoi? Pourquoi il faut toujours que ce soit dur?
- Anna Le bébé appuie à quelque part, où ça me fait mal. Moi aussi, j'ai peur. C'est comme s'il allume une partie de ma vie que j'avais oubliée.
- Éléonor Laisse faire les fantômes.
- Anna Les anges aussi.
- Éléonor Laisse-moi aller vendre mon auto, vendre ma maison, faire mes valises, partir, okay?
- Anna Des anges d'amour, aussi. Éléonor, mon bébé, c'est de l'amour, à l'endroit où ça demandait... tellement d'amour. Fais ce que tu veux, Éléonor. Tu peux rester. Tu peux partir. Je... Je... Je t'aime...
- Éléonor Je sais.

Éléonor touche lentement son visage avec sa main, et s'en va.

Scène 25

Éléonor chez elle, en train de trier des papiers. John arrive, « lendemain de veille ».

Éléonor Tu es pathétique!

John Merci beaucoup.

Éléonor Tu arrives d'où? J'ai toujours su que tu l'aimais. Tu l'aimes? J'ai raison?

John Trop de questions en même temps.

Éléonor Je vois les choses, John. Je suis lucide, froide, calculatrice parfois... Je suis autre chose aussi. Je finis par exploser. À chaque fois, je finis par exploser. Tu le sais, toi... Je t'en veux depuis que tu l'as vue. Ma sœur. MON bébé. Ma perfection...

John Depuis quand elle est ta perfection?

Éléonor J'ai le cœur brisé. Brisé mais je le sens, John. Mon cœur! J'ai mal. Je vais en profiter. Je ne veux pas le lâcher. Je ne veux pas perdre encore mon cœur. C'est facile de perdre le point géographique de notre cœur. Je ferme les yeux, je sais exactement là où ça fait mal, c'est là qu'il bat. Près de Anna, je perds mon cœur, John. Elle est mes tripes. Elle est ma vie. Je ne sais pas si tu peux comprendre.

John Justement, oui...

Éléonor Elle garde le bébé. Vous allez mettre votre bébé au monde... Moi, je vais aller vendre des cellulaires aux moines bouddhistes!

John Éléonor...

Éléonor Tu l'aimes?

John J'aime le bébé, Éléonor! Je ne peux pas te dire comment! J'ai hâte de voir son visage! J'ai hâte de le tenir dans mes mains!

Éléonor Vous êtes dans un autre monde!

John Un bébé, Éléonor! Toute ma vie...

Éléonor Tu vas vivre avec Anna?

- John Vivre avec Anna?
- Éléonor Ici, je vais vendre. Mais qu'est-ce que tu crois, John? Je pars vivre au Vietnam! Je ne sais pas pour combien de temps. Est-ce que tu viens avec moi?
- John Je ne peux pas.
- Éléonor Je ne sais pas exactement ce qui se passe... Mais je suis impressionnée, John, c'est la première fois que... je te vois prendre une décision... comme ça. Dommage pour moi, elle n'est pas pour moi, cette décision.
- John Quand tu nous as demandé de te faire un bébé, j'ai eu l'impression que tu me quittais.
- Éléonor Oui...
- John Puis là, tu pars. Tu pourrais rester.
- Éléonor Non.
- John Tu me quittes parce que j'ai fait un bébé avec Anna?
- Éléonor John! Je ne sais plus. J'ai mal... en même temps... tout éclate! Je... Je perds tout! Je ne veux plus rien! Je...
- John C'est peut-être le meilleur choix de partir.
- Éléonor Tu me trouves insensible? Je veux être seule. Dans une petite maison toute neuve. Je veux être dans un autre monde, moi aussi.
- John Tu pourrais être dans notre monde.
- Éléonor Ah, oui? À quel titre? Gentille tante de votre rejeton?
- John Pourquoi pas?
- Éléonor Tu ne sais pas qui je suis!
- John En tout cas, tu lui ressembles. Anna m'a montré vos albums de famille.

- Éléonor On n'a pas de famille.
- John Tu ressembles à ta mère, Éléonor.
- Éléonor Pourquoi il faut que tu me parles de ça?
- John Elle était belle.
- Éléonor Je n'ai pas le temps d'avoir ce genre de conversation.
- John Éléonor, Anna a tellement pleuré dans mes bras depuis qu'elle est enceinte. Tu ne parles jamais d'elle, toi.
- Éléonor Moi, je suis morte avec elle.
- John Tu n'es pas morte... Sinon, comment je peux t'aimer?
- Éléonor Laisse faire les grands bras sécurisants...
- John Tu es déjà partie.
- Éléonor C'est écrit là.
- John C'est juste un bout de papier.
- Éléonor C'est mon contrat.
- John Qu'est-ce qui est écrit, au fond? Est-ce qu'une clause stipule un possible retour...
- Éléonor À la case départ? Non. La maison est déjà vendue.
- John *Il rit. Éléonor se consacre à sa valise.* Je vide mes affaires pour quand?
- Éléonor Si possible, pour lundi prochain. L'agent immobilier s'occupe du reste. J'ai engagé des gens pour le déménagement, j'ai loué un entrepôt pour mes affaires.... Puis, le bureau s'occupe de tout.
- John Est-ce que tu m'entrepotes aussi?

Éléonor John, tu avais raison, le jardin est trop petit. Trop petit pour mes rêves, en tout cas.

John Le pont, je l'ai fini.

Éléonor Fini?

John J'ai branché la pompe, ça marche, tu as ta fontaine, ton petit bassin, ton pont... C'était petit mais c'était faisable.

Éléonor John...

John Tes calculs étaient bons.

John part. Éléonor, en ombre chinoise, va voir son pont. Elle le caresse. Elle se couche dessus. Sa main touche l'eau. Elle fait couler de l'eau sur elle avec ses mains.

Scène 26

Un bar. John est assis à une petite table. Anna apparaît, avec des vêtements qui lui donnent un air de « bohémienne », qui affirment la grossesse de façon joyeuse.

John Anna!

Anna John! Des jours, sans même appeler!

John Je réfléchissais. Je ne suis pas habitué à réfléchir...

Anna Tu étais où?

John Une chambre d'hôtel miteuse...

Anna Ouais... tu t'es torché la gueule.

John Torché, oui. J'ai braillé en masse... L'équivalent de deux gros gallons de scotch! On dirait que ton ventre a grossi? Ah, mais oui! Mon gros bedon a grossi!

Anna Oui. Je me sens lourde. Je suis énorme.

John Grosse comme une planète!

Anna Oui, bien, Éléonor part, elle, demain matin, de l'autre côté de la planète! John, qu'est-ce qui se passe? Je perds ma sœur? Elle s'en va pour de bon?

John Tu es nerveuse? Parfait. Moi aussi, je suis nerveux. Anna, il faut que je te parle.

Anna Oui, une seconde, il faut que j'aille faire pipi...

Elle part et revient.

Anna Éléonor, à quelle heure son avion?

John Demain matin, à huit heures.

Anna quitte un instant.

John *Qui parle tout seul* Pourquoi je ne suis pas un chien?

Anna revient.

John Qu'est-ce que tu as?

Anna Une espèce de salope m'a rentré dedans juste devant les toilettes. Elle m'a fait mal. Tout ce qu'elle a trouvé à faire, c'est de m'insulter, elle m'a traitée de « grosse baleine »!

John Est-ce que ça va?

Anna Elle m'a dit : « Tu ne trouves pas que tu devrais être ailleurs, enceinte de même? » *Au serveur qu'on ne voit pas* Léo! Une tequila, s'il te plaît! Un scotch pour lui!

Noir. Et les verres sont là. Anna boit sa tequila d'un trait.

Anna On va aller danser mon bébé!

John Anna! Attends!

Elle se fraie un chemin sur la piste de danse. Voix d'Anna qui entoure les spectateurs :

Qu'elle aille se faire foutre! Elle t'a fait mal, mon bébé? Bouge! Bouge mon amour, dis-moi que tout va bien! Danse avec moi, mon bébé! Oui, c'est ça...C'est ça... Merci, bébé... Oui... bouge! Je ne suis pas une grosse baleine, j'ai le droit d'être ici, j'ai le droit de danser! Qu'ils aillent se faire foutre! Je n'ai jamais été en colère comme ça de toute ma vie, mon bébé! Elle m'abandonne! Elle s'en va demain... Demain matin... Loin! Dans son foutu Vietnam de merde! Ouf, j'ai tellement chaud! Toi, tu es bien, tu es dans l'eau... Tu vis dans l'eau, mon bébé... C'est fou! Moi, je vis dans l'air... Toi, tu vis dans l'eau.

John *Qui vient danser avec elle* Tu te fais regarder, il y a un cercle qui commence à se former autour de toi. Tu es pas mal sexy en « baleine »...

Anna Viens, on s'en va. Je veux faire l'amour.

Scène 27

Chez Anna. C'est la nuit. Anna dort avec John. Elle se réveille d'un seul coup. Elle perd ses eaux. Elle s'assoit et touche l'eau. Elle se lève. Elle sort une grande toile déjà commencée. Elle l'installe à son chevalet. Elle se met à peindre. Elle trempe son pinceau dans l'eau qui coule sur ses jambes ou par terre. John se réveille.

John Anna? Tu peins? Il est quelle heure?

Une première contraction se fait sentir, légère. Anna ferme les yeux un instant.

Anna Je n'ai jamais voulu donner mon enfant.

John Je le savais. Je suis encore saoul, moi... Il est quelle heure?

Anna À peine une heure du matin.

Anna trempe son pinceau dans l'eau qui coule sur elle.

John Je n'en reviens pas, un jour, je vais pouvoir dire à Éléonor : « et ta sœur, elle pisse bleu?

Anna Va faire du café noir!

John Tu sais Michel-Ange pissait dans ses pots de peinture quand il peignait sa Sixtine, c'est le secret de son « bleu »!

Anna Tu me fais du bien, John. Tes conneries me font du bien.

John Je vais aller faire du café d'abord. Tu es sûre que tu veux du café?

Petite contraction, elle respire un peu plus fort, elle ajoute quelques coups de pinceaux.

Anna J'ai fini.

John C'est beau. Tu en as mis du bleu.

Elle signe son tableau.

John Et c'est signé. Tu peins souvent en pleine nuit?

Anna Fini... John? Je croyais que tu aimais ma sœur.

John Ta sœur? Anna, Éléonor... Je l'aime ta soeur... Mais... Toi... Je me batterais pour toi, Anna! Je pourrais tuer pour toi! Je pourrais mourir!

Anna Donner la vie? *Petite contraction*

John Anna, est-ce que ça commence? Ça commence? J'appelle la sage-femme?

Anna Non, attends! *La contraction passe.* N'appelle pas tout de suite...

Noir. Passage du temps. On aperçoit en ombre chinoise les premières heures de l'accouchement, entrecoupées de noirs. Comme une danse, une marche pour gravir la montagne.

Scène 28

Chez Éléonor. C'est le matin. Éléonor s'est endormie sur la table. La maison est vidée. Il n'y a que ses sacs de voyage. Son cellulaire sonne. Elle se réveille et répond.

Éléonor Oui? (...) Monsieur Durand? (...) Oui! J'avais la clé dans la porte...
 (...) Le protocole est révisé, notre avocat a confirmé... (...) Oui,
 oui! Noir sur blanc! (...) Merci! Je vous appelle dès mon arrivée à
 Hô chi minh... Oui, je parlais à l'instant. (...) Au revoir! *Elle*
raccroche. Ah... comment je vais faire... Okay. J'ai huit minutes
 pour sauter dans un taxi.

Chez Anna. Sans ombres chinoises. Les contractions commencent à être plus fortes. Dans la douleur, elle a une voix fragile, aigue.

Anna Une autre... *Une contraction.*

John Ça ne fait même pas cinq minutes, Anna!

Anna *La contraction passe.* Je sais. Maintenant, appelle-la. (...) Elle est
 vraiment partie. Elle ne vient pas.

John *Au téléphone* C'est John! (...) Oui, c'est commencé...

À l'aéroport. On aperçoit Éléonor qui se dépêche.

Voix à l'aéroport Tous les passagers du vol 717 pour Hô chi minh-Ville sont
 priés de se rendre à la porte B...

*Éléonor trébuche, échappe tout. Valise, saccoche... d'où tombent ses effets
 personnels (dont un petit Bouddha). Elle tente de tout ramasser et échappe
 constamment quelque chose d'autre. Elle essaie de fermer sa valise, elle n'y arrive
 pas, elle se dépêche...*

Voix à l'aéroport Tous les passagers du vol 717 pour Hô chi minh-Ville sont
 priés de se rendre à la porte B...

Chez Anna. Une contraction plus forte. Grognements. John semble complètement dépassé.

Anna John...

John Oui...

La contraction passe.

John Anna, notre sage-femme est coincée. Dans le trafic. Tu sais ce qu'elle m'a dit? « Calme et confiance ». D'accord Anna? « Calme et confiance »! Elle rappelle dans 5 minutes. Elle réfléchit. On peut aller à l'hôpital?

Anna NON!

John Ne t'inquiète pas, elle va arriver! Elle a eu un accouchement cette nuit, elle est prise de l'autre côté de la ville, avec l'autre sage-femme aussi!

Anna *Une autre contraction* Une autre, John!

John Elle va appeler une de ses amies sages-femmes...

Anna NON!

John Anna... Moi, qu'est-ce que je fais? Je m'excuse! Je m'excuse pour tout... J'arrête de boire, Anna. Je te le jure. Je le jure au bébé... Tu m'entends, bébé? Tu arrives, j'arrête de boire! Fini le hasch indien de papa!

Anna John...

La contraction s'arrête.

John Tu m'entends?

Anna John! Aide-moi! ...il est là, aide-moi, John...

Éléonor à l'aéroport. Elle lève la tête vers quelqu'un.

Éléonor Mais non, tout va bien, j'ai échappé mes affaires, c'est tout!
Mais non, je vous dis, TOUT VA BIEN!

Éléonor replace doucement ses choses.

Voix dans l'aéroport Dernier appel pour les passagers du vol 717 pour Hô chi
minh-Ville... Dernier appel pour les passagers du vol
717, veuillez vous présenter à la porte B pour
embarquement immédiat...

Elle prend son billet d'avion. Elle le regarde. Chez Anna. Une contraction encore plus intense.

Anna Je vais mourir... *chant-pleur le temps d'une contraction*
Maman... Maman...! Maman..!

John Okay! Okay. Okay, Anna. Tout va bien...

Anna John, aide-moi!

John Mais oui! Je vais t'aider! Je vais t'aider... Anna? Je crois
que...

*Éléonor à l'aéroport. Elle déchire son billet d'avion. Elle se lève et répond à
quelqu'un qu'on ne voit pas, qui la regarderait.*

Éléonor Quoi? Vous n'avez jamais vu ça une femme s'écrouler? Ma
mère est morte il y a 20 ans! Je viens juste de comprendre que
ma mère est morte!

*Chez Anna. Le téléphone sonne, John se précipite pour répondre. La douleur des
contractions s'intensifie, Anna marche pendant que John est au téléphone.*

John Allô? (...) Où êtes-vous? (...) Elle ne veut pas! (...) J'ai tout
essayé! Elle dit que le bébé est presque là! Elle dit qu'elle va
accoucher avant d'être rendue à l'hôpital! (...) Je lui ai dit!
(...) Elle refuse! (...) Quoi? (...) Une bonne respiration?
Elle respire très bien, on dirait qu'elle chante! (...) Quoi? (...)
Moi? (...) Ah! (...) Oui, je vais respirer profondément. (...)
Oui... *Qui répète les mots de la sage-femme* Je vais mettre
mon bébé au monde avec Anna. *Qui sursaute* Quoi? (...)

Anna vit une autre contraction, signes de détresse... Duo : les sons d'Anna et on voit au même moment Éléonor marcher pour sortir de l'aéroport. Éléonor échappe quelque chose qu'elle tenait dans ses bras, elle va pour le ramasser mais laisse faire.

Éléonor Fuck off!

Éléonor échappe d'autres objets.

Éléonor Je vais sortir d'ici! Je vais la trouver l'osti de porte! *pour un autre objet qui tombe* Fuck off!

Elle laisse tomber sa valise et tout ce qu'elle tenait dans ses bras, il ne lui reste qu'un petit sac de travail en bandoulière.

Éléonor Fuck off! Maman... Anna... est-ce que tu vas mourir?

Chez Anna. Anna est repliée sur elle-même... elle geint tristement... John arrive avec un autre plat d'eau. Une autre contraction.

Anna John! Une autre... John! Je t'en prie! Je n'y arriverai pas...

John J'appelle l'ambulance.

Anna avec un sursaut d'énergie NON! John, non!

Il vient la prendre. La contraction passe.

Anna Non...

John Dis « oui », maintenant!

Anna Je ne veux pas aller à l'hôpital...

John Au bébé! Dis « oui » au bébé!

Tout à coup, John se met à la toucher avec une extrême délicatesse.

John Oui... Anna... Oui. Anna... je crois que... oui, Anna, je t'aime.

Anna se met à pleurer à gros sanglots dans les bras de John. Soudain, le travail reprend, ils se lèvent, ils marchent. John la soutient. Elle fait des sons de plus en plus graves. Peu à peu, elle devient totalement concentrée pendant la contraction, et en

même temps, complètement « animale ». Moment d'arrêt entre deux contractions. Immobilité complète, plus un bruit.

Anna *voix suspendue, yeux fermés* Je viens de trouver une petite cachette... avec mon bébé... Je ne veux jamais... perdre cette cachette...

Une autre contraction. Anna descend sa voix dans les sons très graves.

Anna Oui... OOUUIII.... Ça s'ouvre...!?

Arrêt. Immobilité.

Anna Tu vas couper le cordon?

John Oui.

Éléonor. Elle pousse enfin les grosses portes de l'aéroport et se retrouve dehors, au grand air, elle respire profondément, soulagée.

Éléonor *souriant* Fuck off! Maman... Anna, j'arrive.

Anna et John. Soudain, elle s'accroche au cou de John, prise de cours par l'intensité d'une première poussée. Ça passe.

Anna Ça pousse...

John C'est parfait. Je suis là.

Anna Il est là... Je le sens...

John Tu vas pousser ton bébé tout doucement...

Anna Mon bébé va sortir...

John Tout va bien, Anna.

Anna Oui. Tout va bien. Parce que toi... Tout va bien parce que toi... tu es là! Bébé... ton papa est là... *Une autre poussée.*

Fin

BIBLIOGRAPHIE

Création, corps, femme

Huston, Nancy. 2004. *Âme et Corps : textes choisis 1981-2003*. Montréal : Leméac; Arles : Actes Sud.

-----, 2002. *Angela et Marina*. Arles et Montréal : Actes Sud Papiers/Leméac.

-----, 1995. *Désirs et réalités : textes choisis : 1978-1994*. Montréal : Leméac.

-----, 1990. *Journal de la création*. Arles: Babel.

-----, 1994. *La virevolte*. Arles et Montréal : Actes Sud/Leméac.

Leclerc, Annie. 1976. *Épousailles*. Paris : Grasset.

-----, 1986. *Le mal de mère*. Paris : Grasset.

-----, 1986. *Homme et femmes*. Paris : Librairie générale française.

-----, 1977. « La lettre d'amour ». In *La Venue à l'écriture*, sous la dir. de H. Cixous, M. Gagnon, A. Leclerc, p. 117-152. Paris : Union Générale d'Éditions

-----, 2001. *Parole de femme*. 2^{ème} éd. Arles et Montréal : Actes Sud-Leméac.

Théâtre

Barba, Eugénio et Savarese, Nicola. 1985. *Anatomie de l'acteur, un dictionnaire d'anthropologie*. Cazilhac : Bouffonneries, Contrastes.

Chekhov, Micheal. 1967. *Être acteur*. Paris : Olivier Perrin.

Grotowski, Jerzy. 1971. *Vers un théâtre pauvre*, Trad. Levenson. Coll. « Théâtre vivant ». Lausanne : La Cité.

Tremblay, Larry. 1993. *Le crâne des théâtres, essais sur les corps de l'acteur*. Montréal : Leméac Éditeur.

Création et femme

Barry, Joseph. 1982. *George Sand : ou le scandale de la liberté*. Trad. de l'américain par Marie-France de Palomera. Paris : Seuil.

Blanc, Liliane. 1991. *Elle sera poète, elle aussi! Les femmes et la création artistique*. Montréal : le jour.

Estes Pinkola, Clarissa. 1995. *Femmes qui courent avec les loups. Histoires et mythes de l'archétype de la Femme sauvage*. Trad. de l'américain par Marie-France Girod. Paris : Grasset.

Jobin, Anne-Marie. 2006. *La vie faite à la main : Quête de sens et créativité*. Montréal : Éd. Du Roseau.

Leclerc, Annie. 1986. « Enfantement et création ». In *Maternité en mouvement, Les femmes, la re/production et les Hommes de science*, sous la dir. d'Anne-Marie Vilaine, Laurence Gavarini, Michèle Le Coadic, p. 128-129. Montréal : Saint-Martin; Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble.

Salomé, Lou-Andréas. 1979. *Ma vie : esquisse de quelques souvenirs*. Paris : Presses Universitaires de France.

Sand, George. 2001. *Histoire de ma vie*. Paris : GF Flammarion.

Sicotte, Anne-Marie. 2006. *Les accoucheuses*. T. 1 *La fierté*. Montréal : vlb éditeur.

Voix, corps et création

Aucher, Marie-Louise. 1977. *Les plans d'expression, Schéma de psychophonie*. Paris : Épi.

-----, 1987. *En corps chanté*. Paris : HG Hommes&Groupes éditeurs.

Barthélémy, Yva. 1984. *La voix libérée, Une nouvelle technique pour l'art lyrique et la rééducation vocale*. Paris : Robert Laffont.

Wilfart, Serge. 1994. *Le chant de l'Être. Analyser, construire, harmoniser par la voix*. Paris : Albin Michel.

Le féminin et la maternité

Bidlowski, Monique. 2000. *Je rêve un enfant, l'expérience intérieure de la maternité*. Paris : Odile Jacob.

Bonnet del Valle, Muriel. 2000. *La naissance, un voyage, l'accouchement à travers les peuples*. Montbrun-les-Bains : Vergôloises; Paris : l'Harmattan.

Brabant, Isabelle. 2001. *Une naissance heureuse*. Montréal : Saint-Martin.

Frydman, René. 2004. *L'assistance médicale à la procréation*. Coll. de N. Achour-Frydman, R. Fanchin, G. Tachdjian. 3^{ème} éd. Paris : Presses Universitaires de France.

Ganeri, Anita. 1999. *Venir au monde : la naissance, rites et coutumes*. Bonneuil-les-Eaux : Gamma ; Montréal : École active.

Odent, Michel. 1976. *Bien naître*. Paris : Seuil.

Szejer, Myriam, Stewart, Richard. 1994. *Ces neuf mois-là, Une approche psychanalytique de la grossesse et de la naissance*. Paris : Robert Laffont.

Philosophie, mythe, psychologie et création artistique

Anzieu, Didier. 1981. *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Coll. « Connaissance de l'inconscient ». Paris : Gallimard.

Bachelard, Gaston. 2003. *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*. 6^{ème} éd. Coll. « folio/essais ». Paris : Gallimard.

-----, 1985. *La psychanalyse du feu*. Coll. « Folio/essais ». Paris : Gallimard.

Cyrulnik, Boris. 1989. *Sous le signe du lien*. Coll. « Pluriel ». Paris : Hachette.

Paris, Ginette. 1981. *Le réveil des Dieux*. Boucherville (Qc.) : Éditions de Mortagne.

Walker, Michelle Boulous. 1998. *Philosophy and The Maternal Body : Reading Silence*. London : Routledge.

Winnicott, D.W. 2004. *Jeu et réalité*. Coll. « folio/essais », Mesnil-sur-l'Estrée : Gallimard.

Périodiques

Féral, Josette. 1982. « Écriture et déplacement : la femme au théâtre ». In *The French Review*, vol. LVI, no 2, décembre, p. 281-282.

Gauthier, Xavière (dir. Dossier). 1982. « Femmes, une autre écriture? ». In *Le Magazine Littéraire*, no 180, janvier, p. 16-41.

Saint-Martin, Lori. 1994. « Le corps et la fiction à réinventer : métamorphoses de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec ». In *Recherches féministes*, vol.7, no 2, p. 115-134.

Van Renterghem, Marion. 1990. « Créer en procréant ». In *Le Monde*, mai, p.11.

Mémoires

Denis, Geneviève. 1996. « La danse animant l'écriture de Nancy Huston dans *La virevolte* : ou le conflit entre le corps et l'esprit créateur transcédé ». Mémoire de maîtrise. Montréal : Université du Québec à Montréal.

Élie, Louise. 1991. « Désir de femme, passage à la parole ». Mémoire de maîtrise. Montréal : Université du Québec à Montréal.

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

Moniqui, Karine. 2001. « De l'idéogramme au corps : Parcours d'une fragmentation du corps de l'acteur dans le théâtre japonais ». Mémoire de maîtrise. Montréal : Université du Québec à Montréal.

Paquet, Marie-Andrée. 1985. « Jalons pour une étude du processus de création chez les femmes selon la théorie psychanalytique ». Mémoire de maîtrise en psychologie. Montréal : Université du Québec à Montréal.

Pelletier, Gilles-Philippe. 1999. « Corps de l'auteur dans l'œuvre ». Mémoire de maîtrise. Montréal : Université du Québec à Montréal.

Tremblay, Larry. 1983. « Étude de l'aspect moral dans les pièces didactiques de Brecht suivie d'un western didactique : *Josse est-il parti?* ». Mémoire de maîtrise. Montréal : Université du Québec à Montréal.