



## 2 AUTRICES EN SCÈNE(S)

- 2.1 MON THÉÂTRE DU FRAGMENT ET DE LA RUPTURE.  
«PA.TRI.AR.CHY» OU LA REPRÉSENTATION DES VIO-  
LENCES (IN)VISIBLES  
(Céline Nogueira)
- 2.2 J'AI RÊVÉ LA RÉVOLUTION :  
UNE EXPÉRIENCE DE CO-CRÉATION THÉÂTRALE  
(Catherine Anne)
- 2.3 LE CHANT DANS MA CRÉATION ARTISTIQUE  
(Evelyne Accad)
- 2.4 ENTRE-DEUX  
(Marielle Anselmo)

## 2.1 MON THÉÂTRE DU FRAGMENT ET DE LA RUPTURE.

### «PA.TRI.AR.CHY» OU LA REPRÉSENTATION DES VIOLENCES (IN)VISIBLES

(Céline Nogueira /  
Cie *Innocentia inviolata*)

#### 1. Au commencement était le ventre ...

L'étude des origines de mes créations relève pour moi d'un travail à rebours : il s'agit d'écrire de façon consciente ce que je crée de façon plus ou moins inconsciente. Demandez-moi quand commence la vie et quand elle prend fin, je serai tout aussi incapable de vous donner réponse ferme.

Pourtant, si je ne sais en capturer ses limites de vie, je peux déceler – entre la naissance et la fin indéfinissables de la création – un mouvement vibrant fait de désir, de réflexion, de plaisir et d'obsessions, de moments, d'accidents, qui deviennent les briques posées une à une pour construire l'œuvre que je ne saurais finalement saisir que « par fragments ».

Parler de genèse, c'est tenter de retrouver l'origine de mes choix, et scruter les motivations et les enjeux de mon geste créatif, c'est forcément *me* scruter.

Depuis les régions obscures de mes inconscients individuel et archaïque, gronde un bouleversement à mon ventre. De ce bouleversement naît un désir de dire, d'écrire, d'exprimer. Et tous les supports que j'utiliserai ou invoquerai auront pour objectif de répondre, illustrer, trans-poser au mieux ce bouleversement premier, cette sensation originelle sur le plateau.

Au commencement, donc, était le ventre. Et chaque tentative de retrans-cription de ce bouleversement organique qu'il soit sur le papier, dans mon imaginaire ou sur le plateau subira à son tour de nombreuses métamorphoses avant que de se figer en une forme « juste », c'est-à-dire en une forme qui fait écho dans mon ventre à la sensation originelle, et me donnera la satisfaction momentanée d'avoir capturé une forme « aboutie ».

Il s'agit donc pour moi de décortiquer ces choix et ces *métamorphoses* successives qui ont fondé le processus créatif de « pa.tri.ar.chy ». Des métamorphoses qui, ancrées dans une durée spécifique, avec une équipe de comédien.ne.s spécifique et dans une actualité sociale et politique spécifique, ont fait naître, sans que je le prémédite, un esprit de re-création, d'écriture évolutive et collaborative dans un souci permanent de transmission de mes outils d'interprétation scénique.

#### 2. Dramaturgie du corps à l'épreuve des violences (in)visibles

La thématique des violences faites aux femmes se retrouve dans mes créations comme un fil entêtant<sup>1</sup>. Cette obsession évidente m'a permis d'élaborer une phénoménologie du corps en crise, corps soumis ou exposé à des violences intérieures ou extérieures, visibles ou invisibles.

J'aborde ce corps violenté, ou violé, comme un territoire dont les limites, les frontières sont bouleversées, forcées ou abattues. Ce corps « vulnérabilisé » porte des séquelles génétiques, biologiques, psychologiques, cognitives et liées à la personnalité qui s'expriment par des réflexes de protection,

---

<sup>1</sup> Phaedra's Love (S. Kane), Of Kings and Men (C. Nogueira), The Talking Cure (C. Hampton). Noli me tangere / Ne me touche pas, C. Nogueira, Paris, L'Harmattan, coll. « Indigo Côté femmes », 2012.

stratégies de (sur)vie que le corps met en place pour appréhender ou survivre à l'évènement violent.

Ce corps se fait territoire porteur de traces, de signes et de sens – un champ de bataille, métaphore du corps devenu cible d'agressions extérieures et en conflit avec son propre territoire devenu hostile à lui-même. Assailli ou conquis, ce territoire devient politique – en ce sens qu'il porte en lui les effets, les conséquences, les marques, les codes ou les intentions d'un système sociétal.

À l'instar de l'amoureux de Roland Barthes qui aimerait que l'on distribuât *la carte de ses points exquis*, en tant que metteuse en scène et directrice d'interprètes, je cherche à repérer dans ces corps-territoires les cartes respectives de leurs points sensibles-traumatisés.

Lorsque Jésus montre sa plaie dans *L'Incrédulité de Saint Thomas* du Caravage, il ne se contente pas de « montrer » l'épiderme ouvert. Il dirige la main de Saint Thomas qui enfonce le doigt dans sa plaie. L'espace se rétrécit pour envisager à la loupe les déchirements de la chair, mesurer la profondeur de la plaie, sa texture- sa réalité. « Touche comme c'est vrai », semble dire Jésus.

Disséquer et donner à voir ces liens de cause à effet entre système et corps, entre violent et violence ainsi que la nature même de la plaie est la démarche première de ma recherche scénique.

### 3. pa.tri.ar.chy : violences (in)visibles & système patriarcal

À l'origine donc, des images/sensations : les gravures du loup dans le lit du chaperon rouge terrorisé à ses côtés, une jeune fille croque dans une pomme, des hommes en costard cravates conspirent dans l'obscurité, l'odeur et le goût du sang, le sang des règles, le sang de l'enfantement, le sang du meurtre.

Des sons aussi : le brutal et militaire « *Seek and destroy* », morceau de *heavy metal* de Metallica, ainsi que le film « Johnny got his gun », inspireront l'imagerie et la dynamique de la guerre tout le long de la pièce, ainsi que l'horreur et l'usure post-traumatique : la vie conjugale comme une guerre froide, avec ses procédés d'intimidation, d'humiliation ou de torture et d'usure psychologique. L'occasion aussi de décortiquer les symptômes de l'état de Stress post-traumatique qui suit l'exposition à un événement traumatique dans un contexte de mort, de menaces de mort, de blessures graves ou d'agression sexuelle.

Tandis que les actualités frémissaient – procès Jacqueline Sauvage en France et montée de Donald Trump aux Etats-Unis – et que je m'investissais dans différentes associations militantes pour les droits des femmes et des enfants, ces images-fantasmes ont trouvé écho dans la lecture du texte « Machinal » de Sophie Treadwell, lui-même inspiré de l'actualité cent ans plus tôt de Ruth Snyder, jeune femme forcée à se marier à un homme violent qu'elle finira par assassiner. Cent ans après l'écriture de ce texte, qu'en était-il ?

À partir de ce texte-source, je comprends que je veux *re-crée*r le drame des violences conjugales et de nos corps pris dans la machine du patriarcat faite de méandres traumatiques, de fascination des genres (masculin, féminin) et créatrice des peurs, angoisses et désirs les plus archaïques inscrits malgré moi en moi, en nous, et enfin livrer ma relation subjective et traumatique – mon et notre aliénation au système patriarcal.

Ainsi, ce qui ne s'appelle pas encore pa.tri.ar.chy traitera des violences économiques, psychologiques et physiques faites aux femmes et devra tendre vers un triple objectif, artistique, militant et intime :

- trouver la forme artistique adéquate pour exposer les rouages du patriarcat et de la violence conjugale
- rendre le public citoyen « averti » en lui proposant un miroir sur la réalité du monde
- exposer notre fascination (ou complicité ?) pour ces violences-là érigées en puissances quasi érotiques

C'est une vision volontairement pessimiste et réaliste que je voulais construire avec pa.tri.ar.chy, comme une sorte de danse macabre du patriarcat où les corps s'exposeraient, se surexposeraient, se cacheraient, se déroberaient dans différents espaces et contextes de la machine- lieu de travail, foyer précaire, maternité, corps médical, boîte de nuit, tribunal – mais aussi dans l'espace symbolique de l'inconscient collectif et du fantasme, dont j'ai voulu décortiquer les codes au travers de cultures différentes.

Ainsi commençaient l'expérience pa.tri.ar.chy et les multiples recherches sur les mécanismes des violences faites aux femmes qui ont imposé la création comme un prétexte pour ouvrir une conversation plus large sur les mécanismes même du patriarcat - mécanismes sociaux, juridiques, politiques. Une approche intersectionnelle qui allait trouver un champ esthétique hybride- complexe, pluriel, trans-medial.

Assumer cette posture c'était laisser naître une nouvelle dramaturgie que je ne soupçonnais pas du tout à ce stade de la création : celle que le journaliste Jérôme Gac a décrite au sortir de la première comme un « spectacle choral, théâtre du fragment et de la rupture qui navigue entre avant-garde et cabaret », un théâtre basé sur le corps en crise, plus spécifiquement, le corps soumis à l'état de stress post-traumatique.

A partir de cette thématique, j'échange avec les comédien.ne.s images, peintures, musiques qui m'inspirent déjà ou répondent à mes sensations et qui, pour eux n'ont encore ni queue ni tête, mais je les place « là ». Je laisse des traces.

#### 4. Personnification.s / Inspiration.s

J'ai voulu ancrer ces histoires fictionnelles dans notre réalité : je m'inspire pour cela de deux évènements marquants :

2. le procès en 2015 en France de Jacqueline Sauvage, qui a assassiné son époux pour mettre un terme à plus de quarante ans de violences conjugales
3. l'entrée en campagne présidentielle, au même moment aux Etats-Unis, de l'homme d'affaire puissant, sexiste, misogyne et raciste Donald Trump, élu en 2016.

La coïncidence synchronique entre la victime des violences conjugales et celle du prédateur m'apparaît comme la personnification évidente du Patriarcat.

Nous nous inspirerons de l'avalanche de déclarations agressives de D. Trump, représentant du « white male privilege/entitlement » qui s'exhibe dans sa puissance économique et narcissique, sa nature brutale de dominant et/ou de prédateur sexuel décomplexé, ainsi que des retranscriptions du procès de Jacqueline Sauvage depuis le meurtre de son époux violent, le 10 septembre 2012, à son second procès en décembre 2015, jusqu'à la grâce présidentielle.

Jacqueline Sauvage devient Jackleen Wilde et Donald Trump devient Donald T. Wilde et nos personnages emblématiques de la relation prédateur/victime raconteront la tragédie d'une jeune femme vulnérable dressée à rêver et aimer par tous les pores de sa peau et qui s'exposera comme un territoire à disposition : en sacrifice (mariage forcé), en cobaye (maternité), en pâture (viol conjugal), en cadeau (acte sexuel), en victime (jugement), en symbole (exécution finale),

Quant au prédateur, produit d'un système libéral codifié, je le veux fascinant : à la fois monstrueux et désirable. N'a-t-on pas dit de Donald Trump qu'il était sexy et hilarant ? Une fascination qui trouvera son soulagement par la possession du corps de la jeune femme<sup>2</sup>, via l'emprise économique (paupérisation et dépendance financière par le mariage), physique (viol, maternité), psychologique

<sup>2</sup> Cf. concept Freudien et Jungien de l'hystérie masculine qui renvoie à une fascination morbide pour le sexe de la femme, le per-

(harcèlement).

Ces événements et personnages réels, ainsi que ces improvisations structurées, allaient ainsi faire émerger, par de nouvelles recherches, les voix des victimes et militant.e.s contre le sexisme, les discriminations ou les inégalités de genre et se sont fait l'écho d'une régression sociale plus large dans le monde entier<sup>3</sup>.

Nous entreprenons à partir de là, un travail de recherche d'actualité, de récits du réel et d'écriture du réel afin de toucher au plus près de ce réel dans une tentative de le *re-crée*r :

L'écriture emprunte ou s'inspire d'extraits d'écrits féministes, expériences militantes, statistiques et données officielles sur les violences faites aux femmes, chiffres du gouvernement et réseaux associatifs, reportages journalistiques, témoignages anonymes, journaux, dépositions et comptes rendus du procès de Jacqueline Sauvage, citations de Donald Trump, traitement journalistique et juridiques du viol, du féminicide et de l'infanticide en France et à l'étranger, extraits du message à sa mère de la jeune iranienne Reyhaneh Jabbari, pendue pour avoir tué son agresseur sexuel, de la lettre de « la victime de Stanford », violée par Brock Turner et d'autres faits divers et propos sexistes ordinaires entendus tous les jours...

Nous discutons. Beaucoup. Qu'avez-vous vu, fait, vécu en lien avec notre thématique ? Si l'enjeu de cette création est de délivrer la parole et le corps, délier les langues, la mienne et celle du public, il fallait commencer par délier les langues des comédien.ne.s, et nous prenions conscience que chacun.e avait quelque chose à dire, à délivrer, que j'allais m'employer à ré-écrire.

Du style vestimentaire à l'interprétation physique, les supports visuels ont largement alimenté l'imaginaire des comédien.ne.s également investi.e.s dans la recherche : la propagande sexiste des publicités des années 50 sera le point de départ d'une chorégraphie à-la-Bob Fosse, la série télévisée *Mad Men* inspirera les costumes et le comportement sexiste des hommes, les reportages - parfois insoutenables pour les comédien.ne.s- sur les différents rituels des jeunes vierges promises à leur futur époux tels que pratiqués au Yémen, en Inde ou en Afrique du Nord, inspireront la scène du sacrifice de la jeune femme donnée en pâture à son pseudo prince charmant. Les documentaires sur le stress post-traumatiques des soldats de la Première Guerre Mondiale ou des femmes violées, jusqu'aux travaux de Didi Ueberman dans « l'Invention de l'hystérie » dessinent le mouvement des corps.

## 5. Interprète vs. personnage : violences (in)visibles faites à quel corps ?

L'enjeu corporel étant au premier plan, il fallait m'assurer, dès le départ, que le corps de ces jeunes comédien.ne.s, déjà soumis.e.s à leurs propres violences, serait protégé d'une violence soit re-vécue, soit vécue pour la première fois. Exposer la violence tout en permettant au corps de l'acteur de la traverser sans la subir. Toucher sans toucher<sup>4</sup>.

J'ai construit originellement pa.tri.ar.chy pour une équipe de quinze étudiant-e-s et interprètes amateurs pour lesquels j'ai écrit spécifiquement les partitions de jeu en intégrant leurs compétences telles que le piano, le chant, la guitare, la danse afin que tou.te.s soient impliqué.e.s dans le processus artistique.

Durant trois mois, je les ai observé.e.s et guidé.e.s au fil d'un training physique endurant qui me permettait de mesurer leur investissement, leur sensibilité, leurs limites à dépasser ou ne surtout pas franchir. La moitié du temps de répétition était consacrée à l'exploration sensorielle, kinesthésique, posturale, à l'improvisation structurée et aux techniques de respiration, voix et articulation.

Qu'il soit professionnel ou amateur, le corps de l'interprète s'impose avec ses bagages de ten-

---

sonnage, par la possession du corps de l'Autre, assoit ou (re)prend son pouvoir pour tenter de se déposséder de sa fascination.

<sup>3</sup> Censure de la parole de la sénatrice démocrate Elizabeth Warren et lois anti-avortement aux États-Unis, obligation faite à une adolescente par le tribunal de donner la vie à l'enfant de son violeur en Inde, dépénalisation de la violence domestique en Russie, Arabie Saoudite nommée à la commission du droit des femmes de l'ONU...

<sup>4</sup> Didier Anzieu, *Le Moi-Peau*, Paris, 1995, Dunod, 1995.

sions physiques et émotionnelles que mon training (que je poursuis et adapte jusqu'aux répétitions) s'emploie à déterrer puis à libérer pour lui permettre de s'exposer en tant que territoire réellement sain et artificiellement violenté.

Pour que le public puisse toucher – sans toucher – les corps, pour que la vulnérabilité des corps puisse toucher la sienne propre, et pour préserver l'intégrité corporelle des acteurs, j'utilise différentes pratiques pour réveiller le corps énergétique. Une *exploration sensorielle* inspirée du yoga, technique Alexander, centres énergétiques dits chakras, imaginaire.

Les improvisations de danse contact (contact improvisation), avec l'exploration de la relation à l'espace et à l'Autre, des lois physiques de poids, masses, gravité, impulsion, inertie, friction, toucher, préparent les corps au placement « juste » dans l'espace et à la projection de l'énergie.

Ces expérimentations poussées préparent le travail délicat d'improvisations sur les *différents degrés du toucher*, l'espace intime, les menaces à l'intégrité corporelle, pratiques coercitives, agressions physiques, agressions sexuelles, et deviendront des appuis concrets pour une expérimentation organique du texte qui viendra en un deuxième temps.

L'interprétation des comédien.ne.s est basée sur les techniques d'action psycho-physiques de Stanislavski et Stella Adler, à savoir le mouvement organique intérieur qui dévoile ou trahit une motivation ou un objectif dirigé vers le partenaire et qui passe par l'imaginaire de l'interprète et non par la convocation directe de sa mémoire affective.

Ces outils permettent de maintenir à distance toute tentative de glissement psychologique, de débordement mystico-hystérique, pour transformer l'émotion en action et, in fine, d'assumer une posture réaliste : rendre visible les intentions personnelles, sociales et politiques invisibles qui se trament dans nos actes.

Pour dénoncer les rapports de domination Femme/Homme, je voulais aussi susciter le désir du spectateur emprisonné dans ces rapports, pour mieux le questionner dans sa posture non pas de voyeur mais de citoyen critique et le soumettre à une fascination<sup>5</sup> aussi brutale que celle dont sont victimes les protagonistes : je crée une chorégraphie de la séduction où « la meute » se prépare à chasser en boîte de nuit : que font les comédiens en boîte de nuit ?

Dans cette écriture de plateau, questionner la posture du comédien en jeu, la mienne ou celle du public vis-à-vis de ces violences, nous permet aussi de rencontrer quelque résistances lors des répétitions<sup>6</sup> ou durant le bord de scène systématique, après le spectacle, durant lesquels les langues se dénouent ou s'entrechoquent avec le public, l'équipe artistique et des associations de défense des droits des femmes<sup>7</sup> : les prises de conscience du public ou encore quelque indignation timide « ce n'est pas une histoire d'aujourd'hui », « enfin voyons, les femmes ne sont plus traitées comme ça » ou encore « les hommes ne sont pas tous des agresseurs » – des réactions à l'image de celles post-#metoo.

C'est aussi l'occasion d'une parole libérée pour des auteurs de violences, comme B.B. qui m'envoie par mail une invitation à le rencontrer pour me raconter son histoire d'agresseur repent, se raconter.

Si tous les sujets sont évoqués et tous les comédiens sont invités au commentaire et à la critique, la pornographie et l'industrie pornographique restent encore, pour cette génération post-millennium un sujet tabou. Tou.te.s sans exception ont consommé du film pornographique sans avoir jamais auparavant questionné ce rapport des corps de femme soumis, humiliés ou torturés. Et la question du

---

5 « Dans le monde humain, comme dans le règne animal, fasciner contraint celui qui voit à ne plus détacher son regard. Il est immobilisé sur place, sans volonté, dans l'effroi. Platon faisait de l'effroi le premier présent de la beauté. Tout homme, toute femme sont passifs quand arrive la jouissance. L'amante relève les bras dans la passivité originaire. Il y a dans la jouissance un effroi devant ce qui fait irruption, devant l'émotion intruse. Sa surprise est la surprise. La jouissance ne peut jamais distinguer de façon absolue la peur de la pâmoison. [...] La jouissance arrache la vision de ce que le désir n'a fait que commencer de dévoiler. », Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, collection Folio, 2002, p. 263.

6 Des comédien.ne.s voient pour la première fois la violence économique subie par leurs mères, ou réalisent combien les femmes peuvent être précarisées pour mieux servir le patriarcat...

7 Des associations telles que : Osez Le Féminisme 31, Marche Mondiale des Femmes MP et Abandon de Famille-Tolérance zéro.

consentement ouvre sa voie... via les silences désespérément longs, les cases « commentaire » de notre groupe privé Facebook désespérément vides ou trop pleines, précisément, de ce silence à la fois coupable, maladroit, honteux ou impuissant. Ces jeunes adultes réalisent, en silence, leur dressage et leur participation active à la danse macabre et comment, dans leur quotidien fraîchement (pro)fémiste, ils en sont tantôt consommateurs tantôt victimes.

Le processus de création est donc devenu écriture évolutive, sans cesse soumise aux soubresauts de l'actualité comme aux soubresauts de nouvelles visions et nouvelles compréhensions capables de mieux donner à sentir cette vibration d' « origine ».

Par exemple, une heure avant la première, il me manque quelque chose pour « mettre le spectateur en condition » : je propose un test à l'équipe : je les plonge dans le noir et leur fait écouter un extrait audio : Betty Boop est immédiatement reconnaissable. C'est un extrait sur le harcèlement et le rapt. Je fais fondre les cris de Betty Boop enlevée au « Sweet Dreams » d'Eurythmics. L'équipe est emballée : à trente minutes de la première, j'ai l'ouverture de mon spectacle : à la promesse d'un « doux rêve » faite aux jeunes femmes et hommes, à l'insouciance et à l'amour teinté d'un gout du danger, s'impose une brochette d'hommes en costard-cravate, classes et sexy. La fascination commencera dès le début.

## 6. Écriture & esthétique : Théâtre du Fragment, de l'Anamorphose et de l'injonction contradictoire

Ces corps en crise, *métamorphoses* corporelles successives, se sont exposés en choix esthétiques eux-mêmes constamment métamorphosés sous les yeux du spectateur que je voulais, comme la mémoire traumatique que j'exposais : constamment pris au dépourvu.

Hybride, l'œuvre combine ainsi texte, tableaux vivants, pantomime son, extraits audio, chorégraphies, musiques, dessin animé, et musique live, l'écriture emprunte au réel, et la parole personnelle et critique des comédien.ne.s se manifeste dans une écriture de plateau évoluant au fil de l'Actualité.

C'est ainsi que l'assemblage, patchwork de différents matériaux, s'est invité sur le plateau comme un foisonnement de sources juxtaposées pour rendre visible l'invisible et créer in fine et de façon (in)consciente une dramaturgie de l'injonction contradictoire.

Si en pénétrant un peu plus la chair je veux donner à ressentir ses plaies pour tenter d'en extraire sainement sa « substance », je veux créer la machine sensorielle du patriarcat.

J'ai donc construit pa.tri.ar.chy, comme une œuvre intermédiaire dont l'approche pluridisciplinaire oscille entre Réel et Fiction, afin de donner à voir les différents tiroirs de cette Vénus de Dali que serait ce patriarcat.

Le satiriste américain Stephen Colbert pose l'endroit de la satire dans l'arc qui existe entre ce que dit la personne et la façon dont elle agit. C'est précisément cet écart qui m'intéresse sur le plateau car c'est là que se révèlent les intentions humaines, sociales ou politiques.

C'est aussi précisément le mouvement même de mon inconscient en action : celui de la Dissociation, syndrome du Stress post-traumatique. Dans un moment de violence, l'information, l'évènement extérieur vécu ou subi est si violent ou fulgurant que le cerveau le refuse immédiatement, le refoule. L'individu s'arrange, se dérobe ou s'extrait du moment violent, mentalement, à défaut de pouvoir le faire physiquement. Le personnage se met en état de veille dans l'espoir d'échapper aux contraintes, au stress, du réel, par des fantasmes-crétions de l'imagination par lesquelles le moi tente de se libérer de l'emprise de la réalité.

C'est ce qui surgit au moment de cette « veille » que je veux visiblement capturer. Par l'assemblage, je crée une dramaturgie des violences (in)visibles qui passe par la distanciation. Par un effet en différé et une activité de repositionnement constant, je veux donner à voir la violence qui nous

échappe au prime abord, comme ces contes de fées qui cachent les attributions et stigmatisations genrées, les codes de la séduction fondés sur le dominant/dominé, d'un système cadré entre mariage-maternité-fidélité.

J'utilise la juxtaposition des genres ou inserts intermédiatiques (dessin animé *Betty Boop*), comédie musicale et chorégraphies, cabaret (interprétation réaliste de *Why don't you do right* de Joe McCoy).

Soutenues par le procédé élisabéthain de l'anamorphose, ces convergences médiatiques visent à juxtaposer des pistes sensorielles et perspectives différentes pour une (re)lecture de la mécanique – le mode opératoire – du patriarcat comme une Machine plus ou moins bien réglée.

Il se trouve par ailleurs que le syndrome de répétition, ou Syndrome Intrusif, du stress post-traumatique se manifeste par la détresse : la victime revit le traumatisme par des pensées, images, sensations physiques, souvenirs répétitifs et envahissants de l'événement, cauchemars, flashbacks... phénomène d'intrusion que je manifeste par des inserts d'images telles des hallucinations, délires ou fantasmes à l'intérieur de « scènes dialoguées » afin que le public puisse entrevoir l'intériorité des personnages, la reconstitution intime d'une réalité qui se substitue au réel, comme une loupe posée sur le profondément intime que j'expose sous une forme exubérante.

Ce syndrome guide la construction plurale qui flirte avec les procédés littéraires et cinématographiques américains : plans fixes ou arrêts sur image (tableaux ou pantomime), ralentis, plans séquences (scènes dialoguées), inserts, ellipse, utilisation du flash-back, jump-cut, fondu, ellipse (pour la rêverie, fantasme, non-dits).

Dans cet espace nouveau de l'ailleurs, bulle de réalité parallèle, de parenthèse spatiale et temporelle, je m'autorise un espace de liberté de création pour donner à voir le corps déchiré entre réel et *fantasme*.

Ma recherche artistique sur les violences (in)visibles trouve sa réponse esthétique dans l'imagerie expressionniste angoissante inspirée des Nosferatu ou Dreyer dont il restera la musique de Arvo Pärt et les ombres géantes projetées.

Sur un plateau quasiment nu, apparitions et disparitions « magiques » des protagonistes, clair-obscur de l'intime, visions Caravagesques, corps découpés du peintre réaliste Menzel, corps intensifiés et magnifiés d'inspirations baroques, entre élégance et terreur, clin d'œil de l'incubus ou encore débordement sensuel de Fellini ou onirique Lynchien: en somme, une exacerbation sensorielle *suffisamment* dense pour suggérer, d'une part, l'érotique dans un espace inquiétant, et, d'autre part, la déformation de la réalité propre au phénomène de Dissociation et d'Intrusion.

Velours, crème, caresse, peau en alerte, cognac, sang, cristal, tempo-rythme saccadé et métallique, sexe, effroi, autant de stimulations sensorielles qui m'ont conduite à une exploration iconographique opulente.

Perte de l'innocence et de la virginité, maternité, adultère, trahison de l'être aimé, acte meurtrier, culpabilité, autant de pistes qui me renvoient au personnage de Lady Macbeth en état d'hyperesthésie et d'excitabilité excessive avec ses hallucinations qui se caractérisent par les visions de sang. La couleur rouge envahit le plateau par la lumière, les étoffes, le sang concret pour se heurter aux roses et mauves pulsatifs et divertissants d'une chorégraphie ou d'un cabaret.

De l'exacerbation sensorielle des corps pris entre désir et contrainte, à l'avilissement ou la conquête du corps, plus la chose à exprimer est intime et inhibée, plus je le manifeste sur le plateau parle débordement et l'outrance. La brutalité des images est à la mesure de celle de l'injustice subie. Plus que l'acte lui-même je m'attarde sur l'humiliation des corps, je la suggère ou l'amplifie. Que ce soit par la répétition de gestes anodins ou extra-ordinaires répétés ou par l'accumulation des interprètes sur le plateau, ou des scènes graphiques de viols, la violence parfois sensationnelle permet au spectateur de « mieux » saisir les conséquences – physiques et émotionnelles – dévastatrices de l'intrusion intime, de l'agression et du système qui le sous-tend.<sup>8</sup>

Enfin, élément à part entière de ma construction dramaturgique, la musique intervient sur une

8 Une sorte de « vision capitale » de Julia Kristeva où les images d'épouvante nous « rappellent à la réalité sociale et politique du

image sensoriellement contraire pour exciter la sensation de cauchemar et d'injustice ainsi que l'œil critique du spectateur. Cette juxtaposition agit comme une injonction contradictoire et provoque un double effet : l'image révèle un acte précis tandis que la musique révèle la violence systémique à l'œuvre.

- Les improvisations des jeunes hommes ont donné naissance à l'imagerie du Crooner que je transpose par Sway de Dean Martin ou la lubricité et la frénésie de Wall Street (*City Life* de Steve Reich remixée).
- Lors du viol conjugal de la jeune femme (vierge), *Girl You'll Be A Woman Soon* (Neil Diamond) rappèlera amèrement l'effondrement de l'Innocence qui s'écroule, littéralement, sous le poids de la figure du Patriarcat dans toute son impuissance, réelle, à protéger et à préserver l'intégrité des jeunes femmes.
- Les musiques des mouvements féministes punks étaient incontournables comme « Hot Topic » (Le Tigre) sur une chorégraphie de Bob Fosse (*Mexican Breakfast*) sur fond de propagande sexiste des années 50.
- La danse macabre du patriarcat trouve une réponse musicale dans la Danse Macabre de Camille Saint-Saëns qui préfigure la violence conjugale.
- Le cabaret (interprétation réaliste de *Why don't you do right de Joe McCoy*) et les chorégraphies de Broadway s'invitent en inserts cyniques ou respirations taquines, en soulagement divertissant, sorte de *Comic-relief* élisabéthain.

Ces notes cyniques qui exposent le cauchemar systémique, c'est ma critique volontiers cruelle des contes de fées ou des publicités qui vendent aux petites filles une histoire bien cruelle.

Ce geste créatif, ce théâtre du fragment et de la rupture, est ainsi devenu la transposition scénique – re- création – exacte du corps prisonnier de la mémoire traumatique (Syndrome de Stress Post-traumatique<sup>9</sup>) et de la fascination qu'il suscite.

Assumée pour stimuler une conscience citoyenne tout en développant des outils d'interprétation adéquats, cette écriture évolutive s'inscrit dans un acte de création et de transmission « total » à la manière Artaldienne, invoquant différentes langues, interprétations, techniques de corps, élocutions, aptitudes vocales, souches médiatiques, pour une expression personnelle et artistique « qui nous réveille : nerfs et cœur<sup>10</sup> ».

Un théâtre multi-facettes, déferlement de perspectives contradictoires, œuvre plurale, œuvre de co-création, travail à plusieurs voix, plusieurs failles, plusieurs puissances, sans cesse soumis aux lois – prévisibles ou imprévisibles – de l'actualité... patriarcale.

---

monde dans lequel nous vivons ». Marie-Christine Desmaret, « Épileptiques, hystériques, marginaux, fous comme figures protéiformes de l'artiste dans l'œuvre flaubertienne », *Revue Flaubert*, n° 6, 2006. Une façon d'exorciser, par l'intensité et la violence de l'image, le drame qui se joue et qui s'étend aux champs de bataille, aux combats qui se multiplient. Marie-Christine Desmaret, « Épileptiques, hystériques, marginaux, fous comme figures protéiformes de l'artiste dans l'œuvre flaubertienne », dans *Revue Flaubert*, n° 6, 2006. En ligne : <https://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue6/desmaret.php>

9 Cf. les travaux de Muriel Salmona ou Boris Cyrulnik.

10 Antonin Artaud, « Le théâtre de la cruauté », in *Le théâtre et son double*, suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1964, p. 131.

## Bibliographie

Nogueira (Céline ), *Noli me tangere / Ne me touche pas*, Paris, L'Harmattan, coll. « Indigo Côté femmes », 2012, 46 p.

Anzieu (Didier), *Le Moi-Peau*, Paris, Dunod, 1995, 304 p.

Quignard (Pascal), *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, Folio, 2002, 355 p.

Desmaret (Marie-Christine), « *Epileptiques, hystériques, marginaux, fous comme figures protéiformes de l'artiste dans l'œuvre flaubertienne* », *Revue Flaubert*, n° 6, 2006. En ligne : [https://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue6/desmaret.php#\\_ftnref59](https://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue6/desmaret.php#_ftnref59).

Artaud (Antonin), *Le théâtre et son double*, suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 375 p.

## 2.2 J'AI RÊVÉ LA RÉVOLUTION : UNE EXPÉRIENCE DE CO-CRÉATION THÉÂTRALE

(Catherine Anne)

### 1. L'allumage

Je vais vous présenter le processus d'élaboration d'un spectacle créé en janvier 2018, en axant la réflexion sur la notion de « co-création ». *J'ai rêvé la Révolution* est une pièce inspirée par la vie et la mort d'Olympe de Gouges. D'abord œuvre littéraire et dramatique, puis spectacle de théâtre. À tous les stades du travail, peut être posée la question de la co-création. Qui accouche de qui dans cette histoire ? À quel moment Catherine Anne écrit Olympe de Gouges, à quel moment Olympe de Gouges fait écrire Catherine Anne ? Comment ça se passe et qu'est-ce que ça produit ?

L'allumage du désir d'écrire cette pièce a eu lieu à l'université Paris 8, dans un cours d'histoire du féminisme ; l'un des premiers textes étudiés étant *La déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* d'Olympe de Gouges. Son nom, je le connaissais vaguement, mais en plongeant dans son histoire, j'ai compris qui était cette personne ; son parcours, de femme, d'écrivaine, de citoyenne, de politique. J'ai été touchée par son surgissement improbable. Une, née en province, issue d'une famille de commerçants. Une, qui n'était certes pas destinée à étudier, lire, encore moins écrire. Une, « montée à Paris », à la faveur d'un veuvage précoce et qui se gardera bien de se remarier. Une, libre. Une, qui s'est bagarré jusqu'au bout pour se faire entendre. Et puis une autrice de théâtre ! Militante pour l'abolition de l'esclavage ! Jouée à la Comédie Française en décembre 1789, malgré la cabale des propriétaires d'esclaves...

Beaucoup d'éléments de la biographie d'Olympe de Gouges entraînent en résonance avec ce que j'éprouvais, en tant que citoyenne, en tant que femme, par rapport à ce qui se passait dans notre monde contemporain. J'ai commencé à écrire cette pièce au moment de ce qu'on a appelé les révolutions arabes et des phénomènes réactionnaires qui ont eu lieu ensuite – après les révolutions arabes comme après toutes les révolutions –, quant à la place des femmes dans l'espace public et politique. Constaté la proximité de combats entre cette femme du XVIII<sup>e</sup> siècle et des femmes du monde d'aujourd'hui a dû déclencher ma nécessité d'écrire cette œuvre entre fiction, méditation intime et Histoire. D'autres l'ont fait, je pense en particulier à Maria Rosa Cutrufelli<sup>11</sup>.

### 2. La recherche historique

Pour écrire « inspirée par... », il y a un travail historique, une recherche nécessaire, afin de comprendre ce qui s'est passé et de ne pas écrire de sottises. J'ai lu des ouvrages sur la Révolution Française, sur la place des femmes et leurs rôles à cette époque de bouleversement. J'ai étudié des biographies, celle d'Olivier Blanc, celle de Benoite Groult. Et bien sûr, une matière primordiale a été la lecture des textes d'Olympe de Gouges, particulièrement les écrits politiques. J'ai étudié de près son rapport au théâtre qui entraîne dans une résonance particulière avec moi. De femme de théâtre à femme de théâtre. Pour apparaître à l'endroit du théâtre, quand on est une femme, ce n'est pas donné

<sup>11</sup> Maria Rosa Cutrufelli, *La donna che visse per un sogno*, Italie, Edizioni Frassinelli, 2004. Maria Rosa Cutrufelli, *J'ai vécu pour un rêve*, traduit de l'italien par Caroline Roptin, Paris, Éd. Autrement, 2008.

; il y a une légitimité à affirmer. Et particulièrement quand on signe, quand on dirige... les metteurs en scène, les auteurs, donc les metteuses en scènes, les autrices... L'angoisse de la justesse d'être à cette place-là travaille la tête et le corps. Même à notre époque d'égalité légalisée ! Alors je crois que pour Olympe de Gouges cette angoisse de la légitimité devait être vertigineuse. Même si une forme d'ambiguïté se glisse parfois, comme le relève Geneviève Fraisse : « Il paraît curieux qu'Olympe de Gouges dans sa *Déclaration des droits de la femme*, publiée en 1791, ne cesse de distinguer, même si c'est pour les montrer semblables, l'homme et la femme<sup>12</sup> ». Pourtant, à la lecture des pièces de théâtre et des pamphlets politique, il ressort que sont égaux-égales les hommes, les femmes, les Noirs, les Blancs... Ses écrits là-dessus sont droits, drus, emportés. Elle a une sorte de brusquerie et un manque de précaution qui m'ont beaucoup attirée, même excitée intellectuellement. Parce qu'en même temps, elle vit dans un monde terrible qui éloigne les femmes de l'endroit de la parole et du pouvoir. Elle est exécutée quelques jours après l'interdiction des rassemblements de femmes en 1793. Tout le long de l'écriture de ma pièce, je me demandais quelle souffrance, quelle conscience, quelle inconscience, quel courage, quelle peur elle avait traversés dans les derniers jours et nuits de sa vie.

### 3. La fiction

La pièce *J'ai rêvé la Révolution* met en jeu quatre personnages nommés La Prisonnière, Le jeune Soldat, La mère et la Jeune Femme. Donc aucun personnage n'est nommé Olympe de Gouges, même si La prisonnière a de nombreux points communs avec la personnalité historique, telle que nous pouvons la connaître aujourd'hui ; par exemple, à la lecture de la biographie très documentée d'Olivier Blanc<sup>13</sup>. L'action se déroule pendant quelques jours, entre le moment où la prisonnière entre dans sa dernière cellule et le moment où elle va être jugée puis exécutée. Jours et nuits. Et la prisonnière veut tenir, tenir bon, tenir droite, tenir jusqu'au Procès ! Tout au long de l'action, la prisonnière affirme la conviction de sa légitimité en tant que femme républicaine, son engagement inentamé pour la Révolution et son désir d'être jugée... Afin qu'éclate aux yeux du monde son innocence !

J'ai composé la pièce avec plusieurs personnages qui sont une façon de faire apparaître les problématiques. Pour continuer sur la notion de co-création, au théâtre, il me semble que la révélation de chaque personnage passe par le télescopage avec les autres. Ou la rencontre. Ou le conflit. Ou l'adhésion. En tous cas, l'émergence de soi, pour chacune et chacun des personnages, passe par le jeu et une interaction avec les autres.

### 4. La mesure du théâtre

Toujours pour explorer cette notion de co-création, j'ai envie de poser la question du personnage, qui est aussi la question de l'acteur et de l'interprétation.

Pour moi, à aucun moment le personnage n'existe ou plus exactement, le personnage ne pré-existe pas à la représentation. Voilà un endroit absolu de co-création, le personnage. Un personnage sur une scène de théâtre, c'est la rencontre entre un corps, une voix, un interprète et des mots. L'interprète joue des mots tracés sur du papier, les mots du personnage. Et ces mots nourrissent l'émergence de l'acteur ou de l'actrice.

À l'occasion de cette création de *J'ai rêvé la Révolution*, j'ai fait quelque chose qui aurait pu être un piège, mais qui s'est révélé une grande jubilation, et sans doute un geste juste.

Au moment où j'écrivais cette pièce, je me suis dit soudainement : « je veux la jouer ». Je me suis dit :

« Ce personnage de la prisonnière, c'est moi qui dois le jouer. J'ai écrit une trentaine de pièces, que

<sup>12</sup> Geneviève Fraisse, *Les femmes et leur histoire*, Paris, Gallimard, Folio histoire, 2010, p. 272.

<sup>13</sup> Olivier Blanc, *Marie-Olympe de Gouges, une humaniste à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, René Viénet, 2003.

j'ai mises en scène, et jamais, je n'avais désiré être dans cette position-là : autrice, metteuse en scène, comédienne ! Une position excessive ? Complète ? Exposée ? Courageuse ? Inconsciente ?

J'ai beaucoup douté. De la justesse de jouer ce rôle, de l'endroit de fragilité ou de narcissisme extrême où ça pouvait me mettre. D'abord, je me suis dit, non je ne vais pas faire ça, non, non. Puis j'ai réalisé que cet excès d'audace était en relation avec la personnalité de celle qui inspirait l'écriture. Et je me suis dit que, dans ce jeu collectif de la création théâtrale, si je distribuais une actrice tout en brûlant de jouer ce rôle, ce n'était pas très sain. J'ai donc décidé que j'allais prendre le risque de monter sur scène, pour dire les mots que j'aurais écrits, inspirée par Olympe de Gouges.

Parce que j'écrivais pour faire réapparaître, ou pour faire apparaître autrement, une personne qui s'appelait Olympe de Gouges et qui a vécu il y a quelques siècles. Une personne dont beaucoup de gens ignorent beaucoup de choses, voire ignorent tout. J'ai pu le vérifier en créant et en jouant le spectacle. L'existence de cette personne est très peu connue, et quand son nom l'est, la connaissance de son parcours reste vague ; et il y a beaucoup de réactions négatives assez violentes. En me mettant en jeu pour incarner la prisonnière, je traversais une expérience, celle de rejoindre, un peu, cette femme guillotinée en 1793, à cause d'un texte qui déplut.

« Qui est là ? », c'est au cube, c'est pas au carré ! Qui est là quand « je » monte en scène, et dis les mots que j'ai écrits mais qui sont soufflés, inspirés, produits par la rencontre, par les lectures, par les rêveries avec cette personne réelle, Olympe de Gouges ? Qu'est-ce qui se passe ? Je n'en sais rien. Mais c'est un endroit intense de vibration. Comme souvent au théâtre. Tout est absolument « réel ». C'est réellement moi qui ai écrit cette pièce, qui est réellement un texte, qui est réellement un bouquin... Tout ça est réel. Quand je suis en scène, je dis réellement les mots que j'ai écrits, et en même temps je ne suis réellement pas Catherine quand je fais ça à cet endroit-là. Ce jeu de partage passe par le télescopage avec les autres. Ou l'alliance. C'est ludique, le télescopage. Le jeu avec cette personne d'où est née la pièce, c'est à dire Olympe de Gouges, et aussi avec tout ce que ça peut ouvrir de pensées ou d'émotions, en lien avec notre présent... Ça passe par de la création à plusieurs. De la co-création. Le théâtre puisse ses forces dans la co-création. D'où sa vitalité. Chaque fois qu'une de mes pièces est lue pour la première fois – en général je ne fais pas partie des acteurs et des actrices –, la pièce m'apparaît dans une énergie et une lumière différentes. Oui ! Au moment même où les interprètes lisent pour la première fois une pièce qui vient d'être écrite, elles et ils font entendre des choses qui sont dans la pièce mais que la personne qui l'a écrite ne savait pas. Et c'est déjà un moment... qui ajoute au premier geste de la création – l'écriture. Et puis après, pour construire le spectacle, avec le jeu, l'image, le son, la scénographie, il y a constamment du partage et le mélange des sensibilités. Encore de la co-création donc.

## 5. L'alliance du public

Finalement, le public entre en jeu. Et l'objet qu'on a créé – un spectacle vivant –, cet objet, comme un être vivant, comme un corps, il bouge. De représentation en représentation, on semble produire la même chose, et ce n'est jamais la même chose. Le public participe à une spirale de co-création, parce que son écoute fait résonner, entendre, ressentir chaque jour différemment, ce qui est là, donné sur la scène par les artistes.

Et dans cette œuvre-là, avec ce personnage d'Olympe de Gouges, il y a un phénomène captivant. Au début, les spectatrices et spectateurs, comme les lectrices et lecteurs, sans savoir que la pièce est inspirée par un personnage historique, ne pensent pas du tout que l'action se passe en 1793. Ça semble se passer aujourd'hui, ailleurs, quelque part. Et peu à peu, on s'aperçoit que cela ne se passe pas aujourd'hui et pas ailleurs. On bascule du aujourd'hui ailleurs à autrefois ici. Cette torsion m'intéresse. Elle permet d'échapper à la pièce historique, et de mobiliser l'attention et la curiosité de façon plus vive. À la fin de la pièce, surgissent des personnes d'aujourd'hui : deux femmes. Une spécialiste

d'Olympe de Gouges fait visiter à sa fille un endroit de la Conciergerie où va être reconstituée la cellule d'Olympe de Gouges. C'est le seul moment de la pièce où le nom d'Olympe de Gouges apparaît et où il est question d'elle de façon directe, claire. Presque didactique. Et j'assume cette irruption. C'était très beau les discussions avec les gens qui venaient de voir le spectacle. Il y avait parfois des gens qui disaient : « Ah bon, mais alors, c'est qui, cette femme ? » ou bien « Elle a vraiment existé ? Je vais essayer d'en savoir plus ».

Résultat : dans « qui enfante qui », je sais – sans orgueil – que par le simple fait d'avoir joué cette pièce une trentaine de fois, des gens qui n'avaient jamais entendu parler d'Olympe de Gouges ou pour lesquels ce nom n'avait pas de saveur ou de sens, ont eu le désir de mieux la connaître. Il y a là quelque chose de circulaire qui est très réjouissant.

## 6. La co-écriture

Pour conclure l'étude de ce processus de co-création, je voudrais revenir sur les parties de la pièce issues de collages d'écritures. Comme écrit précédemment, l'action dramatique de *J'ai rêvé la Révolution*, se déroule sur quelques jours et nuits, dans la dernière cellule d'une prisonnière. J'avais envie de fouiller ce moment-là, parce que je me demandais comment est-ce qu'on peut vivre et supporter l'enfermement, quand on a toujours été dans l'affirmation de sa liberté. Comment à l'intérieur d'une prison, l'être peut survivre ? Qu'est-ce qui survit ? Pendant très longtemps, ma pièce ne proposait que des scènes de jour, les situations alternant entre la cellule et une cuisine et une rue. Des scènes à plusieurs personnages, avec des répliques courtes, des conflits sous-jacents. Le jeune soldat et la jeune femme tenant des partitions en grande tension, et ne voulant pas être « subjugués » par la prisonnière.

Le personnage de la mère, la mère du soldat, plus mobile et obstinément vivante. Une femme illettrée, une femme du peuple de Paris, très effrayée par la montée de la violence, capable d'analyse critique. La rencontre entre ces femmes est au cœur de la fiction. Deux femmes très différentes l'une de l'autre, possibles ennemies de classe réussissent à se parler et se regarder sans perdre leur humanité alors que la société glisse de la Terreur à la grande Terreur. Face à la prisonnière, le personnage de la mère, fondamental dans la structure de la pièce, est à la fois un contre-point et une sœur de Terreur.

Mais à un moment de l'écriture, je me suis dit que je ne pouvais pas faire l'économie de mettre en jeu ce qui se passe quand la prisonnière est toute seule. Qu'est-ce qui se passe quand on est tout seul dans une cellule ? Qu'est-ce qui se passe la nuit ? Dans l'obscurité de la peur et de la solitude et de la perte des repères temporels ?

Cette question de la solitude et de la traversée des nuits, je me suis demandé comment l'affronter dans l'écriture, et, finalement, j'ai glissé sous forme de collage, dans l'écriture de cette pièce de Catherine Anne des morceaux textuels d'Olympe de Gouges. Comme un dialogue entre les deux écritures, une co-écriture, une rencontre...

Du coup la solitude de la prisonnière dans sa cellule et la solitude de Catherine écrivant cette pièce, je les ai travaillées en appelant à la rescousse des textes d'Olympe de Gouges. Ce qui donne une forme dramatique assez particulière. Voici la première nuit :

### Scène 9 : La nuit du 30 au 31 octobre<sup>1</sup>.

*Toujours dans la cellule. Un silence suit le passage du vieux soldat, la prisonnière ouvre le paquet. Elle cherche en vain une lettre de son fils. Elle trouve, entourée d'un ruban, la clé, grande comme une main. Le silence devient insupportable. Au plus vertigineux de la solitude, surgissent, dans la tête de la prisonnière, des phrases autrefois écrites et publiées :*

*Dans la tête : « J'ai servi mon pays, j'ai bravé les sots, j'ai frondé les méchants, j'ai sacrifié ma fortune entière à la Révolution<sup>2</sup>... »*

Les mots que j'ai écrits  
Tourbillonnent dans ma tête  
Vertige

*Dans la tête : « Républicains de quatre jours, il vous sied bien d'inculper une femme née avec un grand caractère<sup>3</sup>... »*

De toute ma force faible  
Je me suis battue  
Pour la liberté  
Et me voici réduite dans ce réduit

*Dans la tête : « Apôtres de l'anarchie des massacres, je vous ai dénoncés depuis longtemps à l'humanité<sup>4</sup>. »*

Armés de force froide  
Depuis toujours  
Ils se croient le droit  
De me voir de haut  
Moi  
Venue de ma province avec mon corps de femme et des éclats de rire  
Je les hais  
Les despotes  
Fiers de leur force froide  
Jamais je n'aurais cru qu'ils osent  
Ce que l'ancien régime n'avait pas réussi  
M'emprisonner  
M'enfermer  
M'emmurer  
Je ne suis pas Antigone  
Je sortirai vivante  
Le procès devant moi la porte vers la liberté

*Dans la tête : « La liberté des opinions et de la presse n'est-elle pas consacrée comme le plus précieux patrimoine de l'homme ?<sup>5</sup> »*

Je ne fuirai pas  
Je ne laisserai pas ma fuite en héritage  
Mon fils  
Pas une ligne de sa main la lettre était un leurre

*Une cloche sonne. Proche. Onze coups.*

---

1 Catherine Anne, *J'ai rêvé la Révolution*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2018, p. 36.

2 Olympe de Gouges, « Femme, réveille-toi » Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne, Adresse au Tribunal Révolutionnaire, septembre 1793, Paris, Gallimard, Folio, 2014.

3 Ibid.

4 Ibid.

5 Ibid.

La dernière fois que je l'ai vu est-ce que c'était la dernière fois

*Dans la tête : « Toi, mon fils, de qui j'ignore la destinée...<sup>6</sup> »  
Fin des onze coups.*

Onze heures  
Nuit froide et blanche  
La possibilité de la fuite me fait trembler  
Mes mains sont nues  
Cette clé  
Cette énorme clé

*La prisonnière s'est allongée sur la planche ; elle ferme les yeux.  
Les phrases « dans la tête », sont toutes extraites de textes d'Olympe de Gouges.*

---

<sup>6</sup> Ibid.

Ainsi, livrée à la solitude, la prisonnière est envahie de mots qui surgissent « dans la tête ». Et ce sont comme des morceaux bruts, non travaillés, des extraits de textes d'Olympe de Gouges. Au moment de la représentation, les paroles « dans la tête », préalablement enregistrées, flottaient dans le silence comme des voix qui hantent.

Ainsi, dès l'écriture de cette pièce et jusqu'aux représentations, nous pouvons identifier des situations de co-création.

## Bibliographie

- Anne (Catherine), *J'ai rêvé la Révolution*, Arles, Actes Sud, 2018, 92 p.
- Blanc (Olivier), *Marie-Olympe de Gouges, une humaniste à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, René Viénet, 2003, 270 p.
- Blanc (Olivier), *La dernière lettre, prisons et condamnés de la Révolution*, Paris, Éditions Talandier, 2013, 285 p.
- Catel et Bocquet (José-Louis), *Olympe de Gouges*, Paris, Casterman, 2012, 488 p.
- Cutrufelli (Maria Rosa), *La donna che visse per un sogno*, Italie, Edizioni Frassinelli, 2004, 340 p.
- Cutrufelli (Maria Rosa), *J'ai vécu pour un rêve*, traduit de l'italien par Caroline Roptin, Paris, Éd. Autrement, 2008, 366 p.
- Fraisse (Geneviève), *Les femmes et leur histoire*, Paris, Gallimard, Folio Histoire, 2010, 624 p.
- Fraisse (Geneviève), *Muse de la Raison*, Paris, Gallimard, Folio Histoire, 1995, 378 p.
- Gouges (Olympe de), « *Femme réveille-toi* » *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne et autres écrits*, sous la direction de Martine Reid, Paris, Folio, 2014, 112 p.
- Groult (Benoîte), *Ainsi soit Olympe de Gouges*, Paris, Grasset, 2013, 206 p.
- Ripa (Yannick), *Les femmes actrices de l'histoire (France, de 1789 à nos jours)*, Paris, Armand Colin, 2010, 240 p.

## 2.3 LE CHANT DANS MA CRÉATION ARTISTIQUE

(Evelyne Accad /  
Professeure émérite, université d'Illinois USA  
Lebanese American University Beyrouth)

### 1. Chant sur la guerre du Liban : *La guerre...*

J'ai commencé à composer des chants en 1975 quand la guerre a éclaté au Liban. Mon chagrin était si fort que je ne pouvais plus dormir ou mener une vie normale ; je pensais à ce qu'enduraient les êtres que j'aimais et le pays que je chérissais.

Les sons, musique et mots, sortaient de mon corps comme une longue plainte. Ils m'aidaient à soigner ma peine, ma colère, mes frustrations et à communiquer mes sentiments aux autres. Plus récemment, je me suis rendu compte que mêler des chants à mes communications est un instrument puissant pour mieux exprimer ce que je veux dire, et que la musique me permet de mieux toucher l'attention de mon auditoire. C'est donc ce que je ferai aujourd'hui pour parler de la créativité dans mon engagement vis à vis de ma société et des problèmes des femmes.

Quand ai-je commencé à écrire ? Dois-je d'ailleurs chercher à retrouver ce moment dans ma mémoire ? Rechercher les débuts de mon expérience de l'écriture peut m'aider à comprendre comment et pourquoi elle a évolué comme elle l'a fait dans la conscience que j'en avais et dans ma pratique, et saisir le sens qu'elle a pris pour moi avec le temps. C'est comme retourner en moi-même et creuser, creuser, rechercher dans mon esprit, dans mon corps ce point d'éclatement lointain, le dénouement des nœuds, la rupture des barrières, l'écroulement des murs, l'ouverture des fenêtres, le libre cours donné à mon imagination, la découverte d'une liberté infinie, l'avancée sans fin dans une Méditerranée bleue, parfois étale et douce comme huile brillante, parfois agitée par la fureur des vents de la découverte, courant vers un horizon plein d'attentes et de rêves.

À quatre ans -ma mère me l'a raconté et j'ai aussi de brefs souvenirs de cette époque- vive, aimant communiquer et amuser, je tenais mon public, j'inventais des histoires et des chansons. Audacieuse et pas timide pour un sou, j'aimais raconter et chanter pour la famille et les amis. Qu'a-t-il pu donc arriver pour que je me retire en moi-même et me confie à la page blanche alors que j'avais l'habitude de m'exprimer publiquement sans retenue ? Est-ce le moment où j'ai commencé à écrire ? Vers quatre ans déjà -c'est ma mère qui me l'a dit, mais j'ai aussi des souvenirs, comme des lueurs, des éclats de ces moments- voulant communiquer mon exubérance et mon imaginaire d'enfant, je me tenais face à des auditoires d'amis et de famille, et je chantais, mimais et racontais des histoires que j'inventais au fur à mesure. Peu timide et pleine d'audace à l'époque, qu'a-t-il bien pu se passer entre cette époque et la présente pour me faire reculer, me cacher dans un coin et ne confier qu'à la page blanche ce que j'exprimais avec tant d'ardeur ? Est-ce là que se situe le point de départ de mon écriture ? Les psychologues nous disent que c'est l'âge déterminant où chaque acte, chaque réaction marquera le reste d'une vie. Chaque expérience vécue à cet âge influencera les choix et réactions futurs. Suis-je prise par les mêmes sentiments d'émerveillement et d'étonnement devant la possibilité de séduction lorsque j'écris maintenant ? Qu'est-ce qui guidait mon imagination à l'époque et qui la fait bouger actuellement ? Qu'est-ce qui enflammait mon imagination alors et qu'est-ce qui la meut aujourd'hui ?

Quand ai-je vraiment commencé à écrire -quand est-ce que je me suis assise régulièrement, méthodiquement et consciemment face à des pages blanches avec la volonté de les remplir, le désir de

marquer mon temps et mon entourage, et la confiance d'avoir des problèmes pressants et importants à communiquer ? Quand ai-je « pris pour but l'éternité » dans mon écriture, pour utiliser une expression d'Annie Dillard <sup>1</sup>?

Adolescente, j'ai perdu la spontanéité, fraîcheur, vivacité et enthousiasme que j'avais dans mon enfance. L'école -spécialement et malheureusement le système français et peut-être encore plus dans les ex-colonies- tue souvent la créativité chez l'enfant, et la société se charge de l'enterrer. Pourtant, je me souviens des heures de composition du lycée français où j'allais à Beyrouth. C'était mes classes préférées. Le sujet ayant été donné et devant être traité en quelques heures, un sentiment d'excitation, de nervosité, de joie et d'angoisse s'emparait de moi, et je laissais mon stylo voyager sur le papier, guidé par le vagabondage de mes pensées, mais avec aussi une certaine discipline et le besoin de communiquer des messages que mes lectures m'avaient donnés. J'étais entraînée vers des régions inconnues que j'imaginai colorées de mes rêves. C'est là que je retrouvais les moments magiques de mon enfance quand j'inventais des histoires et des chants.

## 2. chant : Je veux vivre...

Dans ces moments d'intense concentration d'écriture, je redécouvrais les moments magiques de mon enfance lorsque j'inventais des histoires et des chants ! Je me submergeais dans un monde de fantaisie où je laissais mon imagination vagabonder librement, cherchant le fil conducteur, les éléments qui m'aideraient à aller aux essentiels de ma vie. J'aimais aussi jouer avec les mots et les idées. Je portais un petit carnet dans ma poche dans lequel j'écrivais des phrases et des pensées que je découvrais au gré de mes lectures, ou que je notais durant les discussions que j'avais avec ma sœur (qui lisait plus que moi et tenait un journal secret), des phrases et des idées que j'avais trouvées belles et intéressantes. Je les incorporais dans mes essais et compositions créatrices pour les rendre plus savants et impressionner mes enseignants.

Écrire était alors aussi présent pour moi qu'il l'est aujourd'hui. L'expérience d'une immersion totale dans mon monde intérieur. Creuser, aller creuser à l'intérieur de mes sentiments et de mes angoisses pour exprimer une connaissance authentique de l'existence. J'utilise cette expression sartrienne, car j'ai été marquée par l'existentialisme comme par le féminisme plus tard. L'existentialisme à l'époque signifiait pour moi l'authenticité, c'est-à-dire être aussi honnête avec soi-même que possible, chaque expérience étant unique et importante.

Écrire ce fut exprimer mon expérience unique : naître femme arabe à Beyrouth, de mère suisse et de père libanais né en Egypte, recevoir une éducation protestante rigide, à Beyrouth, la ville la plus cosmopolite du Moyen- Orient à l'époque. Mon sens d'identité n'était pas aussi clair à ce moment-là, car l'éducation que je recevais à l'école française de Beyrouth m'affirmait que mes ancêtres étaient les Gaulois (aussi incroyable qu'une telle idée puisse paraître à certains, ou répétitive à d'autres, c'est une réalité que j'ai vécue et avec laquelle les jeunes de ma génération ont eu à faire face). Comment affirmer son identité dans un tel contexte ? En traversant l'océan pour aller étudier aux Etats-Unis, en commençant à lire des livres de littérature, de politique, et d'histoire sur le Mashrek, le Maghreb et l'Afrique, en lisant sur l'oppression, le racisme, le colonialisme, et douloureusement, avec l'éclatement de la guerre au Liban, j'ai commencé à saisir l'importance de l'identité liée à la langue de manière plus aiguë, plus nette et avec un sentiment d'intensité et d'urgence.

« Une écriture fluide n'est certainement pas une écriture facile. Le mot juste est une réussite

---

<sup>1</sup> Dillard, *Living by Fiction*. New York: Harper Colophon, 1982, p. 65.

intellectuelle. »<sup>2</sup> Choisir le mot le plus juste n'est pas toujours facile pour moi étant donné que je m'exprime dans des langues différentes (Français, Anglais, Arabe), et cela dépend du genre (thèse, article, nouvelle, lettre, poème, ou chant). On me demande souvent, et c'est aussi une question que je me pose, s'il est possible d'utiliser différents genres et différentes langues sérieusement. En d'autres termes, peut-on travailler sérieusement plusieurs formes d'écriture dans plusieurs langues à la fois ? Ne vaut-il pas mieux en développer une et la perfectionner ? N'y a-t-il pas une différence fondamentale entre l'écriture-réflexion-analytique d'une thèse et l'écriture- imagination-créatrice d'un roman ? Et est-ce que la première façon d'écrire n'entrave pas le développement de la seconde et vice versa ? Est-ce que l'utilisation de plusieurs langues ne porte pas à confusion, une tour de Babel ?

Ces questions me ramènent à la signification de mon passé, à mes racines. À la différence de nombreux écrivains nord-africains, tels Driss Chraïbi, Albert Memmi, Abdel-Kebir Khatibi et Marguerite Taos-Amrouche, pour ne nommer que ceux qui ont dit leur écartèlement entre deux cultures, leur déchirement et finalement leur malheur - ils utilisent des expressions comme « bâtard historique, aliénation culturelle, être entre deux chaises, malaise »<sup>3</sup>. Je partage la vision d'Andrée Chedid qui insiste sur ce qu'il y a de positif dans le mélange, qu'elle appelle hybridation, soulignant le cosmopolitisme, l'enrichissement, la tolérance et l'ouverture d'esprit qu'il apporte.

Ces valeurs sont ce que le Liban a autrefois représenté : « Un pays où des voix opposées, qui s'affrontent font de leur mieux pour rester en harmonie. Durant des siècles, il a été marqué par des signes inaltérables, et pourtant rien de fixe, de déterminé, de platement éternel ne l'emporte ici. De très anciennes terres d'avenement jamais de puiser la vie en elles-mêmes. »<sup>4</sup> Un jour que j'exprimais à Andrée Chedid mon angoisse d'utiliser des anglicismes quand j'écrivais en Français, elle me fit cette remarque surprenante : « Mais c'est très bien. Tu aères la langue ! »

L'écriture comme refuge, comme quête, et comme expression de la division de l'être, c'est aussi ce qu'elle est pour moi, Libanaise ayant enseigné aux Etats-Unis, sans y vivre vraiment, mon cœur étant toujours dans le pays que j'ai quitté, où je retourne quand je peux, et où je retourne tous les deux mois depuis que j'ai pris ma retraite et où j'ai créé, avec ma sœur, un abri pour femmes abusées, et cela depuis sept ans maintenant. Je me suis sentie encore plus attachée à ce pays depuis la guerre, consciente qu'il souffrait et qu'il fallait l'aider. Grâce à l'écriture, la poésie, le chant, la création en général, j'ai trouvé un baume à ma souffrance, l'ouverture d'un horizon qui chante :

*J'écris dans la langue de l'amour  
Je l'accompagne du rythme des cordes du luth  
de la guitare et du tambour.  
Ma voix est un chant traversant les barrières  
un son doux de flûte allant de l'Orient à l'Occident aucune frontière dans les mots ramassés  
sur les routes des pays qui m'appellent.  
Je les découvre dans les signes symboles déchiffrés sur des pages ouvertes  
à mon espoir de comprendre  
de communiquer  
de trouver les sens qui éclatent au soleil  
ou à la lumière d'une bougie.  
J'invente une mélodie pour chaque nom.  
Je trace un dessin pour chaque blessure.  
Je donne une couleur à chaque mot,  
milliers d'arc-en-ciel flottant autour de la terre.<sup>5</sup>*

2 Ibid., p. 116.

3 Voir en particulier, l'analyse incisive d'Isaac Yétiv dans *Le thème de l'aliénation dans le roman maghrébin d'expression française*, Sherbrooke, CELEF, 1972.

4 Id., *Liban*, Paris, Seuil, Petite Planète, 1974, p. 6.

5 E. Accad, *Blessures des Mots : Journal de Tunisie*, (roman), Paris : Côté femmes, 1993. Dernière publication :

Pour moi, interpréter le monde signifie apprendre du passé et exprimer de nouvelles idées, créer de nouveaux mondes. Toutes les formes d'expression que j'utilise m'aident à explorer l'expérience (f) humaine. J'utilise le préfixe (f) parce que la femme dans l'homme, dans le monde de l'homme a trop souvent été ignorée ; on n'en a pas tenu compte dans les analyses, les descriptions et expressions de l'expérience humaine. Cette lettre (f) et ce qu'elle symbolise est au centre de mon écriture. Interpréter le monde signifie pour moi comprendre sa douleur, sa souffrance, et ses formes d'oppression, creuser au fond de moi, de mes expériences et de mes observations pour trouver les éléments cruciaux et essentiels de ma condition de femme arabe, transmettre avec urgence ce que j'ai vécu et que je vois, avec autant de précision que possible, dans toutes ses facettes et ses complexités. Je sens souvent, comme Cherrie Moraga: « que mon dos va se briser sous les pressions que je sens pour parler pour les autres »<sup>6</sup>. Je tente d'éclairer mon passé pris dans la tourmente d'un monde en proie à un chaos inextricable, sombrant de plus en plus dans un désespoir tragique, cherchant à trouver une autre voix/voie.

L'écriture m'a aussi aidée à panser mes blessures. Elle m'a réconciliée avec mon passé. Exprimer ce qui me faisait souffrir me permettait d'exorciser ma colère, mes peines, mes souffrances et mes blessures m'aidant à reprendre la route et à avancer. Observant des auditoires, surtout au Liban, fondre en larmes quand je chantais, j'étais éblouie par mon pouvoir de les émouvoir. Une question venait alors à mon esprit : et si j'arrivais à les émouvoir assez pour qu'ils/elles décident de transformer la société libanaise ? Si j'arrivais à leur faire comprendre l'importance, la nécessité de l'amour, de la tendresse, pour transformer les relations basées sur la violence et la destruction ? Dans ces instants, je revivais les instants magiques de mon enfance lorsque, faisant face à un auditoire, j'inventais des chants et des histoires, sentant l'impact et l'influence que je pouvais avoir sur ceux qui m'écoutaient, ébranlée par la foi secrète que j'avais le pouvoir et le devoir de faire bouger les montagnes pour rendre les gens heureux ou malheureux.

### 3. Chant : Il n'y a plus de soleil...

Un événement qui déclencha des sentiments très forts en moi, émotions qui allaient marquer le développement de mon écriture, point de fixation, de cristallisation qui allait déterminer le centre et le but de mon écriture fut ma découverte de la pratique de l'excision, l'infibulation, les mutilations sexuelles dont souffrent des millions de femmes à travers le monde--en particulier en Afrique et dans le Golfe arabe. À l'époque, je préparais une thèse de doctorat à l'Université d'Indiana. C'était la première fois que j'en entendais parler. J'étais déjà consciente des nombreuses pratiques d'oppression dont souffrent les femmes arabes, puisque c'était en partie à cause d'elles que j'avais quitté mon pays natal, mais l'excision fut le summum de tout ce que j'avais pu imaginer. J'en fus malade pendant plusieurs semaines, ma thèse pris un autre tournant, et le titre de mon premier roman, *L'Excisée*, était déjà déterminé.

Je décidai de commencer ma thèse par un premier chapitre exposant et développant les problèmes sexuels et sociaux des femmes arabes, en particulier l'excision. Le sujet de ma thèse traitait du rôle des femmes dans la littérature du Mashrek et du Maghreb. Ce premier chapitre me causa des problèmes avec l'un des membres du comité (un homme arabe) qui déclara que mon exposé n'avait « rien à voir avec la littérature ». Cette critique cachait la peur d'un sujet trop chargé émotionnellement et trop polémique. Mais j'étais déterminée à le garder, et, encouragée par d'autres membres, c'est

---

*Blessures des mots : Journal de Tunisie / Wounding Words : A Woman's Journal in Tunisia*, Paris, L'Harmattan, collection "Créations au féminin", dir. Michèle Ramond, 2016, édition bilingue, avec de nouvelles préfaces de femmes tunisiennes Dr. Khedija Arfaoui et l'un des personnages du roman, Amel Ben Aba.  
6 Moraga, Cherrie, *Loving in the War Years*, Boston, South End Press, 1983, p. v.

ce que je fis. Depuis, ce sujet est fort discuté dans les milieux académiques et non-académiques, en Orient comme en Occident.

C'est donc sur une fixation causée par la douleur que j'écrivis mon premier roman, *L'Excisée*. Il décrit une femme E., Elle, Eve (femme universelle, femme de partout, moi d'une certaine façon), femme excisée symboliquement par le fanatisme religieux dans Beyrouth en guerre, femme mutilée socialement par la tyrannie de l'homme, femme témoin des mutilations physiques d'autres femmes. Où peut aller cette femme ? L'amour entre un Musulman et une Chrétienne est-il possible ? « L'histoire de E. est un cri de révolte et une prière d'espoir. Dominée par un père protestant strict, dans un Liban détruit, la jeune femme idéaliste aspire à l'harmonie, l'amour et la paix. Mais elle est naïve et innocente ; elle tombe sous la domination de son amant/séducteur qui l'entraîne dans son désert. Elle est témoin de l'excision traditionnelle des jeunes filles. Malgré l'horreur de certaines scènes, l'histoire est chantée avec la voix poétique d'une jeune femme qui refuse de haïr ou de réagir par la violence. »<sup>7</sup>

« Femme devant un mur. Femme qui triche pour vivre. Femme qui s'arrange pour vivre. Femme qui troue le mur avec une épingle pour pouvoir apercevoir l'autre côté de sa prison, le côté liberté, le côté espace. »<sup>8</sup> C'est l'histoire de mon adolescence piégée par une famille dont le système religieux m'étouffe, dans un pays où chaque système religieux est impitoyable vis à vis de l'autre, où la tolérance et l'acceptation de l'autre n'existent pas. C'est aussi une histoire d'amour entre une Chrétienne et un Musulman qui se termine mal, car comment l'amour pourrait-il exister sous un soleil de haine, dans un pays divisé par les dogmes et les religions ? « Ils risquent la mort, l'assassinat, là, en pleine rue, sous ce soleil qui écrase et qui tue. »<sup>9</sup>

*L'Excisée* est aussi une recherche de style, écriture où le biblique et le coranique s'entrecroisent, donnant la place au chant, voix qui se cherche dans l'étouffement d'une condition millénaire, voix qui se transforme en cri lorsque le cercle se resserre trop brutalement, voix qui ose l'espoir face à une jeune femme qui n'a pas eu son corps coupé comme celui de sa sœur « la belle jeune femme de demain, la jeune femme qui nourrira tous les espoirs. »<sup>10</sup>

C'est en 1975, déclaré Année Internationale de la Femme par les Nations Unies, que furent mobilisées les féministes autour de la planète. Il y eut toutes sortes de débats, de controverses et de ressentiments de la part de femmes africaines et afro-américaines considérant la vision des femmes occidentales et européennes réductrices à leur égard, les représentant de manière raciste et misogyne, renforçant tous les stéréotypes dont elles sont victimes.

Je me souviens d'avoir été moi-même écartelée dans ce conflit, dans l'une des réunions de l'Association d'Etudes et de Littératures Africaines à Madison, Wisconsin, durant cette période. J'avais fait une présentation dans laquelle j'utilisais le mot « mutilation » concernant la pratique de l'excision, et je fus immédiatement attaquée par un collègue africain utilisant le mot « tradition » pour cette pratique. La séance plénière fut entraînée dans un lourd débat divisant l'auditoire sur des positions raciales plutôt que de genre. Cela m'avait passablement déprimée de voir que les femmes africaines soutenaient les hommes africains au lieu de se placer du côté de la justice. Mais le soir, je découvris les raisons derrière cette apparente division. J'avais chanté ma chanson sur les mutilations génitales, la souffrance et les douleurs qu'elles engendraient chez les femmes. Quelques-unes des femmes africaines présentes avaient les larmes aux yeux en m'écoutant ; elles vinrent vers moi à la fin pour me remercier. Elles me dirent que la raison de leur alignement avec leurs hommes le matin provenait de

<sup>7</sup> David Bruner, préface à sa traduction anglaise de *L'Excisée*. Traduction anglaise, Washington : Three Continents, 1989. Traductions allemande, arabe, roumaine et chinoise. Deuxième traduction anglaise annotée : *The Excised*, avec introduction par l'auteur, 1994. *Die Beschnittene*, Bonn, Horlemann Verlag, 2001. *L'Excisée/The Excised*, nouvelle traduction de Cynthia Hahn, édition bilingue critique avec introductions et notes, Paris, L'Harmattan, 2009.

<sup>8</sup> Accad, *L'Excisée*, p. 31

<sup>9</sup> Ibid., p. 77.

<sup>10</sup> Ibid., p. 171.

leur besoin de loyauté envers leur tribu ! Face à l'Occident, elles devaient se montrer loyales envers les hommes de leur race ! Face à l'Occident, la loyauté était plus importante que la vérité, mais j'avais raison de dénoncer ces pratiques qui les faisaient tellement souffrir.

#### 4. Chant : Dans la plaine elles avancent...

Le temps m'a rendue encore plus consciente des débats entre loyauté et justice, et comment cela divise les femmes alors qu'elles devraient s'unir pour combattre les problèmes essentiels dont elles sont victimes (voir mon analyse de ces conflits dans *Des femmes, des hommes et la guerre : Fiction et réalité au Proche-Orient*.<sup>11</sup> J'ai aussi compris l'importance de la musique, poésie, témoignage, etc. par rapport à une seule analyse. Comme Françoise Lionnet le dit en parlant du roman de Saadawi's *Woman at Point Zero* et de mon roman *L'Excisée* : « C'est une manière plus efficace de dénoncer et de convaincre. Les traités politiques ne permettent pas au lecteur d'entrer dans la subjectivité de la femme et d'adopter sa position. »<sup>12</sup>

Un autre événement qui a bouleversé ma vie fut mon expérience du cancer au printemps et été 1994. Jamais je n'aurais imaginé devoir traverser pareil enfer dans ma vie : « poisons, mutilations et brûlures » sont les traitements du cancer. Je décidai de tenir le journal de mon voyage en cancer. Je me le devais à moi-même pour exorciser ma douleur, et aux autres femmes, toutes celles qui traversent le même calvaire, ou celles qui devraient le traverser dans le futur ; je tenais à les mettre en garde des dangers de notre siècle, cette époque post-moderne si perturbée. Je sentais que j'avais à payer le prix pour notre civilisation ; quelqu'un devait payer le prix des polluants jetés dans l'atmosphère, et tous les pesticides arrosés sur les fruits et les légumes, les hormones données aux animaux, les contaminants jetés dans les rivières, les fleuves et les mers, et tous les produits chimiques détruisant l'atmosphère, l'air qu'on respire, l'eau qu'on boit, le soleil que notre peau reçoit. Et j'étais l'une des sept femmes qui attrape un cancer du sein dans sa vie (les dernières statistiques pour les Etats-Unis, le Canada et le reste du monde continuent de grimper), le nombre est effrayant et le cancer augmente pour tous les cancers, et spécialement le cancer du sein, et j'ai posé la question : « pourquoi moi ? », oui je l'ai posée cette question. Je ne suis pas comme l'une de mes copines qui a dit : « pourquoi pas moi ? » ou une autre : « si ça devait être quelqu'un(e), ça devait être moi. » Plus tard, j'ai appris à me demander : « que puis-je apprendre de cette épreuve ? Mais quand je fus frappée (diagnostiquée d'un cancer lobulaire le 2 mars 1994) j'étais trop sous l'effet du choc pour réagir. Jamais je n'avais pensé devoir vivre pareil enfer, ou que cela m'arriverait. Je n'avais pas été informée de l'ampleur du problème, ou j'avais peut-être négligé de lire des articles sur le sujet. Je sentis que si je pouvais aider quelqu'un(e) à travers les lignes que j'écrivais, ma souffrance n'aurait pas été vaine. Je composai aussi de nouveaux chants en pleine chimiothérapie : « emmène-moi sur le fleuve qui court à la mer, emmène-moi vers la guérison. »

---

11 *Des femmes, des hommes et la guerre : Fiction et réalité au Proche-Orient*, étude, Paris, *Côté femmes*, collection Femmes et Changements, 1993. Prix France-Liban 1993. Edition espagnole : *Sexualidad y Guerra*, Indigo ediciones, 1997. *Sexuality and War : Literary Masks of the Middle East*. New-York : New-York University Press, 1990 (édition poche, 1992), et SoftLine, Web Site (Women R.) (1997).

12 Françoise Lionnet, "Feminism, Universalism and the Practice of Excision", *Passages*, Issue One, Northwestern University, 1991, p. 3.

## 5. Chant : Emmène-moi...

Vingt années venaient de s'écouler depuis que j'avais écrit *L'Excisée*. Je ne savais pas que je devrais subir une mutilation dans ma propre chair. Je ressentis un lien très fort avec toutes les femmes du monde frappées de telles tribulations et souffrances.

C'est ainsi qu'avance mon écriture, à la recherche de l'expérience (f)humaine, à la recherche de ce que les autres ont oublié, ou ignoré, cherchant à exprimer les moments essentiels de ma vie, et de ceux des êtres qui me tiennent à cœur, pour trouver d'autres terres d'espoir. Comme dans mon enfance lorsque, confiante et pleine d'audace, j'inventais des histoires et des chants pour charmer mon public, ou dans mon adolescence difficile, quand je cherchais l'authenticité, mon identité profonde, et ce que je ressentais comme peine intérieure et extérieure, je vais à la recherche du fil conducteur, de ce qui pourrait donner sens à un monde enveloppé dans le désespoir, le manque d'imagination, et allant vers la destruction, je cherche le mot juste, mélange de voix différentes, dans des langues plurielles, pourtant harmonieuses, mélodieuses, formant un chœur, jouant une symphonie. Je cherche les correspondances et les relations si présentes dans la nature, la vie qui donne l'espoir. Et peut-être qu'à la fin, lorsque tout aura été dit et écrit, quand les expériences de la vie rendent la vision intérieure plus claire et précise, peut-être qu'alors l'écriture, le chant, l'art, la culture m'apparaîtront comme la possibilité de recréer la face cachée d'un monde qui se perd, le visage perdu de l'enfance.

(Chant en Arabe)

## 2.4 ENTRE-DEUX

(Marielle Anselmo)

Voici deux travaux en cours, illustrant différemment l'idée d'une co-création.

Les extraits d'un premier poème, « *Algue* », ont été lus et projetés au cours du colloque. Ils ont été présentés avec le peintre Pierre Zanzucchi, qui les a accompagnés : de quelques touches d'aquarelle (sensibles à la ligne minimale du poème), d'une poésie de couleur. Ils sont issus du livre d'artiste 28 plumes et un pinceau, ouvrage collectif paru en 2018 aux éditions La feuille de thé, dans lequel Pierre Zanzucchi a rassemblé vingt-huit poètes (Valère Novarina, Alain Borer, Werner Lambersy, Jean-Luc Steinmetz... ) autour du thème du « voyage en pays végétal ». Ils sont publiés (avec l'autorisation du peintre et de l'éditrice) tels qu'ils ont parus dans l'ouvrage. Le poème, dans son entier, paraîtra au dernier trimestre 2019 aux mêmes éditions, toujours accompagné par Pierre Zanzucchi.

Les seconds poèmes ont également été lus au cours du colloque et sont extraits d'un recueil à paraître, *Vers la mer*. Plus loin, quelques lignes, en prélude, expliquent en quoi ils sont « co-création ».

### Algue (poème de mer)

verte et vivante

portée  
légère

étoile

sel et feu  
brûlant  
sur la peau

antienne de vie  
plus ancienne

âpre  
sel  
amour

*quelle langue ?*

frémissement  
sur le sable

au matin  
l'algue vit



fragile est  
la peau du poème

l'enveloppe

l'algue  
sur la langue



*Marielle Anselmo*

## Prélude à « Perdre terre » / Vers la mer

Je n'écris pas sans voix – pas sans toi. Et pourtant j'écris sans toi, sinon je n'écrirais pas. Ce qu'il y a de premier dans la langue, ce qu'il y a de naissance – ce qu'il y a avant même la naissance – c'est toi. Si je ne t'avais pas toujours perdue, je ne t'écrirais pas, je ne te donnerais pas la main par-dessus l'abîme – je ne tenterais pas.

Les quelques poèmes qui suivent sont extraits du recueil *Vers la mer* – plus exactement d'une de ses parties intitulée « Perdre terre ». (Partant, j'avais perdu la maison, sinon la raison – le toi sur ma tête, les murs et le corps, les objets les plus familiers. J'étais à nu renaissante, j'allais renaître dans un autre monde, sans toi – croyais-je).

*Vers la mer* est le livre de la disparition de toi et de sa réapparition sporadique, intermittente, fragmentée. Ces pages sont le témoignage d'un moment de sa réapparition : d'un toi-luciole, avec qui s'écrit le poème.

### Poèmes inédits extraits de *Vers la mer* (*Perdre terre*)

au pays des rivières

brindille de feu  
brasier bref

légère  
étincelle  
luciole  
cendres  
volantes  
nos vies

feu léger  
dans le sens des sources

tu arrives  
et le temps disparaît  
tout ce que j'avais à faire

si la beauté  
c'est toi  
dans ma vie

l'indescriptible de la voix

(...)

et encore les pins (lumineux)  
des pins mélodieux et je les fais entendre  
à l'autre bout du monde

le froissement de l'opéra  
avant le commencement

ta voix et les étoiles du jour  
entre la Provence et le Japon

(....)

tout me rappelle toi  
un feu sur la plage  
et ce qui brûle encore

je rêve  
de tes bras  
de ta nudité

je brûle  
de tout le corps  
manquant

l'avenir  
*l'âge de terre*  
me manque

à corps perdu  
le corps pleuré

Marielle Anselmo

## **Bibliographie**

Anselmo (Marielle), « *L'algue* », in Zanzucchi (Pierre) [coord.], 28 plumes et un pinceau, Paris, La feuille de thé, 2018, 64 p.

Anselmo (Marielle), *Poème de l'algue*, Paris, La feuille de thé, 2019. Sous presse.

Sommaire