

cargo6

# — Bois Impériaux

// Ce paysage, car c'en est un, ce paysage abandonné est notre paysage. De quelque manière et à quelque échelle qu'on l'aborde, il s'impose comme une masse composite aux traits flous et aux prises incertaines. Il a beau avoir été programmé, décrit, appréhendé, tout se passe comme si aux grosses flèches des schémas directeurs il répondait par la multitude de flèches d'un jeu de piste morcelé et insaisissable. //

Jean-Christophe Bailly

cargo6

## — Bois impériaux

**texte** Pauline Peyrade

**conception** Das Plateau

**mise en scène** Céleste Germe

**jeu** Antonio Buil, Maxime Gorbatchevsky, Maëlys Ricordeau

**dramaturgie** Jacques Albert

**musique** Jacob Stambach

**scénographie** James Brandily

**lumières** Sébastien Lefèvre

**images photographiques et vidéos** Flavie Trichet-Lespagnol

**lumières vidéos** Robin Kobrynski

**assistanat à la mise en scène** Naïma Perlot-Lhuillier

**régie générale et plateau** Édouard Trichet-Lespagnol

**production** Das Plateau

**coproduction et résidence** POCHE /GVE, Espace culturel Boris Vian – Les Ulis, La Comédie de Reims – CDN

**soutiens** DRAC Île-de-France; ce texte a reçu l'aide à la création d'Artcena

Das Plateau est en résidence territoriale à l'Espace Culturel Boris Vian - soutenue par la Ville des Ulis, la DRAC Île-de-France et le département de L'Essonne. Das Plateau est artiste associé au Carreau du Temple et à la Comédie de Reims, accueilli en résidence au Pôle Culturel d'Alfortville et membre du collectif de compagnies 360. En collaboration avec le bureau Formart.

La nuit, sur une autoroute, le long de la forêt, au gré des panneaux de signalisation. Irina, assise au volant, conduit son frère Johannes quelque part. On ne sait pas où. Il a fait quelque chose. On ne sait pas quoi. Les mystères s'épaississent au rythme des silences. Au bout de la route, de la fatigue, elle s'arrête dans une station-service isolée et rencontre Serge. Installé dans un monde aussi banal que brutal, Bois Impériaux nous parle de la fratrie, de la possibilité ou de l'impossibilité de faire avec la folie de celles qu'on aime. Après une première rencontre au POCHE /GVE avec Ctrl-X en 2016 au POCHE /GVE, Pauline Peyrade revient avec une nouvelle forme résolument contemporaine qui puise dans le conte de *Hansel et Gretel* pour parler de la façon dont notre monde relègue ses enfants perdus vers ses marges. Un drame qui nous laisse comme en suspens au milieu du vide, dans un no man's land boisé et profondément humain.

#### Pauline Peyrade \_ texte

Diplômée de la Royal Academy of Dramatic Art de Londres en mise en scène en 2008 et de l'ENSATT de Lyon en écriture dramatique en 2015, Pauline Peyrade est auteure et dramaturge. Radicalement moderne, elle interroge la machine du théâtre. Ses choix formels et artistiques font de ses textes de véritables défis pour la mise en scène. *06.15* a été mis en ondes sur France Culture par Christophe Hocké. Publiée aux Solitaires Intempestifs avec **Bois Impériaux**, la pièce **Ctrl-X** a été mise en scène par Cyril Teste en 2016 au POCHE /GVE avant d'entamer une tournée française, toujours en cours. Pour l'écriture de **Bois Impériaux**, Pauline Peyrade a reçu l'aide à la création de textes dramatiques du Centre National du Théâtre. Dramaturge de la SAISON\_D'EUX du POCHE /GVE, elle a accompagné les artistes et le public du théâtre au fil des spectacles. Elle a également créé la revue *Le Bruit du monde* et enseigne l'écriture dramatique à l'ENSATT ainsi qu'à l'École du Nord (Lille). Avec Justine Berthillot, acrobate, elle fonde la compagnie #CIE. En 2018, leur première création, *Poings*, sera présentée au festival des arts du cirque, le Festival Spring.

#### Das Plateau \_ conception

Créé en 2008, Das Plateau réunit Jacques Albert, auteur/danseur, Céleste Germe, architecte/metteuse en scène, Maëlys Ricordeau, comédienne et Jacob Stambach, auteur/compositeur. Ensemble, ils produisent une écriture scénique totale qui confronte théâtre, littérature, musique, danse, cinéma et objets radiophoniques. Après avoir monté plusieurs textes de Jacques Albert, le collectif part aujourd'hui à la rencontre d'autres écritures vivantes dont celles de Marie Darrieussecq ou Pauline Peyrade. Les œuvres du collectif explorent les rapports narratifs entre figuration et abstraction, présence et représentation, tout en développant des univers fictionnels puissants et troubles. À la recherche d'un //nouveau tragique//, la beauté qu'il tente de mettre en œuvre porte à la fois la marque de la violence du monde et la possibilité d'un espoir. Depuis 2012, Das Plateau développe aussi un enseignement de la mise en scène à La Manufacture de Lausanne, l'ENSATT de Lyon, l'ESAD de Paris, la Comédie de Reims ainsi qu'un projet d'accompagnement artistique et de soutien à l'émergence de jeunes metteurs en scène.



## — sommaire

### 6 mot de la dramaturge

- 8 — **CRITURE.** extrait de **Bois impériaux** de Pauline Peyrade
- 10 — **BLABLA.** entretien avec Pauline Peyrade
- 17 — **SCALPEL.** Matériaux
- 20 — **SPECTRAL.** extrait de *Hansel et Gretel*
- 22 — **SPECTRAL.** Les autonautes de la cosmoroute
- 23 — **NARCISSE.** *Les autoroutes des possibles*
- 25 — **SPECTRAL.** extrait de *La phrase urbaine*
- 28 — **NARCISSE.** #2
- 30 — **OBLIQUE.** Le langage de synthèse: notre horizon?
- 34 — **CRITURE.** extrait de *Poings* de Pauline Peyrade
- 44 — **OBLIQUE.** L'amour à la vie, à la mort
- 45 — **OBLIQUE.** Florence Rey, les regrets d'une dérive meurtrière
- 49 — **OBLIQUE.** *Bonnie and Clyde* par Serge Gainsbourg
- 51 — **OBLIQUE.** *The Story of Bonnie and Clyde* par Bonnie Parker
- 54 — **CRITURE.** extrait de *06.15* de Pauline Peyrade
- 57 — **NARCISSE.** #3
- 58 — **SPECTRAL.** extrait de *Fin de partie* de Samuel Beckett

### 61 babel

### 63 bibliographie

!

Le féminin générique est utilisé sans discrimination cette saison au POCHE /GVE.  
Sentez-vous tous adressés inclus. Sentons tous, pour une fois, le trouble d'être sous-entendus!

## — mot de la dramaturge

Le soir du 24 décembre 2017, je suis allée marcher dans la forêt allemande, à quelques pas de la maison de ma grand-mère, où ma famille s'apprêtait à célébrer le réveillon. La nuit est tombée brusquement. Les sentiers familiers ont disparu, brouillés par la noirceur opaque. Sans m'en apercevoir, j'ai marché plusieurs kilomètres. J'ai fini par reconnaître des lumières. Je suis arrivée devant des pavillons identiques, disposés en rangées, aux façades décorées de guirlandes. De la fumée s'échappait des cheminées. Des écriteaux célébraient la naissance de Jésus. Mon téléphone n'avait plus de batterie. J'étais donc livrée à moi-même. Comme dans un conte de Noël, je m'imaginais déjà frapper à la porte de l'une de ces demeures, aux allures de maisons en pain d'épice.

Ironie du sort, j'étais précisément en train de travailler sur *Hansel et Gretel*, dont l'histoire traverse de façon sous-jacente **Bois Impériaux**, road-movie de Pauline Peyrade, haletant comme un thriller. Une sœur et un frère abandonnées à leur sort, s'enfonçant dans une nuit interminable, sur une autoroute sinuant à travers la forêt. Si elles sont reliées au monde extérieur par les moyens de communication d'aujourd'hui, tous les liens réels semblent avoir été coupés. A l'heure où nous sommes incessamment connectées à la planète entière, que cela signifie-t-il, de ne plus réussir à trouver son chemin ? Manquer un virage, douter de sa direction, se tromper de déviation ?

Auteure de **Ctrl-X**, mis en scène au POCHE /GVE pendant la SAISON\_UNES, Pauline Peyrade excelle dans l'art de peindre nos solitudes contemporaines, tissées de dépendances subtiles, sans cesse décuplées par les nouvelles technologies. Avant d'écrire **Bois impériaux**, l'auteure s'est intéressée aux mythiques Bonnie and Clyde, ainsi qu'à Florence Rey et Audry Maupin, couple anarchiste dont l'amour absolu s'est transformé en folie meurtrière. Ces figures

ont en commun avec Irina et Johannes, les héroïnes de la pièce, d'être perdues dans un monde trop violent, dont elles n'ont pas les codes, où elles manquent de boussoles. Nous sommes en voiture et peut-être que l'image de la ceinture de sécurité reflète la nature de leur relation, qui les attache et les protège autant qu'elle les aliène. Que faire des liens du sang ? Toutes deux semblent avoir hérité d'une fragilité semblable et n'arrivent pas à trouver leur place. Les compteurs n'indiquent que les kilomètres parcourus, pas ceux qu'il resterait à franchir pour trouver un lieu, un havre, une maison. Rien d'étonnant alors si leur course est rythmée par la scansion des panneaux d'autoroute, seuls repères dans la forêt majestueuse qu'elles traversent, mais aussi dans la jungle de ces existences.

À l'encontre de toute psychologie, l'écrivaine impose la puissance de l'image, installant des atmosphères puissantes en quelques coups de scalpel. À l'instar de celle des contes, la forêt de la pièce porte des noms de légendes, laissant toute leur place à l'invention visuelle de la mise en scène et à l'imagination des spectateurs. La nuit, l'autoroute, la forêt – trois étendues d'apparence infinie, dont l'absence de limites renvoie les personnages à eux-mêmes. Une obscurité aux contours flous, un univers d'angoisse et de fantasme, à la frontière du rêve et du cauchemar, où tout devient possible.

**BLABLA.** plutôt que de s'entretuer, on s'entretient

**CRITURE**<sup>1</sup>. le texte de l'auteure, c'est elle qui l'a écrit, elle ne l'a jamais dit, elle crie elle se torture, c'est la critique

**SCALPEL.** parce que la dramaturgie c'est un peu de la chirurgie avec dissection

**SPECTRAL.** parce qu'inviter des fantômes, ça ajoute de la substance à la conversation

**OBLIQUE.** parfois on se penche, on ose un regard de travers et on se rend compte d'un coup qu'on voit tout beaucoup mieux

**NARCISSE.** parce que c'est moi qui parle

---

<sup>1</sup> Concept emprunté à Arno Calleja. Voir : Arno Calleja, *Criture*, Inventaire/Invention, Paris, 2006

EXTRAIT.

Bois impériaux de Pauline Peyrade

10 325 KM | 128 KM/H | + 0.4°C | 23 H 27

JOHANNES : Tu mens.

IRINA : Tu crois toujours que je mens.

JOHANNES : Tu sais pas mentir.

IRINA : Si tu voulais pas, t'avais qu'à pas venir.

JOHANNES : On aurait pu partir un autre jour. C'était pas urgent.

IRINA : Je t'ai pas forcé. Tu veux qu'on fasse demi-tour ?

JOHANNES : C'est bon.

IRINA : Si tu veux on fait demi-tour. Si tu me fais pas confiance.

JOHANNES : Arrête. J'aime pas quand tu dis ça. Comme si je te faisais pas confiance. Tu sais très bien.

10 327 KM | 134 KM/H | + 0.3°C | 23 H 28

JOHANNES : Tu m'emmènes pas dans un centre ?

*Le portable d'Irina sonne.*

10 328 KM | 131 KM/H | + 0.3°C | 23 H 28

JOHANNES : Tu m'emmènes pas dans un centre ? Tu jures ?

Joigny *Le portable d'Irina sonne.*

JOHANNES : Oui ? Irina ? Tu le jures ? Dis-moi que tu le jures.

IRINA : Oui. Je le jure.

JOHANNES : Je veux pas qu'on m'enferme.

IRINA : On ne va pas t'enfermer. C'est promis.

« Ville aux toits  
rouges »

Aire de la Racheuse

JOHANNES : J'ai pas besoin d'être enfermé. C'est la première fois, je peux très bien gérer tout seul. J'en suis sûr.

IRINA : Moi aussi, j'en suis sûre.

JOHANNES : Je veux pas. Vraiment. Tu comprends ?

10 334 KM | 129 KM/H | + 0.3°C | 23 H 31

Aire des Pâtures

IRINA : Il me reste un bonbon. Tu le veux ?

JOHANNES : C'est quoi comme bonbon ?

IRINA : J'ai deux chewing-gums sinon.

*Le portable d'Irina sonne.*

10 336 KM | 131 KM/H | + 0.3°C | 23 H 32

JOHANNES : T'as pas des Dragibus ?

IRINA : C'est vrai que t'aimes ça. J'y ai pas pensé. Excuse-moi.

JOHANNES : J'en veux pas. Je dis juste que c'est bon.

IRINA : Oui, c'est bon. On peut s'arrêter en acheter si tu veux.

JOHANNES : J'ai pas dit que j'en voulais.

IRINA : Tu risques d'avoir faim au bout d'un moment.

JOHANNES : J'ai dit que j'aimais ça. J'en veux pas.

*Le portable d'Irina sonne.*

10 349 KM | 129 KM/H | + 0.2°C | 23 H 38

Aire du Bois  
des Corbeaux

*Le portable d'Irina sonne.*

JOHANNES : Tu réponds pas ?

Ctrl-X suivi de Bois Impériaux, Les solitaires intempestifs, Besançon, 2016

BLABLA.

entretien avec Pauline Peyrade

**En exergue de Bois Impériaux, vous faites référence à *Hansel et Gretel*. Devenues adultes, les deux frères et sœurs semblent sans espoir de retrouver leur chemin. Il semble qu'elles ne peuvent que s'enliser dans la forêt et sa folie. Pourquoi avez-vous choisi de proposer une réécriture du conte des frères Grimm ?**

À dire vrai, ce n'était pas prémédité. C'est en cours d'écriture, quand l'histoire, les personnages ont commencé à prendre forme, à s'affirmer, que j'ai reconnu le conte. Au départ, Irina et Johannes n'étaient pas frère et sœur. J'étais partie sur les traces de Florence Rey et Audry Maupin, deux jeunes anarchistes qui ont braqué une préfourrière et ont tué des policiers suite à une cavale au milieu des années 1990. Au fil de l'écriture je me suis retrouvée avec un frère et une sœur perdus sur une route, la nuit, encerclés par la forêt. Le personnage de Serge est arrivé, et le rayon des bonbons... C'est là que j'ai compris où j'avais mis les pieds. Je me souviens d'ailleurs très précisément de ce moment où //mince, mais c'est Hansel et Gretel!// Le cerveau nous joue parfois de drôles de tours. Pourquoi ce conte a ressurgi, précisément ? Dur à dire. Mais à partir du moment où il était là, il est devenu ma boussole. Dans le texte comme dans le conte, les frère et sœur s'enfoncent dans ce qu'ils ont de plus noir en eux. Mais ils sont perdus depuis longtemps, je crois.

**Les textes qui nous environnent (panneaux de signalisation, noms de lieux, écrans de téléphones ou onglets de navigateurs web, etc.) jouent un rôle important dans votre écriture. D'où est venue cette attention aux écritures du quotidien et l'envie de les transposer sur la page et le plateau ?**

Vous parlez des panneaux de signalisation et des onglets de navigateurs, j'entends que vous faites aussi référence à **Ctrl-X**.<sup>1</sup> Il y a en effet un enjeu poétique commun à ces deux textes – qui se prolongent et se font écho à bien d'autres endroits, par ailleurs – qui est celui de faire verbe des textes-images, textes-fonctions qui nous entourent. Je pense aux publicités, par exemple : l'œil reconnaît la pub, le cerveau sait comment la lire, on essaie de me vendre quelque chose, est-ce que je désire cette chose ? - mais les mots eux-mêmes ne sont plus questionnés. La langue est figée, instrumentalisée, elle se craquèle, elle ne respire plus. **Ctrl-X** joue de ces matières textuelles, le texte fait poème du degré zéro de l'écriture en la travaillant et en se chargeant d'un enjeu intime, d'une lecture subjective, orientée, qui est celle d'Ida. Dans **Bois Impériaux**, on pourrait dire que c'est le mouvement inverse : ces textes de tous les jours ne sont plus détournés par l'obsession d'un personnage, ils explosent comme des petites bulles dans le noir en périphérie du drame, ils sont comme des stimuli à l'attention de l'imaginaire du spectateur. Ils hypnotisent, ils jettent des sorts. Cela vient très simplement de souvenirs de voyage en voiture où on regarde le paysage défiler : des arbres, des champs et, de temps en temps, des noms qui surgissent d'on ne sait où et qui apportent avec eux tout un univers, parfois du mystère, parfois du rêve : // Ville aux toits rouges //, // Aire du Bois des Corbeaux //, // Bois Impériaux //, ça fait rêver, non ? Ces noms ont quelque chose de régressif. Ils nous ramènent au conte, à l'enfance, au // il était une fois //. Ils sont constituants de cette atmosphère très particulière qui est celle du voyage en voiture, de l'autoroute la nuit. Car c'est l'enjeu premier de la forme déployée dans **Bois Impériaux** : rendre sensible cet état de somnolence rêveuse et nerveuse à la fois. J'étais aussi très frappée par cet endroit de friction entre le réel le plus implacable qu'est la coulée de goudron et la force d'imaginaire très forte de la forêt qui borde l'autoroute avec ces noms hérités de faits divers et de légendes.

---

<sup>1</sup> **CTRL-X** nous plonge dans l'univers mental et sensoriel d'Ida, une jeune femme seule face à son écran d'ordinateur et son téléphone. Le spectateur assiste à une nuit d'errance immobile sur Internet, où toute la matière textuelle et interactive qui traverse ce personnage énigmatique nous est présentée. Rien n'est dit de la vie d'Ida, mais par le canal numérique, nous parvenons à saisir l'essentiel de son intimité.

**On oppose souvent le cinéma, art du temps, du mouvement, au théâtre et à son plateau statique. Pourquoi avez-vous souhaité précisément donner corps à un road-movie ?**

Écrire pour le théâtre, pour moi, c'est avant tout écrire du temps. On a un temps imparti, une heure, deux heures, que l'on doit modeler, sculpter pour proposer une expérience sensible au spectateur. Le temps est très important dans **Bois Impériaux**. Il morcelle le texte, le distend. Dans la deuxième partie, celle où Irina et Johannes quittent l'autoroute pour pénétrer plus profondément dans la forêt, il se disloque, devient irréel, n'est plus en adéquation avec les kilomètres parcourus et la vitesse de la voiture. Ce rappel obsessionnel de l'heure, de la vitesse, de la température extérieure, participe aussi de l'évocation de l'atmosphère, du rythme du voyage dont je parlais précédemment. Les degrés baissent par dixièmes, le froid se resserre autour d'eux. Irina freine, accélère, on suit les hauts et les bas de ses émotions, de sa respiration, les battements de son cœur, comme sur un cardiogramme. Je n'ai pas pensé spécifiquement à //comment faire un road-movie au théâtre//. Ça, c'est une question de mise en scène. Ma préoccupation était d'écrire au plus près du sensible de la situation, un frère et une sœur dans une voiture la nuit, sans me contenter d'une didascalie initiale qui dirait //Dans une voiture, la nuit//. Je voulais que la situation fasse texte. Qu'elle modèle l'écriture, la travaille en profondeur. Ce qui m'intéresse c'est de naviguer au plus près de la spécificité de chaque échange, de chaque prise de parole. La langue est traversée, transformée par les personnages, qui ils sont, quels sont leurs rapports, mais aussi par le contexte, où sont-ils, que font-ils, quelle heure est-il, se voient-ils, à quoi pensent-ils, et l'enjeu pour moi est de rendre compte de l'entière-té de chaque situation dans sa singularité, dans ses mouvements, dans sa complexité. C'est ainsi que s'est imposée la forme morcelée et cernée de panneaux de signalisation dans **Bois Impériaux**. Tout parle, tout influe sur ce qui s'énonce, ou ne s'énonce pas. Tout raconte. Tout écrit.

**La pièce se déroule dans des espaces interlopes, autoroutes, stations d'essence, des lieux inhabités que nous arpentons souvent en fantômes, comme absentes à nous même. En même temps, la halte d'autoroute ap-**

**paraît aussi comme le lieu d'une sociabilité paradoxale. Pouvez-vous nous parler de votre intérêt pour ces lieux ?**

Je crois qu'il s'agit de zones grises. Ce sont des espaces de fantasmes et de projections puissants. Il ne s'y passe jamais rien et il peut tout s'y passer. Ce sont des lieux où les fictions intimes se croisent, où les secrets se côtoient. Observer les gens dans une station-service, ou à l'intérieur de leur voiture, c'est un peu comme regarder les fenêtres d'un immeuble, le soir, quand les lumières sont allumées. Ça vient satisfaire un certain voyeurisme, je crois. On saisit quelque chose des gens quand on les croise sur la route. On est tous vulnérables, en transit, loin de chez nous. Ça crée un trouble en partage.

Dans **Bois Impériaux**, la station-service incarne la maison de pain d'épice, le cœur de la forêt. Irina s'y attarde parce qu'elle n'ose pas retourner dans la voiture. C'est à la fois un refuge et une mise en danger.

**En même temps, les espaces virtuels constituent également des lieux en soi. Ici, il s'agit de l'espace fantasmatique de la conversation téléphonique, meublé par le désir du client. Les nouvelles technologies produisent-elles avant tout des lieux de projection pour nos solitudes contemporaines ?**

C'est possible. Elles déploient d'autres mécanismes de projection, elles activent l'imaginaire. Pour se projeter, il faut un manque à combler – à l'écran, la troisième dimension, au téléphone, l'image –, un creux, un pli dans lequel s'engouffrer. Ces lieux s'adressent-ils à nos solitudes ou à nos imaginaires ? Je ne sais pas. Le rêve et le fantasme créent nécessairement de la solitude, non ?

**Face à Serge, Irina pourrait être une proie face à un prédateur, mais elle semble plutôt en position de force. Dans son activité de call-girl, elle vend le fantasme que suscite son corps féminin, tout en restant intouchable. À tous ces hommes, elle se présente sous un faux nom, son identité réelle demeure inaccessible. Que représente la prostitution pour elle ? Est-elle en position de domination, exerçant son pouvoir face aux hommes qui la désirent ? Ou est-ce plutôt l'endroit de sa soumission, aux désirs des hommes et aux circuits marchands ?**

Irina est encerclée par les fantasmes d'autrui. Il y a ceux des hommes qui l'appellent au téléphone et pour qui elle n'est qu'une voix; pour eux, elle a mille et un corps, mille et un visages. Il y a ceux de son frère qui la voit comme une sorte de mère, avec tout ce que cela implique d'attraction/rejet, de désir/honte, de dépendance, d'amour, d'idéalisation, d'insupportable. Il y a ceux de Serge qui y voit une distraction, une fiction intime dans le cadre particulier dont nous parlions tout à l'heure, celui d'une station-service déserte la nuit. Et bien sûr, il y a ceux des spectateurs/trices. Irina fait office de révélateur de fantasmes. Et je crois qu'elle s'y soumet autant qu'elle les contourne et s'en échappe, mais que rien de tout cela n'est encore conscient chez elle. Je dirais qu'elle fait avec, parce que, pour le moment, dans la nécessité, dans l'urgence dans laquelle elle est – celle de sauver son frère – elle ne peut pas faire autrement. Pour moi, Irina est une guerrière en apprentissage. Elle apprend à manier les armes des autres mais elle ne connaît pas encore les siennes. Au bout de ce séjour dans la nuit, elle va en découvrir une – une force, un courage, une détermination qui lui appartient et qu'elle ne soupçonnait peut-être pas. La prostitution ne représente rien d'autre pour elle que de l'argent facile. Elle le dit: //je n'écoute pas, je répète, c'est tout.// Est-ce que nous ne passons pas tou-te-s par des positions d'aliénation plus ou moins grandes dans notre quête d'attention, de reconnaissance, de sentiment d'existence? Avant de prendre la parole? D'avoir accès à nos propres désirs? C'est un cheminement qui peut être long, celui de la rencontre avec soi.

**Johannes semble attendre d'Irina qu'elle pense à tout pour lui, prenne de la nourriture, veille à son bien-être, gagne leurs vies à tous les deux... Tout en réclamant son autonomie. Que signifie cette dépendance affective dans le monde d'aujourd'hui? Le côté régressif de Johannes pourrait-il être l'envers de l'ultra-compétitivité et productivité contemporaines?**

Peut-être. Il m'est difficile de dire ce que les personnages racontent au-delà d'eux-mêmes, car je navigue auprès d'eux. Le recul, les grands motifs, vous êtes, vous, dramaturges, metteurs/euses en scène, acteurs/trices, spectateurs/trices, mieux placés pour les lire. La dépendance affective de Johannes envers sa sœur raconte peut-être quelque chose du monde, je pense en effet que Johannes n'est

pas fait pour ce monde, pour ce rythme, pour cette pression, pour cette ambition virale, comme beaucoup d'autres, et qu'il s'accroche à ce qu'il peut. Il s'accroche à sa sœur comme à la drogue, c'est un addictif, aussi. Cet aspect de sa personnalité raconte un état de terreur intime incessant, je crois. D'où vient cette terreur, un mélange d'intime et de politique, d'Histoire et d'histoires. Elle est sienne et spécifique, c'est ce que je veux dire. Et je ne suis pas sûre qu'il attende d'Irina qu'elle fasse ceci ou cela. Il sait qu'elle attend de lui et il sait qu'il ne répond pas à son attente à elle, et il la regarde faire à sa place ce dont il n'est pas capable avec impuissance, presque avec résignation. Voir Irina l'aider, c'est assister au spectacle de son propre échec, c'est retraverser sa catastrophe, son suicide social, sa descente aux enfers.

**Il me semble que Bois impériaux parle aussi du paradoxe des relations dans le monde contemporain: être interconnectées, interdépendantes – et en même temps, atrocement seules. La question de l'aide revient à plusieurs reprises. Dans ces conditions, peut-on encore aider l'autre? Qu'est-ce que cela veut dire? La pièce pose-t-elle une question éthique?**

Je ne sais pas. Je lis la pièce sur le registre du conte, un conte sans moralité. Je n'aime pas le moralisme, ni au théâtre ni ailleurs. Irina, Johannes, Serge, tous trois vivent en marge du monde, en marge des villes, en marge du jour. Pour Serge, je crois que c'est là qu'il se sent bien. Pour Irina et Johannes, c'est là qu'ils sont arrivés. Et tous trois font de leur mieux. Et sont-ils à ce point seuls? Ils sont perdus, ce n'est pas tout à fait la même chose. Et dans l'errance, on peut trouver de vrais secours, faire de vraies rencontres. C'est ce qui se passe. Il y a, dans le texte, des éclats de rencontres, parfois fugaces mais authentiques, et sans prolongement. C'est le rire partagé d'Irina et Johannes. C'est la complicité de Serge et Irina, l'instant de bienveillance qu'ils ont l'un envers l'autre. **Bois Impériaux** raconte un long adieu entre un frère et une sœur. Mais ces deux-là passent leur vie à se dire adieu, je crois. C'est un accompagnement paradoxal, oui. Mais ils me semblent moins seuls qu'Ida dans **Ctrl-X**, par exemple. Ils sont ensemble, malgré tout.

Bois impériaux **pose aussi la question de la responsabilité. Irina se déclare responsable de Johannes, qui lui délègue une partie de sa propre responsabilité. Pourtant, elle ne parvient pas à le sauver - bien au contraire. Que signifie cet échec selon vous ?**

Ici encore, j'aurais du mal à trancher. Est-ce véritablement un échec ? Tout dépend du but qu'elle visait. Or, ce dernier n'est pas clair, ni pour elle ni dans le texte. Elle veut que //ça// change. Elle veut que //ça// cesse. Si on lui demandait ce que //ça// signifie, ce qu'elle veut concrètement, je pense qu'elle aurait du mal à répondre. Elle est dans ce flou-là. Elle prend le risque de laisser la boîte de médicaments dans les mains de Johannes. Est-ce contre elle, pour elle, pour lui, contre lui qu'il l'avale en entier ? Ces médicaments sont-ils vraiment mortels ? Aucun d'eux ne le sait, et nous non plus. À la fin de la pièce, Irina fait demi-tour. Elle repart avec son frère. Elle est allée au bout de quelque chose. Elle fait face. Pour moi, c'est le plus important.

**Quelles œuvres (littéraires, théâtrales, musicales, cinématographiques, plastiques, etc.) constituent-elles des sources d'inspiration importantes pour votre écriture ?**

Il y en a beaucoup mais je citerai les quelques titres et artistes qui m'accompagnent d'un texte à l'autre : William Faulkner – *Le bruit et la fureur* est pour moi le chef-d'œuvre indépassable ; les romans et les entretiens de Marguerite Duras ; le cinéma de David Lynch.

**SCALPEL.**

Matériaux

par Jacques Albert, dramaturge, et Céleste Germe, metteuse en scène de Das Plateau

Bois impériaux **est une plongée. Dans une fiction, dans un territoire, dans l'opacité des personnages et leur psyché.**

Un frère et une sœur roulent sur une autoroute. Il fait nuit. Les panneaux défilent comme les kilomètres. Très vite, on comprend que le frère est malade. Psychiquement. Et qu'il a commis quelque chose d'irréparable. Sa sœur traverse la France pour le conduire en lieu sûr. Elle dit //chez un ami//. Lui craint qu'elle ne le conduise dans une institution.

À un moment, le frère prend un calmant que lui donne sa sœur parce qu'il a mal. Puis il avale en cachette un autre comprimé, puis un autre encore, puis la boîte entière. Le voit-elle ? Sait-elle qu'il est en train de se tuer à côté d'elle ?

Au bout de la nuit, au bord de la route, au bout de la fatigue, elle s'arrête dans une station-service isolée et se fait entreprendre par le pompiste. Cette conversation étrange, à la fois bienveillante et louche, vient entrecouper – comme dans un montage parallèle au cinéma – la linéarité de l'action principale, et se révèle petit à petit, fragment après fragment, équivoque après équivoque.

Cette longue conversation, le temps qu'elle donne à cet inconnu, ce Serge, beaucoup plus âgé qu'elle, est-ce pour elle une façon de laisser partir son frère, de lui laisser ouverte cette porte là, cet échappatoire ? Ou prend-elle son élan avant de l'emmener effectivement en hôpital psychiatrique ?

### **Une écriture du fait et du silence**

Pauline Peyrade ne répond pas à ces questions. Comme les autres événements décrits dans **Bois impériaux**, l'auteure plonge cette séquence disloquée – flash-forward qui vient perforer l'ensemble du

texte – dans une ouate sombre qui donne l'impression que le véritable sujet s'échappe toujours au-delà ou en deçà de ce qui est dit, dans une brume, dans un halo nocturne. Pauline Peyrade ne répond pas, elle n'explique pas non plus : elle écrit des faits, des actes, ce qui émerge du silence, de l'obscurité de la nuit, de l'ombre de la psyché.

Et c'est précisément cette factualité qui, en creux, à rebours, pointe l'épaisseur tragique des relations, la solitude des êtres, leurs errances, leurs histoires toujours singulières, la fragilité de leur condition, la complexité de leur vie.

Entre silence, mystère et suspense, il n'y a qu'un pas, que Pauline Peyrade franchit tour à tour pour nous abandonner avec ce drame comme en suspens au milieu du vide, d'un no man's land boisé et profondément humain.

**Bois impériaux : entre conte, thriller psychologique et drame social**

**Bois impériaux** est un thriller psychologique dont la construction implacable laisse sans voix. C'est un texte sombre qui met en friction deux lieux contradictoires : l'autoroute – métée, canalisée, infertile – et la forêt – infinie, obscure, mythique. Au compteur, les kilomètres filent, la température baisse et la vitesse se ralentit alors qu'on plonge dans la forêt et dans la nuit.

Le rythme est lancinant, la tension palpable. L'ambiance, la route, la nuit, la forêt, tout conduit à nous entraîner dans un univers sombre dont les références sont plus cinématographiques que théâtrales.

**Bois Impériaux** évoque le cinéma âpre et incisif des frères Dardenne, celui de *La Promesse* ou de *Rosetta*, celui qui montre l'extraordinaire beauté de la jeunesse cassée par la violence du monde ; celui qui observe ces jeunes gens fuir un monde qui ne veut pas d'eux.

En parallèle, la pièce est empreinte d'une véritable force mythologique. Le frère et la sœur sont unis dans une relation exclusive presque incestueuse, comme peuvent l'être Oreste et Electre. Pauline Peyrade ouvre au spectateur les gouffres du conte. Elle revendique l'influence de *Hansel et Gretel* et il y a dans son texte quelque chose de la sorcière au fond de la forêt, des parents qui trahissent, de la violence sournoise d'un monde qui ne cherche qu'à dévorer ses enfants abandonnés.

Installé dans un monde aussi banal que brutal, dans lequel le malaise psychique côtoie la relégation sociale et la prostitution, **Bois impériaux** nous parle de la fratrie, de la possibilité ou de l'impossibilité de faire avec la folie de ceux qu'on aime, de trouver un chemin dans cet espace d'aspiration et de reconfiguration du monde. Il y a, dans cette longue traversée, le déploiement d'un territoire psychique, d'une géographie familiale, des années partagées, de la culpabilité. Et des personnages égarés.

Irina, à qui les hommes réclament toujours quelque chose : de l'écoute, de l'attention, du sexe. Irina, pragmatique, qui monnaie ce plaisir qu'ils demandent, qui se vend elle-même, qui ne s'offre au monde qu'en s'avalissant. Elle navigue entre deux identités, elle-même et Constance, une opératrice de téléphone rose qui offre à ses clients une voix pour répondre à leurs fantasmes. Son dédoublement de personnalité est minutieusement organisé : aux uns celle-ci, aux autres celle-là.

Irina est isolée socialement, enfermée dans les soins qu'elle prodigue à son frère Johannes.

Johannes, qui a mal, qui a mal tout le temps, qui a des fourmis dans les jambes et des crampes dans les pieds, qui a froid, qui s'énervé, qui pleure. Johannes qui ne gagne pas sa vie, qui ne range pas chez lui, qui en veut à sa sœur de s'occuper de lui.

Dans la forêt et dans la nuit, Irina et Johannes sont deux enfants perdus. Mis de côté, rejetés par un monde qui ne sait pas quoi faire d'eux.

## SPECTRAL.

extrait de *Hansel et Gretel* des Frères Grimm

Quand ils se réveillèrent enfin, c'était déjà nuit noire, et Hansel conso-la sa petite sœur en lui disant :

– Attends seulement que la lune se lève, Gretel, alors nous pourrons voir les miettes que j'ai répandues et qui nous montreront le chemin jusqu'à la maison. La lune monta et ils se levèrent, mais ils ne trouvèrent plus une seule miette de pain nulle part, car les milliers de becs des milliers d'oiseaux qui volent tout partout, dans la forêt ou la campagne, les avaient avalées.

– Nous trouverons bien notre chemin quand même, va ! dit Hansel à Gretel. Mais ils ne le trouvèrent pas. Ils marchèrent toute la nuit et encore toute la journée du matin jusqu'au soir, mais ils n'étaient toujours pas sortis de la grande forêt ; et comme ils n'avaient rien mangé que quelques rares petits fruits qu'ils avaient pu trouver par terre, quelle faim ils avaient !

Ils étaient tellement fatigués que leurs jambes ne voulaient plus les porter. Alors ils se laissèrent tomber au pied d'un arbre et s'y endormirent. Le matin fut vite là, et c'était déjà leur troisième journée loin de la maison paternelle.

Ils se remirent en marche, mais ce fut pour s'enfoncer toujours plus profondément dans la forêt ; s'il ne leur venait pas un prompt secours, ils allaient infailliblement mourir d'épuisement. Or vers midi, ils aperçurent sur une branche un bel oiseau blanc comme neige, et il chantait si joliment qu'ils s'arrêtèrent pour l'écouter. Son chant fini, l'oiseau ouvrit ses ailes et voleta devant eux, et ils le suivirent jusqu'auprès d'une maisonnette, sur le toit de laquelle il alla se poser.

En approchant encore, ils virent que la maisonnette avait des murs de pain d'épice et un toit de biscuit ; quant aux fenêtres, elles étaient de sucre filé.

– Nous allons croquer dedans que c'en est une bénédiction !

Moi je mange un bout de toit, dit Hansel, et toi, Gretel, tu peux manger de la fenêtre, c'est tout sucré.

Il se mit sur la pointe des pieds pour atteindre le toit, et s'en cassa d'abord un petit bout pour voir si c'était bon, tandis que Gretel s'agrippait à la fenêtre et se mettait à grignoter. Alors une douce voix sortit de l'intérieur :

– *Et j'te grignote et grignotons,  
Qui me grignote ma maison ?*

Tranquillement, les enfants répondirent :

– *C'est le vent, c'est le vent,  
C'est le céleste enfant,*

et ils continuèrent à manger sans se laisser troubler ni déranger. Hansel, qui avait trouvé le toit fort à son goût, s'en cassa du coup un bon morceau, et Gretel, de son côté, avait ôté de la fenêtre toute une belle vitre ronde, s'était assise par terre et s'en régala tout son saoul.

Jakob et Wilhelm Grimm, *Hansel et Gretel*, illustré par Monique Félix, Grasset, Paris, 2003

Les frères Grimm, Jacob (1785-1863) et Wilhelm (1786-1859), étaient deux linguistes, philologues et collecteurs de contes de langue allemande. Leur travail de traduction, d'adaptation et de réécriture de contes et légendes européennes, jusque-là transmis par des sources orales, les a fait connaître du monde entier. Ils furent également les auteurs d'un colossal dictionnaire historique de la langue allemande.

#### SPECTRAL.

Les autonaves de la cosmoroute

extrait de *Entretiens avec Omar Prego* de Julio Cortázar

C'est alors qu'il m'est venu une idée : pourquoi est-ce qu'un été nous ne ferions pas un voyage, en suivant une règle de jeu très stricte, un voyage de Paris à Marseille avec arrêt dans tous les parkings ? Au début nous ne savions pas combien il y en avait. Après avoir consulté la carte nous avons vu qu'il y'en avait environ soixante-seize. Cela aurait donc représenté un voyage de soixante-seize jours, ce qui nous a paru exagéré. Et ce soir-là même, nous nous sommes amusés à établir les règles du jeu. La première était que les *autonaves* (comme nous les avons appelés aussitôt) avaient droit à deux parkings par jour. Ni un de plus ni un de moins. Ce qui réduisait le voyage à trente-trois jours mais continuait d'être un projet parapsychique et surréaliste, transformant un trajet qui se fait normalement en dix heures en un voyage de trente-trois jours. Tu apprécies la différence. La deuxième règle était que sous aucun prétexte nous ne devions sortir de l'autoroute. Nous pouvions en revanche profiter de tout ce qu'offre l'autoroute, par exemple les motels ou les hôtels si nous avions envie de prendre une douche ou de dormir dans un vrai lit. Les restaurants aussi étaient autorisés, ainsi que les boutiques où l'on peut faire des achats. Mais rien d'autre. C'est-à-dire qu'on n'avait pas le droit de sortir de l'autoroute sauf en cas d'abandon pour cause de maladie ou autre.

Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, trad. Françoise Rosset, © Gallimard, Paris, 1986

Julio Cortázar (1914-1984) fut un écrivain argentin de langue espagnole, auteur de romans et de nouvelles, mais aussi de poésie et de théâtre. Son œuvre, caractérisée par une dimension ludique, fantastique et surréaliste, témoignait de l'attitude critique de l'auteur envers la dictature argentine.

#### NARCISSE.

*Les autoroutes des possibles*

par Marina Skalova

// Elle est retrouvée.

Quoi ? - L'Eternité.

C'est la mer allée

Avec le soleil. //

Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*

// J'en sais rien où je vais, je vais voir la mer. //

Virginie Despentes, *Baise-moi*

Une ouate nocturne, trouée de part et d'autre par l'éclat des gyrophares. L'autoroute, une tranchée de béton, cheminement sinueux et longiligne, où se ramifient silences et promesses. En son nom, les arbres ont été abattus, des troncs sciés ; la forêt défrichée : frondaisons balayées, mauvaises herbes arrachées, plus de branches auxquelles s'accrocher. Piétinées à l'aube de l'automne, les feuilles mortes crissent doucement. Loin le temps où l'on arpentait les sentiers à l'aveuglette, s'aventurait à la croisée des chemins, s'égarait dans sa prolifération dense, inquiétante, guidés par les seuls caprices de la boussole.

Désormais, les options sont fléchées, légendées. Restaupont, Steak House, Autogrill. D'un panneau à l'autre, on apaise ses soifs. Chaque désir a son application. Ce qui manque ne s'exprime ni se commande. Glisse sur le goudron mouillé. Se dilue dans les odeurs d'essence. Cogne contre le métal des barrières. Une succession de portes de sortie. Les panneaux Exit rappellent que l'on a toujours le choix, que bifurquer reste possible ; zigzaguer, virer de bord, l'illimité du territoire à portée de virage.

Irina et Johannes prennent la route, larguent les amarres. Une voiture n'est pas un bateau. Impossible de voguer vers l'horizon, touter le soleil, frôler la ligne où la mer et le ciel se fondent. Où est l'ivresse de ces deux-là ? Ces deux frères et sœurs connaissent-elles le vertige des possibles ? Ont-elles déjà pensé à rouler sans plus s'arrêter, à mettre les voiles pour de bon ?

La nervosité les tenaille au corps. Elle les rive à leurs sièges, les enchaîne à leurs ceintures. Johannes a les jambes qui bougent, il se gratte frénétiquement. Irina drape son angoisse dans un contrôle apparent. Leurs doigts attrapent des cigarettes, des dragées, des bonbons. Leurs paroles s'emballent, les discussions deviennent plaintes, les non-dits se transforment en reproches.

Une fois franchi le dédale des tunnels et péages, des stations-service et motels à pas cher, les entraînant dans un labyrinthe de promesses toujours déjà tristes, quelque chose les attend-il ? Quel lendemain pour ce présent tracé par les marchands de pétrole et les marchands de calmants, où les seuls refuges arborent les inscriptions Bayer, Shell ou Total ?

Ne pas freiner, poursuivre en ligne droite, appuyer sur l'accélérateur. Les seules certitudes sont les chiffres qui s'ajoutent sur le compteur.

Et malgré tout, savoir que l'autre est là, qu'il respire tout près, sur le siège conducteur ou à l'arrière de la voiture. Ce savoir apaise-t-il ? Aide-t-il à croire que la nuit finira un jour ? L'amour qu'elles se portent suffit-il pour leur donner confiance, leur dire qu'elles pourront se débroussailler un chemin, accoster un havre où poser leurs baluchons ?

Peut-être sont-elles trop encombrées ; depuis longtemps déjà. L'héritage familial à porter, les liens du sang, le poids des années. Vivre avec ça, aujourd'hui. À l'heure de la tyrannie des désirs pris dans les circuits commerciaux, le labyrinthe balisé de néons et clignotants que sont les impératifs d'épanouissement et de réussite dans la jungle contemporaine. Et ne pas y arriver pour autant. Dans un système où seul le client est roi, que leur reste-t-il à rêver, à espérer ?

Sur l'horloge, l'heure tourne - minutieusement millimétrée. La nuit progresse, semblable à l'avancée d'un rapace. Au gré des passages d'animaux sauvages, elles pourraient se déchiqueter, s'assailir. Elles succombent pourtant pudiquement, sans mot dire.

Les lumières tressaillent encore. Une procession de lucioles dans l'étendue noir charbon. Dernier sursaut, avant l'extinction.

#### SPECTRAL.

extrait de *La phrase urbaine* de Jean-Christophe Bailly

Trastevere... Fleet Street... Fasanenstrasse... Ruelle de l'Esprit... Campo San Barnaba... Talcahuano... Canal Street... Vico Road... Impasse des Beaux-Yeux... Plaza de Cibeles... Oulitsa Machkova... Rua do Alecrim... Omotesando... Rue de Pali-Kao... Rue du Soleil-Levant... Brick Lane... Syntagma... Grand Passage... Passage Pommeraye... Kudan Kita... Catalans... Beauséjour... Abbaye de la Cambre... Pimlico... Euclid Avenue... Dorsoduro... Carouge... Rue de Enfants-Morts-Sans-Âmes... Drottninggatan... Vali Asr... Banchang Hutong... Lake Shore Drive... Via Chiaia... Philosophenweg... Via Laie-tana... Embarcadero...

Qu'y a-t-il entre ces noms ? À quoi ouvre une telle liste, sinon à d'autres noms et à d'autres listes, sans fin, sous les pas comme à la clarté des lampes ?

Ce sont des noms en position d'arrêt, des pauses, des stations (tramway en folie qui irait d'un bout à l'autre du monde, diapositives dans la chambre, panoramas admirés d'un point de vue, forêts de sens éprouvées de l'intérieur) ; mais le train, comme on dit, s'ébranle : un grand train de mots passant sur les bruits, les odeurs - camions, rideaux, cafés, objets -, une démarche qui s'en va, une tête qui roule...

Autour des noms de lieux, des villes de phrases arrachées en bandes-lettes comme si le corps urbain tout entier était une grande momie - chacun emportant sa part du trésor, chacun appliquant sa grille aux hiéroglyphes du coffret grand ouvert...

[...]

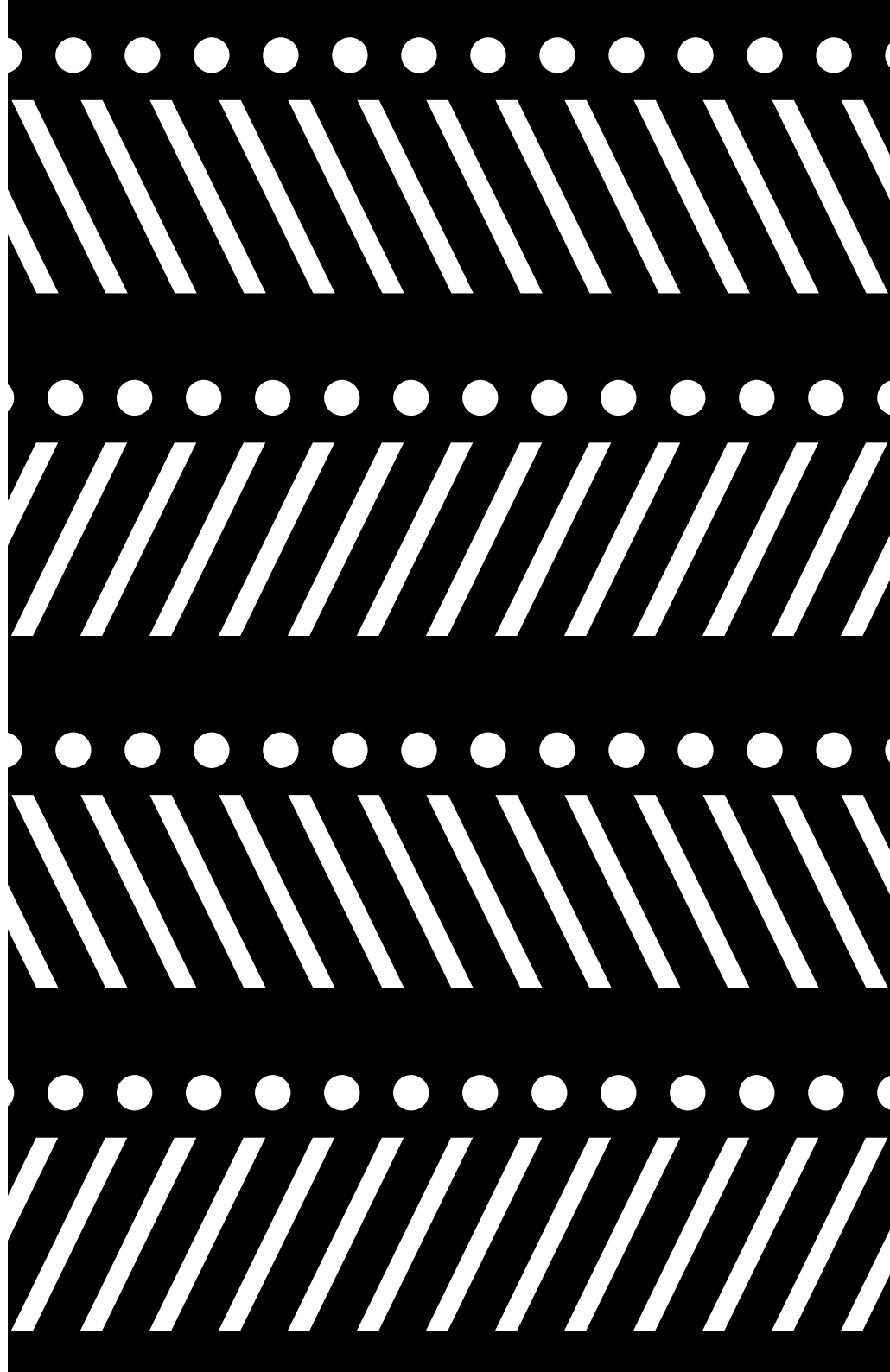
À l'intérieur même de l'organisation économique et foncière, à l'intérieur même de l'impensé stratégique qui règle les circulations et les écoulements, le plan s'anime tout autrement, se libère, effectue

des sauts, accélère, s'ouvre au silence – des stries, des ratures, des accords, partent en trois sens: parcours complexes ou sans motivation statistiquement assignable, réseaux d'indices oscillant de la simple promenade à cette forme magnifiée où toute la question du sens s'agita un temps pour les surréalistes et pour d'autres passants, d'autres voyants, énoncés collectifs de horde ou de masse, phrases entièrement solitaires et même solipsismes, rencontres.

Ce sens qui n'est jamais le sens commun est pourtant un bien commun, un pré, une jachère: territoire communal fait de traces, de visions, d'odeurs, d'instant.

Jean-Christophe Bailly, *La phrase urbaine*, Fiction & Cie, © Seuil, 2013

Jean-Christophe Bailly, né en 1949, est un écrivain français. Grand connaisseur du romantisme allemand, il a publié une vingtaine de livres qui, à l'exception du roman, arpentent tous les champs de l'écriture: essais (philosophiques ou esthétiques), poésie, journaux, théâtre.



NARCISSE.

#2

par Marina Skalova

**Aire de la Râcheuse**

un frère et une sœur partent en road-trip  
toutes les deux  
elle lui a préparé son goûter elle a pensé  
à tout

**Aire du Chevreuil**

un frère et une sœur un peu comme dans  
le bon vieux temps  
tellement de choses à partager  
tellement de choses qu'elles ne se sont  
jamais dites

**Aire du Bois  
des Corbeaux**

un frère et une sœur elle prend soin de lui  
comme une mère  
elle l'aime par-dessus tout

**Tonnerre**

un frère et une sœur une boussole un  
compteur  
c'est beau  
presque romantique

**Noyers-sur-Serein**

L'AMOUR CRÉE UNE FORTE DEPENDANCE

**Aire du Chien Blanc**

L'AMOUR NUIT GRAVEMENT À VOTRE SANTÉ

**La vallée du Serein**

L'AMOUR NUIT À LA SANTÉ DE VOTRE ENTOURAGE

**Aire des Pâtures**

FAÎTES-VOUS AIDER POUR ARRÊTER D'AIMER

**Colline éternelle**

L'AMOUR TUE

## OBLIQUE.

Le langage de synthèse : notre horizon ?

extraits de *Du trop de réalité* d'Annie Le Brun

Jusque dans les échanges les plus courants, tout ce qui ressortit de la vie intérieure semble ne devoir être formulé que dans un langage pseudo-scientifique. N'importe quelle confiance sur la vie amoureuse ne peut se faire sans qu'y viennent se télescoper mots et expressions indifféremment empruntés aux sciences humaines et sociales. C'est pour la plus grande confusion que *motivation, gérer, fantasme, valoriser, relation, articuler, mobilisation, négocier, demande, entreprendre, fixation, projeter, communication...*, employés à tort et à travers, font entrer dans la sphère individuelle, en plus de la psychanalyse et de la psychologie, la sociologie, l'histoire, l'économie... Le gâchis qui en résulte a pour conséquence de dévaloriser systématiquement la moindre expression sensible, forcément dépourvue de l'objectivité tout en toc d'un langage dont la neutralité et la technicité affichées travaillent à l'effacement pur et simple de ce qu'un être peut encore avoir de singulier.

Comment reconnaître les //jeunes amoureuses// de Rimbaud devenues //partenaires sexuelles// dans la multitude des //rapports à l'autre//, dont chacun parle désormais comme un spécialiste ? Si parfois quelqu'un croit encore utile de rappeler que la subjectivité n'est ni quantifiable, ni mesurable, on n'en échappe pas pour autant aux mots d'experts, aussi impropres les uns que les autres. Et on ne peut que souligner la grossièreté de l'instrument que constitue ce langage faussement objectif pour rendre compte de la vie sensible. Ce qui a été remarqué à propos de la prédilection de la bioéthique pour le //langage managérial//, engendrant //comme une panne symbolique, un climat de psychose froide//, vaut désormais pour l'ensemble de la vie intérieure.

\*

Il ne semble guère aisé d'esquiver la question que posait André Breton en 1924 : //La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation?//, aujourd'hui que //notre pouvoir d'énonciation// est précisément la proie de ce langage *retourné* dont l'emprise grandit de jour en jour.

D'autant qu'à constater l'habitude de plus en plus fréquente d'accompagner de commentaires dérisoires les gestes de la vie courante (habitude qui prend les proportions que l'on sait avec le téléphone portable) ; à voir comment la publicité, censée jouer exclusivement sur l'image, s'appuie en fait de plus en plus sur les jeux de mots ; à mesurer enfin la mise et la remise en circulation verbale de valeurs inventées, tels *l'humanitaire* ou la *concertation*, ou tombées en désuétude comme le *patriotisme* ou la *citoyenneté*, il serait aussi difficile de nier la soudaine importance dévolue aux mots, dont on avait annoncé le dépérissement, que de leur accorder quelque crédit que ce soit.

Bien sûr, rappelons-le, ce ne sont plus les mêmes. Forcés, dopés, entubés, ils n'ont même plus besoin d'aller puiser leur énergie dans ce qui vit. Mais le fait de n'exister artificiellement pour la plupart que dans le circuit fermé de mots renvoyant aux mots les rend d'autant plus adaptés à nos sociétés //en réseaux//. Ils peuvent même en être considérés comme le complément essentiel. Comme si, pour se développer, le *trop de réalité* exigeait, paradoxalement, cette prolifération de mots équivalant à *un langage de synthèse*.

Plus précisément, un *langage de synthèse*, qui s'est constitué comme tel à force d'éliminer, on l'a vu, la part de nuit que certains mots pouvaient encore véhiculer en contrebande ou la part d'incommunicabilité grâce à laquelle d'autres pouvaient déconnecter ce qui est programmé. D'où sa fonction essentiellement directive. Tel un mode d'emploi continuellement diffusé en sous-titres, il nous dit ce qu'il faut penser comme ce qu'il faut ressentir. Il se pourrait même que l'idéologie //politiquement correcte//, où toute réflexion est remplacée par des réflexes conditionnés répondant à des assemblages de mots déterminés, en soit une émanation.

Toujours est-il que l'avènement de ce *langage de synthèse* correspond à une sinistre victoire. Non seulement à celle de la raison

technologique et de son projet de maîtrise totale sur l'imprévisible liberté qui, dans chaque langue, s'invente à réinterpréter le monde. Plus gravement, c'est en tant que réseau infiniment ouvert et, de ce fait, naturellement incompatible avec la raison fermée de tout réseau informatique, que ce que nous croyions être notre langage fait désormais l'objet de toutes les spéculations.

Davantage, c'est d'être, par sa subtilité et sa richesse illimitée, l'inégalable concurrent de tous les réseaux possibles et imaginables, qu'il doit être modifié, ne pouvant subsister que complètement *retourné*, c'est-à-dire complètement reconstitué pour nous empêcher de percevoir les mutations que nous subissons à travers lui. De sorte que le triomphe de ce *langage de synthèse* est aussi celui d'une représentation du monde constamment refabriquée pour nous rendre de plus en plus conformes à ce que nous saurons de moins en moins récuser.

La preuve qu'on y travaille activement est dans la nouveauté d'une *pollution de l'espace par le texte*, qui va des innombrables panneaux publicitaires balisant désormais nos vies à ceux annonçant le long de l'autoroute les sites qu'on ne visite plus comme les villes qu'on ne traverse plus. Il s'agit là d'une forme inédite de décervelage invitant chacun à troquer sa liberté d'être la plus simple jusqu'à celle de //traverser les idées comme les pays et les villes//, prônée par Picabia, contre des formules ronflantes qui débitent l'espace en lotissements rhétoriques.

Et d'un décervelage à l'autre, ce serait d'être pareillement prétexte //à se payer de mots//, que les //non-lieux//, constitutifs pour Marc Augé de notre //surmodernité//, accèdent à l'existence, ceux-ci recouvrant //aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transports eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit où sont parqués les réfugiés de la planète//<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Citations issues de Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris, 1992, p.48

A elle seule, la vogue du terme //espace// dont on affuble systématiquement ces //non-lieux// dit leur vide constitutif mais le masque aussitôt en y ajoutant tous les qualificatifs susceptibles d'évoquer ce qui y fait défaut, la liberté, la détente, le luxe, le plaisir... Que d'//Espace Beauté//, //Espace Santé//, //Espace Loisirs//, //Espace Liberté//... n'aura-t-on pas vu pulluler ces dernières années, comme autant d'enclos dont les charmes nous sont offerts en circuits fermés. Comme autant d'exemples aussi où le *trop de réalité* exerce sa brutalité sans recours, en se servant du langage pour maquiller le fait que cette pléthore d'//espaces//, dont l'existence est toute entière circonscrite par leur appellation, constitue le meilleur moyen de liquider la notion d'espace et son indétermination porteuse de liberté.

On remarquera alors combien le destin du langage détermine en l'occurrence celui de l'espace. En fait, c'est l'usage symbolique de l'un et de l'autre qui se trouve pareillement menacé. Il suffit en effet de cette division de l'espace en //espaces// équivalant les uns aux autres, pour que, trompés par l'illusoire diversité de leur appellation, nous nous trouvions dépossédés d'une richesse de sens, sans laquelle il n'y a tout simplement plus d'espace pour nous ouvrir à l'infini ses //prairies lyriques//.

Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, © Stock, Paris, 2001

Annie Le Brun, née en 1942, est une écrivaine, poète et critique littéraire française. Profondément inspirée par le surréalisme, spécialiste de Sade, ses essais défendent l'abolition des frontières entre le désir, l'amour et la vie – une révolution qui s'opère d'abord par le verbe.

# CRITURE.

Extrait de *Poings* de Pauline Peyrade

|     |                                                                   |
|-----|-------------------------------------------------------------------|
| LUI |                                                                   |
| TOI | le même spectacle. Yeux clos, bras mous, effondrement généralisé. |
| MOI |                                                                   |

|     |                                                                |
|-----|----------------------------------------------------------------|
|     | 160 bpm                                                        |
| LUI | Cent battements par minute                                     |
| TOI | (mf) Les têtes onduient. Les ventres battent à mesure. L'acide |
| MOI |                                                                |

|     |                                                 |
|-----|-------------------------------------------------|
|     | 120 bpm                                         |
| LUI | Cent vingt battements par minute                |
| TOI | brûle dans les veines. (ff) Ils montent le son. |
| MOI |                                                 |

|     |                                                                                     |
|-----|-------------------------------------------------------------------------------------|
| LUI |                                                                                     |
| TOI | Les têtes se lèvent, les lèvres s'ouvrent. Les basses soufflent. Le temps s'arrête. |
| MOI |                                                                                     |

|     |                                                |                                                   |
|-----|------------------------------------------------|---------------------------------------------------|
|     | 7 bpm                                          | 120 bpm                                           |
| LUI | (p) you can't hurt me cause i know you love me |                                                   |
| TOI |                                                |                                                   |
| MOI |                                                | (p) Il te rejoint sur la piste. Il est beau. Il a |

|     |                                                      |
|-----|------------------------------------------------------|
| LUI |                                                      |
| TOI | (p) you can't hurt me cause i know you love me       |
| MOI | l'air heureux. Il se penche et te crie quelque chose |

|     |                                                                          |
|-----|--------------------------------------------------------------------------|
| LUI | (f) « Salut ! »                                                          |
| TOI | (pp) « Salut » ?                                                         |
| MOI | dans l'oreille. (m) Tu ne comprends pas. Il répète. Ses yeux changent de |

|     |                                                                                             |
|-----|---------------------------------------------------------------------------------------------|
| LUI | « Comment tu l'appelles ? »                                                                 |
| TOI |                                                                                             |
| MOI | couleur. Ses mains sont immenses. Tu ne comprends pas. Il te regarde. Tu souris. Il attrape |

|     |                                                             |
|-----|-------------------------------------------------------------|
| LUI | (pp) Il y a quelque chose de pur au bout de cette violence. |
| TOI | (pp) Il y a quelque chose de pur au bout de cette violence. |
| MOI | ton menton. Ça te fait mal. Il parle                        |

|     |                                                       |
|-----|-------------------------------------------------------|
| LUI | Il y a l'amour le plus pur au bout de cette violence. |
| TOI | Il y a l'amour le plus pur au bout de cette violence. |
| MOI | encore. Sa voix est douce.                            |

|     |                                                                           |
|-----|---------------------------------------------------------------------------|
| LUI |                                                                           |
| TOI | (f) « Je ne comprends rien ! »                                            |
| MOI | (mf) Tu lui fais un signe encore. Il ne comprend pas. Il ne comprend pas. |

|     |                                                   |
|-----|---------------------------------------------------|
|     | 0 bpm                                             |
| LUI | (f) « Je n'entends rien ! »                       |
| TOI | (m) Tu es belle.                                  |
| MOI | (m) Il te regarde. Ses yeux deviennent tout noir. |

|     |                                                                         |
|-----|-------------------------------------------------------------------------|
|     | 120 bpm                                                                 |
| LUI | Tu veux danser ?                                                        |
| TOI |                                                                         |
| MOI | (m) Il sourit. Il a l'air heureux. Tu te rapproches. Vous recommencez à |

|     |                                                                                            |
|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------|
| LUI | (m) Il se passe quelque chose.                                                             |
| TOI |                                                                                            |
| MOI | danser. L'un en face de l'autre, puis de plus en plus près. Tu sens qu'il se passe quelque |

bpm = battements par minute  
 (pp) pianissimo  
 (p) piano  
 (m) mezzo  
 (mf) mezzo forte  
 (f) forte  
 (ff) fortissimo

|     |                                                                                            |
|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------|
| LUI | Je ne sais pas ce que c'est. Je te regarde, et je sens qu'il se passe quelque chose. C'est |
| TOI | <i>(m)</i> Je ne sais pas ce que c'est. C'est souvent comme ça. Quand il se                |
| MOI | choue. Tu ne sais pas ce que c'est, mais tu sens qu'il est en train de se                  |

|     |                                                                |
|-----|----------------------------------------------------------------|
| LUI | quoi ? Cette attirance. C'est fou.                             |
| TOI | passé quelque chose, on ne s'en rend pas compte tout de suite. |
| MOI | passer quelque chose.                                          |

|     |                                                       |
|-----|-------------------------------------------------------|
| LUI | <i>(p)</i> Approche.                                  |
| TOI | C'est très fort. C'est très bon.                      |
| MOI | Quelque chose bouge en toi. <i>(p)</i> Il te regarde. |

|     |                                                         |
|-----|---------------------------------------------------------|
| LUI | <i>(p)</i> Tu sens cette attirance ? Tu sens ?          |
| TOI | Je sens.                                                |
| MOI | Il s'approche. Il se penche. Il t'embrasse. Ton souffle |

|     |                                                        |
|-----|--------------------------------------------------------|
| LUI |                                                        |
| TOI | <i>(p)</i> Il est en train de se passer quelque chose. |
| MOI | se coupe. <i>(m)</i> Quelque chose bouge en toi.       |

|     |                                                       |
|-----|-------------------------------------------------------|
| LUI | <i>(pp)</i> Embrasse-moi. Embrasse-moi.               |
| TOI | <i>(pp)</i> Embrasse-moi.                             |
| MOI | Il t'embrasse. Quelque chose s'agite. Tu ne veux pas. |

|     |                                                                                     |
|-----|-------------------------------------------------------------------------------------|
| LUI | <i>(m)</i> Éteins-moi cette tête.                                                   |
| TOI |                                                                                     |
| MOI | <i>(mf)</i> Il t'embrasse. Tu recules. Il te regarde. Ses yeux changent de couleur. |

|     |                                                          |
|-----|----------------------------------------------------------|
| LUI | Il est en train de se passer quelque chose. Regarde-moi. |
| TOI |                                                          |
| MOI | Il te regarde encore. Qu'est-ce que tu fais ?            |

|     |                                                                      |
|-----|----------------------------------------------------------------------|
| LUI | <i>(mf)</i> Il est en train de se passer quelque chose. Regarde-moi. |
| TOI |                                                                      |
| MOI | Il te regarde encore. Tu regardes                                    |

|     |                                                                 |
|-----|-----------------------------------------------------------------|
| LUI | <i>(f)</i> « Qu'est-ce que tu fais ? »                          |
| TOI | <i>(p)</i> Elles ont l'air douces.                              |
| MOI | Ses mains. <i>(m)</i> On t'a dit, quand tu as peur, regarde les |

|     |                                                                                   |
|-----|-----------------------------------------------------------------------------------|
| LUI | « Qu'est-ce que tu dis ? »                                                        |
| TOI | <i>(f)</i> « Tu t'appelles comment ? »                                            |
| MOI | Mains. <i>(mf)</i> Qu'est-ce que tu fais ? Ressaisis-toi. Qu'est-ce que tu fais ? |

|     |                                                                                              |
|-----|----------------------------------------------------------------------------------------------|
| LUI | <i>(f)</i> « Tu es belle ! »                                                                 |
| TOI | <i>(m)</i> Il se penche et me crie quelque chose dans l'oreille. Je recule. Il se rapproche. |
| MOI |                                                                                              |

|     |                                                 |
|-----|-------------------------------------------------|
| LUI | « Pourquoi tu t'en vas ? Reste là »             |
| TOI | Je recule encore. Ses yeux changent de couleur. |
| MOI |                                                 |

|     |                                                                           |
|-----|---------------------------------------------------------------------------|
| LUI | « C'est la première fois que tu viens ? »                                 |
| TOI | Ses mains sont immenses. Sa voix est douce.                               |
| MOI | <i>(p)</i> Ce ne sont pas les yeux qui traquent un agresseur. Ce sont les |

|     |                                                                             |
|-----|-----------------------------------------------------------------------------|
| LUI | Je ne t'aurais jamais vue. »                                                |
| TOI | <i>(mf)</i> On recommence à danser, face à face, puis de plus en plus près. |
| MOI | main.                                                                       |

|     |                                                              |
|-----|--------------------------------------------------------------|
| LUI | « Tu es belle. »                                             |
| TOI | Il sourit. Il s'approche. Bounce ment, puis de plus en plus. |
| MOI | Qu'est-ce que tu fais ?                                      |

|     |                                                      |
|-----|------------------------------------------------------|
| LUI | <i>(pp)</i> Tu ne te sens pas seule ?                |
| TOI | vite.                                                |
| MOI | Pourquoi tu ne dis rien ? Pourquoi tu ne fais rien ? |

|     |                                                                       |
|-----|-----------------------------------------------------------------------|
| LUI | 60 bpm                                                                |
| TOI | Il m'attrape. Il m'embrasse.                                          |
| MOI | <i>(p)</i> Ça se passe au milieu de la piste. Perdu entre trois mille |

|     |                                                                                       |
|-----|---------------------------------------------------------------------------------------|
| LUI |                                                                                       |
| TOI |                                                                                       |
| MOI | personnes qui bougent dans tous les sens. Il sourit et le monde disparaît. Des choses |

|     |                                                                                  |
|-----|----------------------------------------------------------------------------------|
| LUI | 80 bpm                                                                           |
| TOI | <i>(p)</i> Ça se passe au milieu de la piste. Perdu entre trois mille personnes. |
| MOI | comme ça, ça arrive. <i>(m)</i> Il faut lire sur les visages.                    |

|     |                                                                                                  |
|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------|
| LUI | qui bougent dans tous les sens. Je la vois et le monde entier disparaît.                         |
| TOI |                                                                                                  |
| MOI | La tête dans les enceintes, les corps collés les uns aux autres, tu es seule. La tête se fatigue |

|     |                                                                                                                      |
|-----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| LUI | 100 bpm                                                                                                              |
| TOI | Des choses comme ça, ça arrive. <i>(pp)</i> Ça se passe au milieu de la piste. Perdu entre trois                     |
| MOI | <i>(p)</i> Ça se passe vite. La fumée, la lumière qui change tout le temps. Quand ils balancent le strobo, que ça se |

|     |                                                                                               |
|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------|
| LUI | mille personnes qui bougent dans tous les sens. Je la vois et puis le monde autour disparaît. |
| TOI | au milieu de la piste. Perdu entre trois mille personnes qui bougent dans tous les sens.      |
| MOI | met à clignoter de partout, c'est fou. C'est génial. Tout le monde étouffe. Y a plus          |

|     |                                                                          |
|-----|--------------------------------------------------------------------------|
| LUI | Des choses comme ça, ça arrive.                                          |
| TOI | Il me voit et le monde entier disparaît. Des choses comme ça, ça arrive. |
| MOI | personne. T'as l'impression que tout peut arriver.                       |

|     |                                                                                   |
|-----|-----------------------------------------------------------------------------------|
| LUI | 0 bpm                                                                             |
| TOI | <i>(p)</i> The first time I saw you / your little perfection /                    |
| MOI | <i>(m)</i> The first time I saw you / your little perfection / I must be insane / |

|     |                                                                                        |
|-----|----------------------------------------------------------------------------------------|
| LUI | I must be insane / your little perfection / you can't hurt me cause I know you love me |
| TOI | your little perfection / you can't hurt me cause I know you love me                    |
| MOI |                                                                                        |

|     |                                                               |
|-----|---------------------------------------------------------------|
| LUI | 120 bpm                                                       |
| TOI | <i>(mf)</i> « Tu es déjà venue ? Non. Je t'aurais reconnue. » |
| MOI | <i>(mf)</i> Il s'approche de toi. Il a l'air décidé.          |

|     |                                                        |
|-----|--------------------------------------------------------|
| LUI | « Tu es venue toute seule ? Avec des amis ? »          |
| TOI |                                                        |
| MOI | Tu as peur. Tu voudrais crier mais tu n'y arrives pas. |

|     |                                                                                                     |                                                                                |
|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|
| LUI | « Danse avec moi. »                                                                                 |                                                                                |
| TOI |                                                                                                     |                                                                                |
| MOI | Tes pieds sont en plomb. Ton ventre tremble. Tu ne sens plus tes jambes.                            |                                                                                |
| LUI | (m) Tu as peur ? De quoi tu as peur ?                                                               |                                                                                |
| TOI |                                                                                                     |                                                                                |
| MOI | (ff) Pars. Tire-toi. Fais quelque chose. Qu'est-ce que t'attends ?                                  |                                                                                |
| LUI | Je ne vais rien te faire.                                                                           |                                                                                |
| TOI |                                                                                                     |                                                                                |
| MOI | (mf) Tu voudrais crier mais rien ne sort. Comme si tu ne voulais pas qu'ils s'en aille. Comme si    |                                                                                |
| LUI | (pp) Ne pense plus. Danse.                                                                          |                                                                                |
| TOI | (p) Pars.                                                                                           |                                                                                |
| MOI | Ju ne voulais pas qu'en vous dérange.                                                               | Il te regarde. Ses yeux te                                                     |
| LUI | Tu es belle.                                                                                        |                                                                                |
| TOI |                                                                                                     |                                                                                |
| MOI | tétanisent. Il t'attrape les hanches. Il te tire. Il te pousse. Il se colle contre toi. Dis quelque |                                                                                |
| LUI | Danse. Comme ça. Trois. Trois. Deux, trois quatre. Trois. Trois. Deux, trois quatre. Le             |                                                                                |
| TOI | Trois. Trois. Deux, trois, quatre.                                                                  |                                                                                |
| MOI | chose. Il se frotte. Il t'embrasse encore. Ses mains sont immenses. Ne le laisse pas te             |                                                                                |
| LUI | perds pas. (m) Trois. Trois. Deux, trois, quatre. C'est ça. Deux, trois. Deux, trois. Deux, trois,  |                                                                                |
| TOI | (m) Trois. Trois. Deux, trois, quatre.                                                              | Deux, trois. Deux, trois,                                                      |
| MOI | coucher.                                                                                            | (ff) Ne te laisse pas faire. Qu'est-ce que tu fais ? Pourquoi tu ne dis rien ? |

|         |                                                                                                      |                                                     |                                  |
|---------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|----------------------------------|
| 140 bpm |                                                                                                      |                                                     |                                  |
| LUI     | quatre.                                                                                              | (ff) Deux, trois. Deux, trois. Deux, trois, quatre. |                                  |
| TOI     | quatre.                                                                                              | (ff) Deux, trois. Deux, trois. Deux, trois, quatre. |                                  |
| MOI     | (ff) Arrête.                                                                                         |                                                     | Arrête. Qu'est-ce que tu fais ?  |
|         |                                                                                                      |                                                     |                                  |
| LUI     | Trois. Trois. Deux, trois, quatre. Trois. Trois. Deux, trois, quatre. Trois. Trois. Deux, trois,     |                                                     |                                  |
| TOI     | Trois. Trois. Deux, trois, quatre. Trois. Trois. Deux, trois, quatre. Trois. Trois. Deux, trois,     |                                                     |                                  |
| MOI     | Tu sais ce qui va se passer si tu te laisses faire. Tu sais ce qui va se passer si tu vas plus loin. |                                                     |                                  |
|         |                                                                                                      |                                                     |                                  |
| 160 bpm |                                                                                                      |                                                     |                                  |
| LUI     | quatre. Trois. Trois. Deux, trois, quatre. (m) Trois. Trois. Deux, trois, quatre. Trois. Trois.      |                                                     |                                  |
| TOI     | quatre. Trois. Trois. Deux, trois, quatre. (m) Trois. Trois. Deux, trois, quatre. Trois. Trois.      |                                                     |                                  |
| MOI     | Arrête. (mf) Ta main sur ses fesses. Ta langue dans sa bouche.                                       |                                                     |                                  |
|         |                                                                                                      |                                                     |                                  |
| LUI     | Deux, trois, quatre. Trois. Trois. Deux, trois, quatre. Trois. Trois. Deux, trois, quatre. Trois.    |                                                     |                                  |
| TOI     | Deux, trois, quatre. Trois. Trois. Deux, trois, quatre. Trois. Trois. Deux, trois, quatre. Trois.    |                                                     |                                  |
| MOI     | (ff) Tu sais ce qui est en train de se passer. Tu sais très bien ce que tu es                        |                                                     |                                  |
|         |                                                                                                      |                                                     |                                  |
| LUI     | Deux, trois, quatre.                                                                                 | (p) Trois. Trois.                                   | Deux, trois, quatre.             |
| TOI     | (m) Je ferme les yeux.                                                                               |                                                     | Il me mord la lèvre.             |
| MOI     | en train de faire.                                                                                   |                                                     |                                  |
|         |                                                                                                      |                                                     |                                  |
| LUI     | Trois. Trois.                                                                                        |                                                     | Deux, trois, quatre. (ff) Danse. |
| TOI     | Doucement, puis de plus en plus fort.                                                                |                                                     |                                  |
| MOI     |                                                                                                      |                                                     |                                  |
|         |                                                                                                      |                                                     |                                  |
| LUI     | (p) Trois. Trois.                                                                                    |                                                     | Deux, trois, quatre. (ff) Danse. |
| TOI     | (ff) Mon souffle se coupe.                                                                           | Il me regarde.                                      | Il tremble.                      |
| MOI     |                                                                                                      |                                                     |                                  |

|     |                                   |                              |
|-----|-----------------------------------|------------------------------|
| LUI | (p) Trois. Trois.                 | Deux, trois, quatre.         |
| TOI | Il me serre.                      | Je tremble.                  |
| MOI | (ff) Tu ne peux aller nulle part. | Tu ne veux aller nulle part. |

|     |                        |                                          |
|-----|------------------------|------------------------------------------|
| LUI | (fff) Danse !          | (p) Trois. Trois. Deux, trois, quatre.   |
| TOI | Il me serre plus fort. | Je ne peux aller nulle part.             |
| MOI |                        | malgré la peur qui te hurle à l'oreille. |

|     |                         |                   |                      |
|-----|-------------------------|-------------------|----------------------|
| LUI | (fff) Danse !           | (p) Trois. Trois. | Deux, trois, quatre. |
| TOI | (fff) Danse. C'est bon. | (ff) Son odeur.   | Sa peau.             |
| MOI | Tu te rapproches.       | Tu peux déjà      | sentir la fin.       |

|     |                                 |                              |              |
|-----|---------------------------------|------------------------------|--------------|
| LUI | (fff) Danse ! (m) Trois. Trois. | Deux, trois, quatre.         |              |
| TOI | (fff) Danse.                    | (ff) On recommence à danser. | Face à face, |
| MOI |                                 |                              | Ça commence  |

|     |                            |                            |
|-----|----------------------------|----------------------------|
| LUI | (fff) Danse.               | (m) Trois. Trois.          |
| TOI | plus de plus en plus près. | Il sourit.                 |
| MOI | un combat.                 | ça finira comme un combat. |

|     |                      |                                  |
|-----|----------------------|----------------------------------|
| LUI | Deux, trois, quatre. | (ff) Tu ne te sens pas revivre ? |
| TOI |                      | et le monde autour diminue.      |
| MOI |                      |                                  |

|     |                                                           |                      |
|-----|-----------------------------------------------------------|----------------------|
| LUI | Il y a quelque chose de pur dans cette vie encore. Danse. | Nous sommes seuls.   |
| TOI | Il y a quelque chose de pur. Il me regarde.               | Nous sommes seuls.   |
| MOI | Tu ne vois rien.                                          | Tu ne veux pas voir. |

|     |                                                      |                          |                     |
|-----|------------------------------------------------------|--------------------------|---------------------|
| LUI | N'aie pas peur.                                      | La nuit sera longue.     | Danse. Tu es belle. |
| TOI | Merveilleusement seuls. Je ne peux aller nulle part. |                          |                     |
| MOI | Tu voudrais reculer.                                 | mais tu n'y arrives pas. | Tu t'es trompée.    |

|     |                           |                                                      |               |
|-----|---------------------------|------------------------------------------------------|---------------|
| LUI | Danse.                    | Seuls. N'aie pas peur. La nuit sera longue.          | (fff) Danse ! |
| TOI | Je ferme les yeux. Seuls. | Merveilleusement seuls. Je ne peux aller nulle part. |               |
| MOI |                           | (ff) Regarde !                                       |               |

|     |               |                    |           |
|-----|---------------|--------------------|-----------|
| LUI | Tu es belle ! | Danse !            | Danse !   |
| TOI |               | Je ferme les yeux. |           |
| MOI | Regarde !     |                    | Regarde ! |

O b p m

|     |                                                                                          |
|-----|------------------------------------------------------------------------------------------|
| LUI |                                                                                          |
| TOI |                                                                                          |
| MOI | (m) La première fois que je t'ai vu. Ta petite perfection. Je dois être tordu. Ta petite |

|     |                                                             |
|-----|-------------------------------------------------------------|
| LUI |                                                             |
| TOI |                                                             |
| MOI | perfection. Je n'ai pas mal pu. Que je sais que tu m'aimas. |

#### OBLIQUE.

L'amour à la vie, à la mort

Florence Rey est née le 27 août 1975 à Argenteuil, en banlieue parisienne. Bonne élève, éduquée dans un milieu catholique, son enfance est marquée par les hallucinations de son père atteint de schizophrénie. Passionnée de littérature, elle entame des études de médecine puis de lettres à l'Université de Nanterre. Elle rencontre Audry Maupin en 1993. Né le 20 avril 1972, Audry Maupin est issu d'un milieu ouvrier et étudie la philosophie dans la même université. Proche du milieu anarchiste, le couple vit dans un squat à Nanterre, au nord-ouest de Paris. Florence Rey suit son amoureux dans le braquage et la fusillade qui fait cinq morts le 4 octobre 1994, dont trois gardiens de la paix et un chauffeur de taxi. Audry Maupin décède à l'issue de la fusillade à l'âge de 22 ans. Condamnée à vingt ans de prison, Florence Rey a été libérée en 2009.

\*

Bonnie Parker, née le 1er octobre 1910 à Rowenta au Texas et Clyde Barrow, né le 24 mars 1909 à Telico au Texas (dits Bonnie and Clyde) étaient deux amants hors-la-loi américains, membres du gang Barrow. Le gang est constitué entre autres de Raymond Hamilton, Ralph Fuels, Joe Palmer, Buck Barrow (le frère de Clyde) et sa femme, Blanche Barrow, qui ont perpétré leurs méfaits dans le Sud-Central des États-Unis pendant la Grande Dépression. Spécialisés dans l'attaque à main armée de banques, on estime qu'ils ont tué quatorze personnes. Le couple est tué le 23 mai 1934 par la police qui cible leur automobile de près de 150 impacts. Les deux amants ont alors 23 et 24 ans. Aujourd'hui, Bonnie et Clyde comptent parmi les plus célèbres criminels du XX<sup>e</sup> siècle. Ils ont inspiré un très grand nombre de livres, de films et de chansons.

#### OBLIQUE.

Florence Rey, les regrets d'une dérive meurtrière  
par Patricia Tourancheau

(article paru dans *Libération* le 20 septembre 1996)

**À six ou huit mois de son procès, elle juge //stupide// la folle équipée d'octobre 94 qui a fait cinq morts dont son ami, Audry Maupin. C'est //par amour// pour lui qu'elle y a pris part, pour qu'il //ne risque pas sa vie// sans elle.**

Florence Rey, cette jeune fille qui n'aimait pas la guerre, //regrette// tout de la folle équipée du 4 octobre 1994 avec son compagnon Audry Maupin : le //stupide//<sup>1</sup> braquage de la préfourrière de Pantin à Paris (XIX<sup>e</sup>) pour réquisitionner les armes des gardiens de la paix sur place; la prise en otage d'un taxi //dans l'affolement// pour s'échapper; la fusillade carabinée place de la Nation //pour se protéger//; la fuite improvisée vers Vincennes; le chauffeur de taxi guinéen et les trois gardiens de la paix tombés sous les balles de son ami qui, à son tour, est mort sur le champ de bataille.

Elle avait 19 ans. Elle a //perdu Audry//. En prison, elle a mis une année à l'enterrer, elle a voulu mourir, elle a passé les faits sous silence. //Parce que c'était inutile de parler//, explique-t-elle aujourd'hui en pleurs au juge Hervé Stéphan qui boucle son instruction. À 21 ans, elle //se fait des reproches//.

À 22 ans, en 1997, Florence Rey comparaitra devant la cour d'assises comme coauteur pour //vols à main armée, enlèvements et séquestrations, meurtres et tentatives//.

**//Je n'ai pas voulu le laisser partir//**

Voilà deux ans, elle a suivi Audry //pour ne pas rester en dehors//, comme elle a grimpé en cordée derrière lui les montagnes des Pyrénées : //Je ne voulais pas qu'il risque sa vie sans moi.// Elle tient

<sup>1</sup> Tous les propos de Florence Rey entre guillemets sont extraits de ses déclarations au juge d'instruction Hervé Stéphan, les 21 juin et 22 février 1996, et le 25 novembre 1994.

alors à prendre la place d'un autre, Toumi<sup>2</sup>, qui a préparé le coup avec Audry. L'étudiant en philo anticapitaliste n'a //pas envie de vivre comme un clochard// dans le squatt de Nanterre //sans eau, sans électricité, sans chauffage//.

Audry veut //chercher des armes de poing sur des policiers pour faire par la suite des vols à main armée, afin de se procurer de l'argent//. Florence: //C'est moi qui ai voulu venir à la préfourrière, parce que j'aime Audry et que je n'ai pas voulu le laisser partir.//

En bonne élève, elle achète un fusil de chasse 2 000 F à la Samaritaine avec ses économies, deux cagoules noires dans un magasin de motos, et juste avant de partir en RER à Pantin, //manipule// le riot-gun au canon scié dans le //pavillon//: *//Un coup est parti dans la porte en haut, j'avais jamais tiré auparavant avec une arme à feu.* Toumi, finalement, jouera le rôle du guetteur, du //3e homme//.

### **//Je voulais partir le plus vite possible//**

À 21h30, Florence escalade la première la grille d'enceinte, Audry derrière elle. Fusils au poing. Mais les gardiens de la paix désarmés sous la menace n'ont pas de menottes, et ne peuvent donc être attachés au radiateur selon le plan d'Audry. //C'était pas prévu de les gazer avec la bombe lacrymogène.// À la sortie, la fille panique: //J'ai eu peur. Pour rentrer, on devait prendre le métro. Mais c'est moi qui ai couru au milieu de la rue, j'étais devant, et je suis allée vers un taxi. Je voulais partir le plus vite possible.// Florence dit ne pas se souvenir d'avoir //pris le chauffeur par l'oreille droite// //tu donnes ta carte d'identité ou je te coupe l'oreille!// , comme le rapporte le médecin client du taxi, ni du //pas de psychologie, docteur!// lancé à ce dernier. //J'ai pas vraiment parlé au passager, peut-être qu'à un moment, je lui ai pris son chapeau.//

Troisième grain de sable. À l'arrivée à Nation, le conducteur Amadou Diallo fonce sur un véhicule de police. Engrenage. Fusillade. //Audry

tire par la vitre ouverte du taxi en direction des policiers qui ripostent, puis par la lunette arrière. Moi aussi j'ai tiré pour me protéger, ou plutôt mon ami. À un moment, je suis accroupie devant une voiture, je vois Audry boiter et appeler le docteur. J'ai aussi appelé le médecin et tiré quelques coups de feu vers lui, pas pour le tuer, ni le toucher, mais pour le presser de venir. Il a refusé, j'ai abandonné.//

Le chauffeur africain et deux gardiens de la paix sont tués. Florence ne //comprend pas la mort du chauffeur de taxi//. Elle ne voit pas du tout Audry, lui l'antiraciste qui a aidé les Maliens de Vincennes, lui le militant des Sections carrément anti-Le Pen (Scalp), tirer sur un Noir. Son copain a utilisé un revolver Manurhin volé à la préfourrière. En face, les policiers ont usé d'armes de service similaire. Florence doute: //À Nation, je n'ai pas tout vu, mais je n'aurais jamais cru qu'Audry pouvait faire ça. J'ai été choquée de lire dans les déclarations qu'il avait tiré de très près. Je me dis qu'il y avait de la folie à ce moment-là.//

### **//Stop, on se rend//**

Il y a aussi de la folie dans l'échappée Nation-Vincennes, à bord d'une R25 saisie d'office avec son occupant, Jacky Bensimon, qui a rapporté au juge des dialogues, plutôt //flous// dans la mémoire de Florence. Elle: //Roule, roule, vite!// Audry: //C'est ça, prends le périph! Je viens de buter deux flics, tu vas nous sortir de là!// Avant de bifurquer sur le bois de Vincennes, le chauffeur prévient: //Il y a un motard qui nous suit.//

Florence passe le fusil, qui s'est //bloqué//, à Audry qui le manœuvre, tire par la lunette arrière puis le lui redonne. Elle n'est pas du tout sûre d'avoir lancé: //Descends-le, descends-le!// Lui: //Putain, on va se faire serrer.// Elle: //Est-ce que tu sais faire des demi-tours comme dans les films?//

Route de Gravelle, le conducteur s'affole: //Putain, il y a un barrage// de police. Il prête à la fille ces paroles: //T'arrête pas, continue, fonce.// Florence se souvient des derniers mots d'Audry: //Stop, on se rend.// //Alors, j'ai lâché mon arme par terre. Audry a posé le fusil sur la banquette. Cela a duré plusieurs secondes. Puis un des policiers a tiré. Audry s'est écroulé. Je me suis approchée de lui, je ne sais pas si je l'ai embrassé. Ils m'ont attrapée.//

---

2 Abdelakim Dekhar, 31 ans, surnommé Toumi, conteste être le //3e homme//. Il s'affiche comme agent de la sécurité militaire algérienne chargé d'infiltrer les milieux d'extrême gauche pour vérifier leurs liens avec les islamistes. C'est sur ordre de ses supérieurs, avance Dekhar, qu'il a acheté le fusil retrouvé entre les mains d'Audry Maupin, mais, dit-il, pour le compte d'un autonome.

Interrogée le 21 juin 1996, Florence Rey culpabilise d'avoir adhéré à //l'idée irréfléchie// d'Audry Maupin. //Je regrette que cela se soit passé parce que cela a fait souffrir beaucoup de gens et que c'était stupide. Sur le moment, je n'ai pas réfléchi pour suivre Audry. J'étais dans des conditions pas très stables. J'avais du mal à m'opposer et à m'affirmer par rapport à Audry. Je me fais des reproches là-dessus. J'avais besoin de me sentir utile et qu'il me reconnaisse, ce qui n'était pas souvent le cas. Je me suis sentie perdue.//

### **// Audry paraissait très amoureux //**

Les parents<sup>3</sup> du garçon décédé, qui visitent Florence chaque semaine à la maison d'arrêt, positionnent de la même manière la jeune fille dans le couple formé quinze mois plus tôt. Pour le père : // Audry devait être quelqu'un de très attirant mais qui, en même temps, pouvait être dur. Si Florence ne suivait pas ce que souhaitait Audry, il devait sûrement lui reprocher et faire des remontrances. En dehors de ça, ils donnaient vraiment l'impression de bien s'entendre et de devoir durer. Le 4 octobre, si Audry avait décidé d'aller à la préfourrière, je pense vraiment que Florence l'a suivi par amour, pour le protéger.//

[...]

À six ou huit mois de son procès, Florence Rey apparaît à la fois hantée par la mort passée non loin d'elle et par les années de prison à l'horizon de sa jeunesse.

---

3 Extraits des témoignages des parents Maupin au magistrat, 13 juin 1996.

### **OBLIQUE.**

*Bonnie and Clyde*

par Serge Gainsbourg

Vous avez lu l'histoire de Jesse James,  
Comment il vécut,  
Comment il est mort  
Ça vous a plu, hein !  
Vous en d'mandez encore  
Eh bien, écoutez l'histoire de Bonnie and Clyde

Alors voilà, Clyde a une petite amie  
Elle est belle et son prénom c'est Bonnie  
À eux deux ils for-ment le gang Bar-row  
Leurs noms : Bon-nie Par-ker et Clyde Bar-row  
Bon-nie and Clyde  
Bon-nie and Clyde

Moi, lorsque j'ai connu Clyde, autrefois  
C'était un gars loyal, honnête et droit  
Il faut croire que c'est la so-cié-té  
Qui m'a dé-fi-ni-tiv'-ment a-bi-mé  
Bon-nie and Clyde  
Bon-nie and Clyde

Qu'est-c' qu'on n'a pas écrit sur elle et moi  
On prétend que nous tuons de sang-froid  
C'est pas drôl' mais on est bien obligé  
De fair' tair' celui qui s'met à gueuler  
Bonnie and Clyde  
Bonnie and Clyde

Chaqu' fois qu'un polic'man se fait buter  
Qu'un garage ou qu'une banque se fait braquer

Pour la polic' ça ne fait pas d'mystèr'  
C'est signé Clyde Barrow et Bonnie Parker  
Bonnie and Clyde  
Bonnie and Clyde

Maint'nant chaqu' fois qu'on essaie d'se ranger  
De s'installer tranquill's dans un meublé  
Dans les trois jours voilà le tac tac tac  
Des mitraillett's qui reviennt à l'attaqu'  
Bonnie and Clyde  
Bonnie and Clyde

Un de ces quat'r nous tomberons ensemble  
Moi j'm'en fous c'est pour Bonnie que je tremble  
Quelle importanc' qu'ils me fassent la peau  
Moi Bonnie je tremble pour Clyde Barrow  
Bonnie and Clyde  
Bonnie and Clyde

D'tout' façon ils n'pouvaient plus s'en sortir  
La seule solution c'était mourir  
Mais plus d'un les a suivis en enfer  
Quand sont morts Barrow et Bonnie Parker  
Bonnie and Clyde

Paroles de la chanson *Bonnie and Clyde* de Serge Gainsbourg

ndr: Signées Serge Gainsbourg, les paroles de la chanson sont une traduction-adaptation d'un poème (ci-contre) écrit par Bonnie Parker elle-même, précisément intitulé *The Story of Bonnie and Clyde* (*L'histoire de Bonnie and Clyde*).

#### **OBLIQUE.**

*The Story of Bonnie and Clyde*  
par Bonnie Parker

You've read the story of Jesse James  
Of how he lived and died;  
If you're still in need  
Of something to read,  
Here's the story of Bonnie and Clyde.

Now Bonnie and Clyde are the Barrow gang,  
I'm sure you all have read  
How they rob and steal  
And those who squeal  
Are usually found dying or dead.

There's lots of untruths to these write-ups;  
They're not so ruthless as that;  
Their nature is raw;  
They hate all the law  
The stool pigeons, spotters, and rats.

They call them cold-blooded killers;  
They say they are heartless and mean;  
But I say this with pride,  
That I once knew Clyde  
When he was honest and upright and clean.

But the laws fooled around,  
Kept taking him down  
And locking him up in a cell,  
Till he said to me,  
//I'll never be free,  
So I'll meet a few of them in hell.//

The road was so dimly lighted;  
There were no highway signs to guide;

But they made up their minds  
 If all roads were blind,  
 They wouldn't give up till they died.  
  
 The road gets dimmer and dimmer;  
 Sometimes you can hardly see;  
     But it's fight, man to man,  
     And do all you can,  
 For they know they can never be free.  
  
 From heart-break some people have suffered;  
 From weariness some people have died;  
     But take it all in all,  
     Our troubles are small  
 Till we get like Bonnie and Clyde.  
  
 If a policeman is killed in Dallas,  
 And they have no clue or guide;  
     If they can't find a fiend,  
     They just wipe their slate clean  
 And hand it on Bonnie and Clyde.  
  
 There's two crimes committed in America  
 Not accredited to the Barrow mob;  
     They had no hand  
     In the kidnap demand,  
 Nor the Kansas City depot job.  
  
 A newsboy once said to his buddy;  
 //I wish old Clyde would get jumped;  
     In these awful hard times  
     We'd make a few dimes  
 If five or six cops would get bumped.//  
  
 The police haven't got the report yet,  
 But Clyde called me up today;  
     He said, //Don't start any fights  
     We aren't working nights  
 We're joining the NRA.//  
  
 From Irving to West Dallas viaduct

Is known as the Great Divide,  
     Where the women are kin,  
     And the men are men,  
 And they won't //stool// on Bonnie and Clyde.  
  
 If they try to act like citizens  
 And rent them a nice little flat,  
     About the third night  
     They're invited to fight  
  
 By a sub-gun's rat-tat-tat.  
  
 They don't think they're too tough or desperate,  
 They know that the law always wins;  
     They've been shot at before,  
     But they do not ignore  
 That death is the wages of sin.  
  
 Some day they'll go down together;  
 And they'll bury them side by side;  
     To few it'll be grief  
     To the law a relief  
 But it's death for Bonnie and Clyde.

**CRITURE.**

extraits de 06.15 de Pauline Peyrade

// Chère Madame Madame le Juge,

Chère Madame La Présidente,

Cher Votre Honneur,

Votre Honneur,

Chère Madame le Juge,

Chère Madame,

Madame,

Je vous écris présentement par la présente pour vous dire pour exprimer

Je me permets aujourd'hui ce jour de vous écrire de vous envoyer cette lettre une lettre de vous écrire une lettre

Chère Madame le Juge,

Je vous écris je me permets de vous écrire je suscite votre attention je me permets de susciter votre attention présentement par la présente suite à notre rendez-vous suite à notre rencontre notre entretien notre entrevue notre discussion d'hier à propos de l'affaire de l'enquête

Chère Madame,

Chère Madame le Juge,

Je me permets de susciter aujourd'hui votre attention pour vous écrire suite à notre entretien d'hier à propos de l'enquête

Il est très important que vous sachiez que je vous dise d'exprimer l'importance pour moi de //

\*

*Sonnerie de téléphone.*

LE GARÇON. Donc tu veux que j'envoie une photo de mon sexe sur le téléphone ?

ALICIA. Ça te dérange pas

LE GARÇON. Je vais t'en envoyer t'inquiète mais n'aie pas peur

ALICIA. J'aurai pas peur (*rires*)

LE GARÇON. (*rires*) T'es habillée comment ?

ALICIA. Mini-jupe

LE GARÇON. Converse ?

ALICIA. Des petites chaussures bleues

LE GARÇON. Et pourquoi tout à l'heure quand je t'ai dit (*inaudible*) tu m'as dit non je veux pas

ALICIA. Hein ?

LE GARÇON. Tout à l'heure quand je t'ai dit (*inaudible*) tu m'as dit non je veux pas

ALICIA. Tout à l'heure tu devais me dire un truc tu me l'as même pas dit

LE GARÇON. Ça te va pas trop les mini-jupes à toi

ALICIA. Quoi tu veux que je remette le baggy c'est ça

LE GARÇON. Je veux te voir

ALICIA. Si t'étais en bas là tu pourrais monter tu serais monté par la fenêtre

LE GARÇON. De quoi ?

ALICIA. Tu serais monté par la fenêtre et on aurait dormi

LE GARÇON. T'as cru que j'allais escalader ou quoi ça va pas toi

ALICIA. (*rires*)

LE GARÇON. Sinon je serais monté et t'aurais ouvert la porte en secret

ALICIA. De quoi ?

LE GARÇON. Je serais monté et t'aurais ouvert la porte en secret

ALICIA. Ouah t'es un ouf toi

LE GARÇON. Alors toi tu serais descendue en secret

ALICIA. Ils ont fermé la porte à clé

LE GARÇON. C'est pire que la prison en fait

ALICIA. *(crie les paroles d'une chanson)*

LE GARÇON. T'es malade toi *(rires)*

ALICIA. Si tu m'aurais mis ça j'aurais dansé

**NARCISSE.**

**#3**

par Marina Skalova

je veux pas être enfermé dans la voiture des gens qui m'aiment je  
veux pas être enfermé dans l'amour des gens qui m'aiment je veux  
pas être enfermé les gens disent qu'ils ne veulent que mon bien les  
gens disent qu'ils veulent le meilleur pour moi les gens savent mieux  
que moi les gens sont meilleurs que moi je veux pas être enfermé  
derrière une ceinture de sécurité je veux pas être corseté je veux  
pas de camisole je veux pas être camé je veux pas être isolé la pluie  
brouille les lettres sur les panneaux je n'arrive pas à lire ce qui est  
écrit le téléphone sonne et personne ne répond les réseaux sont  
saturés tout le monde essaie de joindre quelqu'un et personne ne  
répond les panneaux ne disent pas jusqu'où il faut aller pour trou-  
ver des solutions à quelle distance elles sont le téléphone sonne et  
personne ne répond je veux pas de camisole je veux pas être camé  
je veux pas être isolé jusqu'où il faut aller à quelle distance pour  
trouver la paix

la solution c'est peut-être le petit tube blanc  
le petit tube blanc

une boîte de calmants

**SPECTRAL.**

extrait de *Fin de partie* de Samuel Beckett

HAMM. Ce n'est pas l'heure de mon calmant ?

CLOV. Si.

HAMM. Ah! Enfin! Donne vite!

CLOV. Il n'y a plus de calmant.

*Un temps*

HAMM (*épouvanté*). Mon...! (*Un temps.*) Plus de calmant!

CLOV. Plus de calmant. Tu n'auras jamais plus de calmant.

*Un temps*

HAMM. Mais la petite boîte ronde. Elle était pleine!

CLOV. Oui, mais maintenant elle est vide.

Samuel Beckett, *Fin de partie*, © Les éditions de Minuit, Paris, 1957

Samuel Beckett (1906-1989) était dramaturge, poète et romancier, prix Nobel de littérature en 1969. À l'image de sa pièce la plus célèbre *En attendant Godot*, chef d'œuvre du théâtre de l'absurde, son écriture est marquée par le minimalisme, l'humour et le pessimisme quant à la condition humaine.



## — babel

//Le monde entier est dans la bibliothèque et la bibliothèque est aussi claire et translucide que troublante et mystérieuse.//

Jorge Luis Borges

- / Jean-Christophe Bailly, *La phrase urbaine*, Fiction & Cie, Seuil, 2013
- / Samuel Beckett, *Fin de partie*, Les éditions de Minuit, Paris, 1957
- / Julio Cortázar, *Les autonaves de la cosmoroute*, trad. Laure Guille-Bataillon, Gallimard, Paris, 1983
- / Maylis De Kerangal, *Dans les rapides*, Folio Gallimard, Paris, 2014
- / Virginie Despentes, *Baise-moi*, J'ai lu, Paris, 1999
- / Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 2011-2014
- / William Faulkner, *Le bruit et la fureur*, Gallimard, Paris, 1972
- / Frères Grimm, *Hansel et Gretel*, illustré par Lorenzo Mattotti, trad. Jean-Claude Mourlevad, Gallimard Jeunesse, Paris, 2009
- / Frères Grimm, *Hansel et Gretel*, illustré par Monique Félix, Grasset, Paris, 2003
- / Joseph Incardona, *Derrière les panneaux, il y a des hommes*, Pocket, Paris, 2017
- / Jack Kerouak, *Sur la route*, trad. Jacques Houbart, Gallimard, Paris, 1960
- / Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, Stock, Paris, 2000
- / Arthur Rimbaud, *Poésies, Une saison en enfer*, Illuminations, Gallimard, Paris, 1999
- / Film: Fritz Lang, *J'ai le droit de vivre*, 1937
- / Film: David Lynch, *Mulholland Drive*, 2001
- / Film: Les Frères Dardenne, *La Promesse*, 1996
- / Film: Les Frères Dardenne, *Rosetta*, 1999
- / Film: Agnès Varda, *Sans toit ni loi*, 1985
- / Film: William Witney, *The Bonnie Parker Story*, 1958
- / Film: Nicholas Goosen, *The Shortcut*, 2009
- / Série: Charlie Covell, *The End of the F\*\*\*ing World*, Netflix, 2018
- / Images: Benoît Paille: <https://www.behance.net/Benoitp>
- / Images: Raymond Depardon, *Errance*, Points/Seuil, Paris, 2000

## — bibliographie

### Œuvres de Pauline Peyrade

- / **Ctrl-X suivi de Bois Impériaux**, Les solitaires intempestifs, Besançon, 2016
- / *Poings*, Les solitaires intempestifs, Besançon, 2018
- / *06.15*, France Culture, création radio-phonique par Christophe Hocqué, Paris, 2016
- / Revue *Le bruit du monde* #1-#4

### Œuvres lues, feuilletées, citées, évoquées

- / Jean-Christophe Bailly, *La phrase urbaine*, Fiction & Cie, Seuil, Paris, 2013
- / Jean-Christophe Bailly, *Le dépaysement. Voyages en France*, Editions du Seuil, Paris, 2009
- / Samuel Beckett, *Fin de partie*, Les éditions de Minuit, Paris, 1957
- / Arno Calleja, *Criture*, Inventaire/Invention, Paris, 2006
- / Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, trad. Françoise Rosset, Gallimard, Paris, 1986
- / Julio Cortázar, *Nouvelles, histoires et autres contes*, coll. Quattro, Gallimard, Paris, 2008
- / Maylis De Kerangal, *Dans les rapides*, Folio Gallimard, Paris, 2014
- / Raymond Depardon, *Errance*, Points/Seuil, Paris, 2000
- / Virginie Despentes, *Baise-moi*, J'ai lu, Paris, 1999
- / Frères Grimm, *Hansel et Gretel*, illustré par Lorenzo Mattotti, trad. Jean-Claude Mourlevad, Gallimard Jeunesse, Paris, 2009

- / Frères Grimm, *Hansel et Gretel*, illustré par Monique Félix, Grasset, Paris, 2003
- / Joseph Incardona, *Derrière les panneaux*, il y a des hommes, Pocket, Paris, 2017
- / Jack Kerouak, *Sur la route*, trad. Jacques Houbart, Gallimard, Paris, 1960
- / Annie Le Brun, *Du trop de réalité*, Stock, Paris, 2000
- / Arthur Rimbaud, *Poésies, Une saison en enfer*, Illuminations, Gallimard, Paris, 1999

### Liens internet

#### Sur Bonnie and Clyde

- / [https://fr.wikipedia.org/wiki/Bonnie\\_et\\_Clyde](https://fr.wikipedia.org/wiki/Bonnie_et_Clyde)
- / [https://fr.wikipedia.org/wiki/Bonnie\\_and\\_Clyde\\_\(chanson\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Bonnie_and_Clyde_(chanson))
- / <https://www.youtube.com/watch?v=GDAuaStv2Kk>
- / <https://www.youtube.com/watch?v=GMMcgLej9qk>

#### Sur l'affaire Rey-Maupin

- / [https://fr.wikipedia.org/wiki/Affaire\\_Rey-Maupin](https://fr.wikipedia.org/wiki/Affaire_Rey-Maupin)
- / [https://www.lexpress.fr/informations/le-cas-florence-rey\\_630177.html](https://www.lexpress.fr/informations/le-cas-florence-rey_630177.html)
- / [http://www.liberation.fr/france-archives/1996/09/20/florence-rey-les-regrets-d-une-derive-meurtriere\\_181743](http://www.liberation.fr/france-archives/1996/09/20/florence-rey-les-regrets-d-une-derive-meurtriere_181743)
- / [http://www.liberation.fr/societe/1998/09/19/y-avait-pas-a-discuter-ils-etaient-armes\\_246216](http://www.liberation.fr/societe/1998/09/19/y-avait-pas-a-discuter-ils-etaient-armes_246216)
- / [http://www.liberation.fr/societe/2009/06/26/au-bout-de-sa-peine\\_566952](http://www.liberation.fr/societe/2009/06/26/au-bout-de-sa-peine_566952)
- / <https://www.humanite.fr/node/318431>



Le **POCHE /GVE** est un théâtre entièrement consacré à l'écriture contemporaine. Il s'engage à replacer les auteures et leurs textes à l'origine, au début de la fabrique du théâtre. Un comité de lecture repère, lit et sélectionne les textes qui constituent les saisons du **POCHE /GVE**. Textes d'aujourd'hui, d'auteures vivantes, ils sont créés au **POCHE**.

De la poésie à la traduction au théâtre et retours. Du russe à l'allemand et au français, en allers et retours. Du sensible au politique, du plus petit au tout grand, Marina Skalova est une saute-murailles une passeuse une voyageuse. Première dramaturge **STÜCKLABOR** au **POCHE /GVE**, elle ouvre cette collaboration entre le Theater Basel, le Konzert Theater Bern et notre théâtre. Première occasion pour nous de nous jeter ensemble au-delà des röstis, Marina est la jeune auteure que nous avons choisie comme éclairceuse. Lauréate du Prix de la Vocation en poésie pour le recueil bilingue *Atemnot (souffle court)* paru chez Cheyne, elle a également publié *Amarres* (L'Age d'Homme) Son prochain texte, *Exploration du flux*, paraîtra au Seuil en avril 2018, dans la collection Fiction & Cie. Son engagement dans l'écriture et sa volonté indéfectible de se faire passeuse de textes au travers des frontières des genres et des langues fait de Marina Skalova la parfaite ambassadrice d'un théâtre qui se veut lieu de rencontres entre des auteures et des publics.

Marina vous prend par la main durant toute cette saison, vous ouvrant les portes vers ces nouvelles auteures, et leurs textes. Elle vous donne les clés pour entrer dans leur poésie et elle laisse trainer des points d'interrogation et de suspension pour que ces paroles vivantes nous servent à remettre le monde en mouvements. Vous tenez entre vos mains son premier outil pour vous accompagner : notre cahier de salle.

**POCHE/GVE** remercie les maisons d'édition suivantes de lui avoir accordé l'autorisation de reproduire des extraits de leurs textes : Les Solitaires Intempestifs, Les éditions de Minuit, Seuil, Gallimard, Grasset, Stock.

**POCHE /GVE** est géré par la Fondation d'Art Dramatique de Genève

... SUBVENTIONNÉ  
... PAR LA  
VILLE DE GENÈVE



une sœur et son frère s'enlisent dans une forêt  
elle le conduit quelque part DANS LA NUIT NOIRE  
deux enfants devenues adultes sans petits cailloux  
et rien à manger dans leur besace s'arrêtent chez  
un MONSIEUR qui vend des confiseries il aime bien  
les jeunes femmes

RIEN N'EST GRATUIT les heures serpentent à  
travers les silences le vide la dépendance il faut se  
protéger de la folie des autres il faut se protéger  
de notre amour pour les autres que faire quand la  
brutalité de ce monde entre en nous infiltre nos  
liens LA ROUTE EST SANS FIN

pas de maison au nappage de sucre

seulement des péages et des stations-service

Théâtre / Vieille-Ville

[poche---gve.ch](http://poche---gve.ch)

POCHE