

sloop4

murmures

_____ Les voies sauvages

_____ Krach

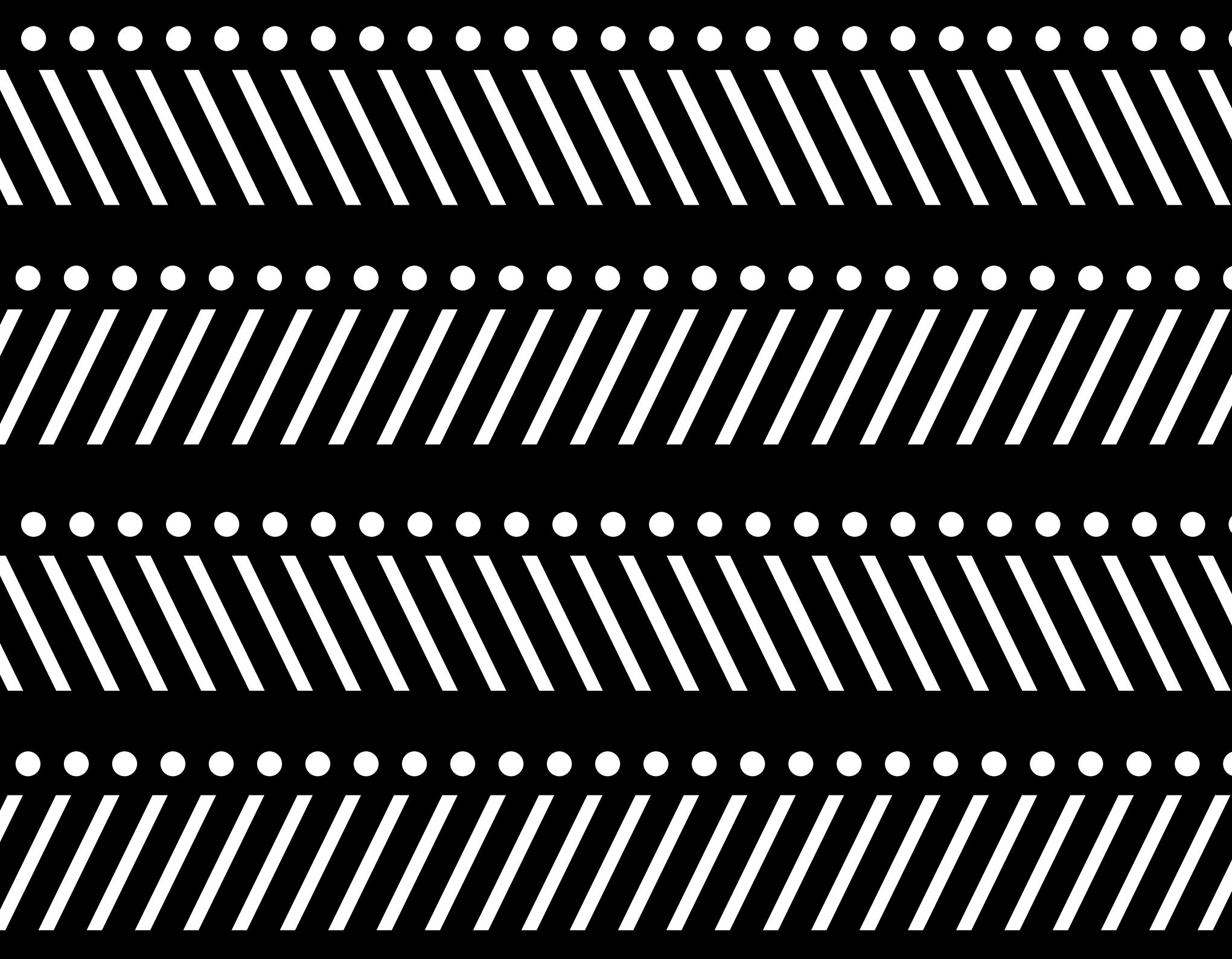
_____ Votre regard

_____ Erratiques

// L'œuvre comme irruption disparaît et se
dissout dans le murmure. //

Michel Foucault

sloop4
murmures



— sommaire

6 mot de la dramaturge

- 9 **00. sloop⁴**
le tout n'est pas que la somme des parties
- 10 — **NARCISSE.** *j'appelle murmure*
- 12 — **OBLIQUE.** *Pourquoi la sexualité des éléphants a TOUT à voir avec ce sloop*
- 16 — **SPECTRAL.** Roland Barthes

19 01. Les voies sauvages

- 22 — **CRITURE.** extrait de **Les voies sauvages** de Régis Duqué
- 24 — **BLABLA.** entretien avec Régis Duqué
- 30 — **CRITURE.** extrait de *La cathédrale* de Régis Duqué
- 35 — **SPECTRAL.** Friedrich Nietzsche
- 37 — **OBLIQUE.** le tourisme de masse
- 41 — **NARCISSE.** *Le voyageur: un roi sans divertissement*

47 02. Krach

- 50 — **CRITURE.** extrait de **Krach** de Philippe Malone
- 52 — **BLABLA.** entretien avec Philippe Malone
- 56 — **CRITURE.** extrait de *L'entretien* de Philippe Malone
- 60 — **NARCISSE.** *Je ne sais pas comment écrire sur Krach*
- 65 — **OBLIQUE.** les suicides au travail
- 68 — **NARCISSE.** *2 + 3*
- 70 — **SPECTRAL.** Martin Rueff

73 03. Votre regard

- 76 — **CRITURE.** extrait de **Votre regard** de Cédric Bonfils
- 77 — **BLABLA.** entretien avec Cédric Bonfils
- 85 — **CRITURE.** *Papa, mon corps aussi*, inédit de Cédric Bonfils
- 88 — **CRITURE.** *L'attente et l'eau*, inédit de Cédric Bonfils
- 90 — **NARCISSE.** notes de la dramaturge
- 95 — **SPECTRAL.** Bernard-Marie Koltès
- 96 — **OBLIQUE.** le monologue adressé à une personne qui ne répond pas

99 04. Erratiques

- 102 — **CRITURE.** extrait d'**Erratiques** de Wolfram Höll
- 104 — **BLABLA.** entretien avec Wolfram Höll
- 107 — **BLABLA.** notes de Wolfram Höll à Laurent Muhleisen
- 110 — **CRITURE.** extrait de **Und dann** version française inédite d'**Erratiques** de Wolfram Höll
- 112 — **BLABLA.** entretien avec Laurent Muhleisen
- 116 — **SPECTRAL.** Wolfram Lotz
- 119 — **NARCISSE.** *Toutes les images disparaîtront*
- 122 — **CRITURE.** extrait de *De la disparition du père* de Wolfram Höll

126 babel

128 bibliographie

!

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

— mot de la dramaturge

Cette saison commence avec quatre monologues¹. Quatre pièces, quatre voix. Un murmure grouillant, foisonnant, une clameur perçant le vacarme quotidien, une trouée dans le réel. Chaque texte présenté ici porte une écriture, une langue. Elles disent le souvenir et la rage, le désir et la peur. Elles sont parfois mélodieuses, parfois nostalgiques, parfois lancinantes, parfois colériques. Elles sont habitées par toute la puissance de création et d'invention de leurs auteurs.

Quatre voix ? En réalité, il y en a beaucoup plus. Car, si l'alpiniste des **Voies sauvages**, le salarié de **Krach**, l'immigré congolais de **Votre regard** et l'enfant d'**Erratiques** parlent à la première personne, ils disent //je// à la fois pour mettre en mots leur façon de voir le monde, s'affranchir des mécanismes qui nous empêchent de prendre la parole – mais aussi pour mieux penser le collectif. Quatre fondements de la société dans laquelle nous vivons sont ainsi passés au crible : le capitalisme et notre rapport à la consommation, l'aliénation au travail, les frontières et l'exil, le déclin du modèle communiste.

La force des pièces que nous vous présentons aujourd'hui réside dans leur capacité à nous faire éprouver, à l'intérieur de nos corps, comment ces dispositifs façonnent le corps, la voix, l'identité de celui qui parle et, surtout comment, dans l'écriture, cela se transforme. Mieux que n'importe quel discours théorique, elles font entendre une profonde singularité qui nous interpelle directement. Derrière, la question du //nous//, la possibilité ou l'impossibilité d'être avec l'autre, résonne à chaque instant.

C'est aussi ce que j'ai tenté de faire en rédigeant ce cahier de salle. Affirmer le //je// pour rendre visible le lieu d'où ça parle, avancer à visage découvert. Non pas pour faire bloc avec soi-même mais comme une forme d'*empowerment*, en espérant qu'affirmer une subjectivité puisse – un tant soit peu – bousculer l'ordre des choses. Et surtout, sans jamais oublier que le //je// est multiple et que nous sommes toutes, heureusement, bien plus schizophrènes que ce que les propagandistes de l'identité n'aimeraient nous le faire croire.

Alors, face aux relents nauséabonds d'une Histoire qui se répète, affirmons plus que jamais que nous sommes la somme de tous les //je// qui nous traversent tous les jours.

NOUS SOMMES FEMMES, NOUS SOMMES ENFANTS, NOUS SOMMES IMMIGRÉES, NOUS SOMMES SALARIÉES, NOUS AR-
PENTONS LES CIMES, NOUS DORMONS SOUS LES PONTS, NOUS
SAUTONS DES IMMEUBLES, NOUS ÉCRIVONS, NOUS JOUONS,
NOUS INVENTONS, NOUS CONSTRUISONS.

BLABLA. plutôt que de s'entretuer, on s'entretient, on a de l'entregent, on est entre gens bien, on fait des entretiens

CRITURE². 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

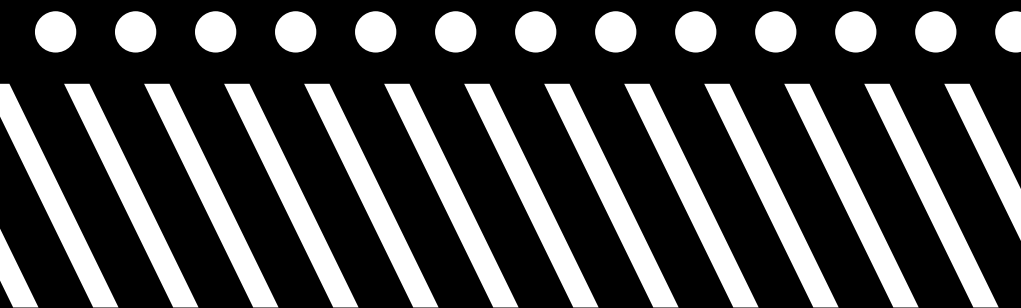
SPECTRAL. parce qu'inviter des fantômes, ça ajoute de la substance à la conversation

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

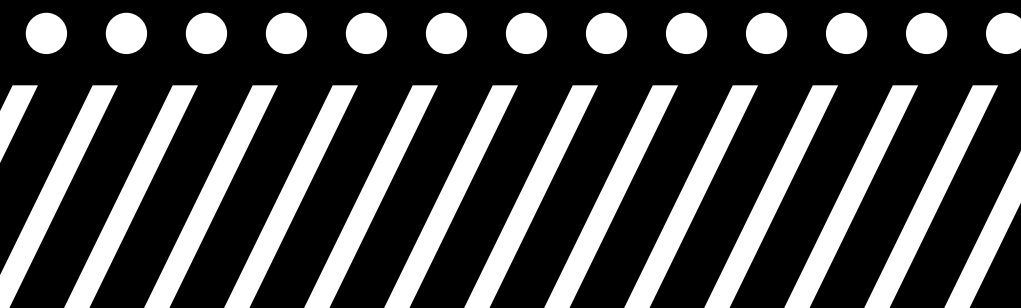
NARCISSE. parce que c'est moi qui parle

¹ Ou plus exactement, cinq. Si **4.48 Psychose** de Sarah Kane, mis en scène par Mathieu Bertholet en ouverture de saison ne fait pas partie de ce sloop, son ombre féminine et féministe hante ces quatre pièces et vient les déranger la nuit dans leur sommeil.

² Concept emprunté à Arno Calleja. voir : Arno Calleja, *Criture*, Inventaire/Invention, Paris, 2006

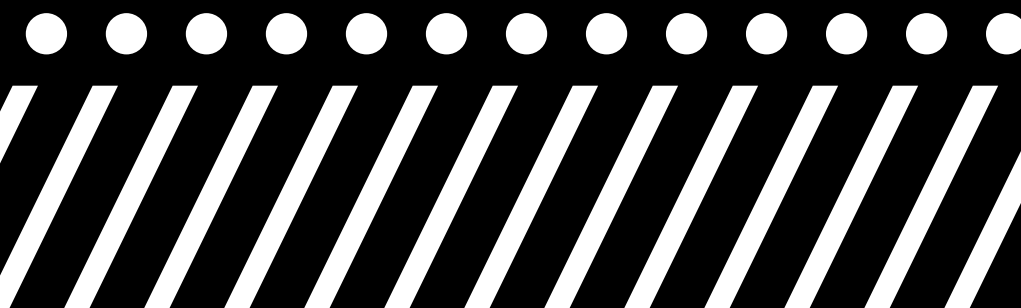
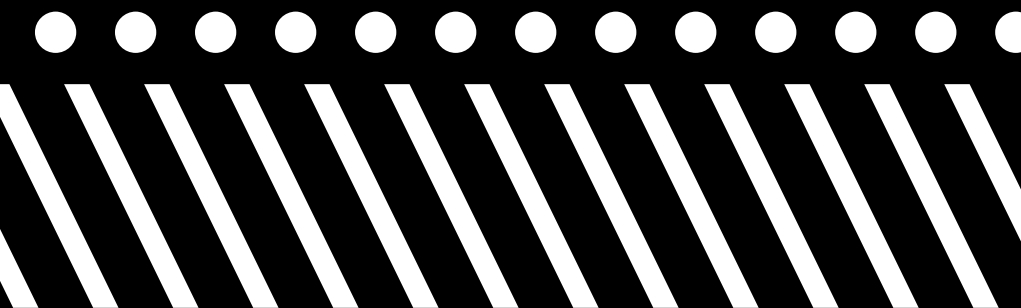


00.



sloop4

le tout n'est pas que la somme des parties



NARCISSE.

j'appelle murmure

par Marina Skalova

j'appelle murmure
j'appelle murmure ce qui
j'appelle murmure ce qui bruit
j'appelle murmure ce qui bruit frémit
j'appelle murmure ce qui bruit frémit s'articule
j'appelle murmure ce qui bruit frémit s'articule en dehors
j'appelle murmure ce qui bruit frémit s'articule en dehors des lieux
institués
j'appelle murmure ce qui bruit frémit s'articule en dehors des lieux
institués journaux radios télévisions agences de communication
j'appelle murmure ce qui bruit frémit s'articule en dehors des lieux
institués journaux radios télévisions agences de communication où
l'on produit la parole destinée à devenir publique
j'appelle murmure une parole qui n'est pas destinée à devenir
publique
j'appelle murmure une parole qui bruit frémit devient en dedans
j'appelle murmure une parole qui bruit frémit devient en dedans de
chacune
j'appelle murmure une parole qui bruit frémit devient en dedans de
MOI ou de TOI
j'appelle murmure une parole qui appartient à chacune
j'appelle murmure une parole intime une parole sincère une parole
douloureuse une parole blessante une parole audacieuse
j'appelle murmure une parole sans parades
j'appelle murmure une parole sans palabres
j'appelle murmure une parole sans pareil
j'appelle murmure une parole sans dehors
j'appelle murmure une parole d'en dedans
j'appelle murmure une parole d'en dessous
j'appelle murmure une parole qui bruit frémit s'énonce en dessous

j'appelle murmure une parole qui bruit frémit s'énonce en dessous
du vacarme des voitures des klaxons des autoroutes des aéroports
des abattoirs
j'appelle murmure une parole qui bruit frémit s'énonce en dessous
du hurlement permanent du monde
j'appelle murmure une parole qui s'élance sous
j'appelle murmure une parole qui s'élan saoul
j'appelle murmure une parole
j'appelle murmure
j'appelle
je murmure

OBLIQUE.

Pourquoi la sexualité des éléphants a TOUT à voir avec ce sloop

ou

Dire //je// est un acte politique

par Marina Skalova

A partir de 1980, Michel Foucault, philosophe, intellectuel, mais surtout archéologue du présent et de ses lieux refoulés – la prison, la folie, la sexualité, entre autres –, penseur du politique à partir des lieux de pouvoir qui conditionnent nos existences quotidiennes (qui a dit que l'école ressemble à l'usine qui ressemble à l'hôpital qui ressemble au monde carcéral?) entame une série de cours au Collège de France. Sous le titre *Subjectivité et Vérité*, il esquisse en plusieurs conférences le rôle du sujet, sa capacité à construire un rapport vrai à soi-même et le pouvoir du //je// à énoncer sa propre vérité.

Il introduit ce cours à travers une digression au royaume des éléphants, en s'attachant particulièrement à leur sexualité. Dans les traités des moralistes de l'Antiquité grecque, celle-ci est en effet présentée comme un modèle de vertu: l'éléphant mâle ne s'accouple que tous les trois ans, temps nécessaire à la femelle pour porter sa progéniture; il aime tendrement sa dulcinée, ne change jamais de partenaire, ne copule pas avec des créatures du même sexe et s'empresse de sauter dans l'eau pour se laver les parties génitales une fois l'acte accompli.

L'histoire de la sexualité telle qu'elle nous a été transmise par l'Antiquité grecque était fondée sur de tels modèles de vertu, des modèles idéaux, n'existant que rarement dans la sexualité réelle des hommes et des femmes. Peut-être que si l'éléphant avait pu se servir de sa trompe pour écrire son histoire, un autre modèle de sexualité en aurait émergé. Peut-être que l'éléphant aurait pu nous donner l'exemple, peut-être que, grâce à lui, nous ne nous débattrions pas jusqu'à aujourd'hui avec une sexualité normée et pleine de tabous. Mais l'éléphant n'a pas eu son mot à dire.

Les quatre pièces du sloop nous mettent en présence d'individus en proie à des dispositifs, des systèmes, des grilles de lecture qui façonnent, sculptent, modèlent, voire parfois écrasent leur expérience du monde. C'est particulièrement manifeste dans **Krach**, qui donne à voir la tentative d'émancipation d'un individu face à l'aliénation du système économique, mais aussi dans **Votre regard**, où un homme est victime du tracé des frontières et des machines administratives qui attribuent des papiers aux uns mais pas aux autres. Dans **Les voies sauvages**, un sujet fuit la civilisation occidentale jusque dans les cimes des montagnes pour construire une forme de rapport vrai à soi-même, tandis que dans **Erratiques**, un jeune garçon cherche à trouver une voix pour faire écho au tumulte du monde en lui.

Ce tumulte du monde, c'est aussi ce que Foucault appelle le *mur-mure*. Il est là avant le langage, il le précède, il lui donne son horizon. C'est à la fois le magma, la pâte de mots qui préexiste au langage articulé de l'enfant, le grouillement de voix inaudibles qui résonne dans les hôpitaux psychiatriques, les grognements ou borborygmes par lesquels s'exprime la colère et peut-être aussi, les râles de jouissance des animaux. Toutes les voix d'en bas, d'en dessous, auxquelles la littérature vient donner forme, en faisant surgir //un langage où il était permis de parler à la première personne'//.

Aujourd'hui, nous entendons les voix, éminemment uniques, d'un homme en plein *burnout*, d'un homme sans-papiers, d'un homme qui souhaite vivre autrement et d'un enfant dont l'univers de référence personnel et politique tombe en miettes. Ils font éclore quatre formes de résistance aux discours économiques, aux discours nationaux et identitaires, aux discours capitalistes et – peut-être que ce sont là les plus redoutables de tous – aux discours des adultes qui imposent leur grille de lecture du monde aux enfants.

Je suis aussi en train d'imposer une grille de lecture à ce Sloop, la grille de lecture d'après Foucault, la grille de lecture qui porte mon admiration et ma fascination pour cet auteur, mais j'ose croire que c'est là une grille *résistante*.

Ces discours sont toujours déjà là. Ils nous précèdent, ils nous guettent, ils parlent à notre place, ils nous assignent une place. // Quelle expérience pouvons-nous faire de nous-même et des autres, du moment qu'il y a quelqu'un qui est en droit de dire //Celui-ci est

1 Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris, 1972

fou, vous êtes malade, un tel est criminel // ² // demande Foucault dès *l'Histoire de la folie à l'âge classique*, son premier grand livre. S'agissant de la folle, du malade ou de la criminelle, celles-ci n'ont – comme les éléphants, d'ailleurs – jamais la possibilité d'imposer leur lecture du réel, de dire leur vérité face aux médecins, à la police ou aux gardiens de prison.

La salariée ne peut échapper au pouvoir de son employeur, le sans-papiers n'a d'autre choix que de se soumettre à des législations inhumaines et absurdes, l'alpiniste qui veut fuir la civilisation capitaliste est sans cesse obligée de transiger avec elle, l'enfant doit écouter ses parents. Alors, l'une des seules marges de résistance, l'un des seuls lieux où nous réfugier face aux discours qui nous surplombent et nous plombent, c'est probablement la langue.

Comme le montre Foucault, l'enjeu est primordial. C'est l'expérience qu'un sujet fait de soi-même, la charge et la puissance de vérité que comporte cette expérience. Si tous les discours ont déjà été écrits et pensés à notre place, si notre place est utilisée pour écrire et penser des discours sur notre place – n'oublions pas ces pauvres éléphants qui prennent peut-être beaucoup de plaisir dans leur sexualité – la seule marge de manœuvre que nous détenons consiste à créer des langages singuliers pour dire notre expérience, des façons de dire se déroband à tous les discours existants, à toutes les façons de parler de notre condition.

Ce qui nous distingue des éléphants, et ce qui distingue les voix de nos auteures de la trompe des pachydermes, c'est donc leur capacité à s'inventer des langues. Des langues désirantes et délirantes, les disant de l'intérieur, mieux que quiconque ne pourrait le faire à leur place. C'est là toute l'importance de la littérature, de la subjectivité en littérature. Une vérité intime du sujet, politique en ce qu'elle se dérobe aux dispositifs institués, subversive car elle échappe aux façons apprises d'exprimer sa condition. // Un événement historique singulier, un événement, à la limite, improbable par rapport à ce dont

il parle.³ // Un langage qui fait irruption, dont le surgissement est toujours une effraction.

Alors oui, quoi de plus transgressif que de renvoyer le langage idéologique des médias à sa réalité de soupe logorrhéique en supprimant les voyelles et en brouillant les consonnes ? D'opposer l'oralité d'une parole née de l'expérience à la fausse expertise des marchands de sensations fortes ? De donner à entendre, non pas les fautes de français, mais la musicalité et la profonde poésie de la parole d'un homme congolais, imprégnée de bribes de lingala ? De faire résonner la syntaxe intime d'un enfant, accolant les mots à mesure que son étonnement grandit, au détriment des règles apprises à l'école, d'une grammaire qui tente de faire marcher sa parole au pas ?

La profonde unité de ce sloop vient de cette appropriation, de cette émancipation. L'affirmation de quatre voix et quatre regards posés sur le monde, se rencontrant dans la nécessité de s'inventer une langue pour se dire.

On ne peut que souhaiter aux éléphants d'en faire de même.

SPECTRAL.

Roland Barthes

La voix humaine est le lieu privilégié de la différence: un lieu qui échappe à toute science, car il n'est aucune science (physiologie, histoire, esthétique, psychanalyse) qui épuise la voix: classez, commentez historiquement, sociologiquement, esthétiquement, techniquement la musique, il y aura toujours un reste, un supplément, un lapsus, un non-dit qui se désigne lui-même: la voix. Cet objet toujours *différent* est mis par la psychanalyse au rang des objets du désir en tant qu'il manque, à savoir des objets: il n'y a aucune voix humaine au monde qui ne soit objet de désir - ou de répulsion: il n'y a pas de voix neutre - et si parfois ce neutre, ce blanc de la voix advient, c'est pour nous une grande terreur, comme si nous découvriions avec effroi un monde figé, où le désir serait mort. Tout rapport à une voix est forcément amoureux.

Les voies sauvages

texte & mise en scène Régis Duqué
d'après les récits de Dominique de Staercke

jeu Cédric Juliens
lumière Dimitri Joukowsky
musique Guillaume Istace
scénographie Sylvie Kleiber
costumes Eléonore Cassaigneau

production Le Rideau de Bruxelles
coproduction POCHE /GVE

Créé au POCHE /GVE le 25.09.17

Les voies sauvages est publié aux Éditions Lansman.

Les voies sauvages, c'est le récit d'un passionné. Un fou de montagne qui défie les sommets. La seule chose qui compte pour lui : l'expérience de la nature, la sauvage, la vraie, sans pitons moulinettes sacs de randonneurs vêtements de rechange soupes lyophilisées... On ne domestique pas la nature. On s'avance à sa rencontre, humble, entière. C'est une question de détermination, de lenteur, de temps. Il faut du souffle. Du souffle pour monter et du souffle pour raconter.

A partir d'entretiens avec l'alpiniste belge Dominique de Staercke, l'auteur et metteur en scène Régis Duqué conduit une aventure personnelle de la parole contée posée sur le papier puis portée à la scène et narre la poésie du paysage, la beauté, la distance, le calme onirique de la montagne. A cette fascination se mêle une rage contre l'esprit de compétition et de performance auquel le monde de la randonnée n'échappe pas. Mais c'est surtout l'éloge d'une passion, soustraite à la frénésie de notre société, qui nous confronte à nous-même et nous ramène à l'essentiel.

Régis Duqué _ auteur et metteur en scène

Régis Duqué vit à Bruxelles où il est enseignant, journaliste, metteur en scène et auteur dramatique. En tant que pédagogue, il enseigne l'écriture et l'improvisation en milieu scolaire et dans des écoles de théâtre. Pour le festival La Scène aux ados, il écrit cinq pièces dont *La cathédrale* éditée chez Lansman en 2007 et *Les Héros* en 2009. En 2010, sa pièce *Hors-la-loi* qui reprend et détourne les codes du western, mis en scène par Jérôme Nayer, rencontre le succès public avec une tournée en Belgique, en Suisse et en France pour le festival OFF d'Avignon notamment. Régis Duqué reçoit alors le Prix du meilleur auteur en 2011 aux Prix de la critique. Le texte a reçu le Prix Ado du Théâtre contemporain (Amiens/Picardie) et le Prix Sony Labou Tansi en 2011 et 2012. Régis Duqué est régulièrement soutenu dans son activité d'écriture et reçoit une bourse de la SACD pour *La vraie vie* en 2011. Journaliste, il collabore aux livres *Bruxelles insolite* ou *Ces monuments qui racontent Bruxelles* et révèlent la ville autrement aux éditions Les Beaux Jours.

CRITURE.

extrait de **Les voies sauvages** de Régis Duqué

quand je reviens de la montagne
ce qui m'apparaît encore plus clairement
c'est que dans la société dans laquelle on vit
rien n'est vrai
tout est en toc

je lis ici la phrase de Laurent Gounelle
la nature nous rend ce que la société nous a confisqué
la complétude

tu as la croyance qu'il te manque des choses
et
quand tu es dans la nature
notamment en montagne
tu sens bien
qu'il ne te manque
rien

quand tu pars marcher dans le désert
que tu arrives à trois heures au campement
bon ben qu'est-ce qu'on fait
quoi qu'est-ce qu'on fait
il n'y a rien à faire
tu es dans le désert tu ne fais rien
il n'y pas de magasin au coin de la dune
il n'y a pas de connexion wifi
alors tu pêtes un plomb
tu t'ennuies
tu es face à toi-même
tu es face à la nature immobile

les dunes sont immobiles
rien ne bouge
le silence et
comme on ne sait plus ce que c'est

nous sommes des êtres naturellement complets mais on a appris à
ne plus l'être
tout le monde le sait ça mais
dans les comportements
on voit le contraire
quand tu es connecté à ces machines
ces téléphones ces ordinateurs
tu es déconnecté de toi-même
c'est simple
c'est très simple

BLABLA.

entretien avec Régis Duqué

Pour commencer, pourriez-vous revenir sur la genèse de ce texte? Êtes-vous comme Dominique de Staercke, un passionné d'alpinisme?

A l'origine des **Voies sauvages**, il y a un prétexte pour passer du temps avec un ami, Dominique de Staercke, et le faire parler de son parcours d'alpiniste autrement que dans les brumes d'une soirée arrosée. Lui poser ces questions qu'on ne lui pose pas d'habitude. Et puis garder une trace.

A l'origine de mon désir, il y a aussi une bande dessinée, *La guerre d'Alan*, qu'Emmanuel Guibert a réalisée à partir des discussions qu'il a eues avec Alan Cope, un Américain rencontré un jour par hasard sur une plage de l'île de Ré. Un livre essentiel pour moi, pour ce qu'il raconte mais aussi pour la démarche de son auteur, Emmanuel Guibert, qui dit, dans un entretien: //J'ai rencontré, en écoutant ce septuagénaire me raconter sa vie, tant de résonances en moi avec des choses très intimes, qui correspondent tellement à ce que je veux dire sur la vie, que j'ai pensé: *qu'il le dise ou que je le dise, c'est pareil.* //

Je ne connais pas grand-chose à l'alpinisme mais disons que depuis quelques années, suite à de nombreux voyages en Amérique latine et en Asie, suite aussi à la lecture de textes d'auteurs comme Nicolas Bouvier, Sylvain Tesson, Jack London, je me suis intéressé à la question de //l'esprit d'aventure// - quête de liberté, fuite, anticonformisme, recherche d'une certaine intensité de vie. Une pièce comme *La cathédrale*, par exemple, dans laquelle un groupe d'adolescents grimpe la nuit sur le toit d'une cathédrale, travaillait déjà cette thématique.

Que signifie l'entretien pour vous, en tant que construction d'un rapport au réel et matériau d'écriture? Avez-vous toujours su qu'il s'agissait d'un texte pour le théâtre, que cette parole était destinée à être partagée?

Oui, dès le début j'avais le projet de faire du théâtre avec cette matière issue de nos rencontres. J'avais l'intuition que cette parole aurait sa place sur une scène. J'étais aussi intéressé par les questions de forme que ce projet allait forcément poser.

À côté de ma vie d'auteur et de professeur, j'ai depuis vingt ans une petite activité de journaliste et je me rends compte que j'aime la position de celui qui va à la rencontre de l'autre dans le but de lui poser des questions. Dans les rencontres informelles que nous propose la vie de tous les jours, je me sens souvent mal à l'aise - il faut jouer le jeu social, ne pas paraître indiscret, s'engager mais pas trop, ne pas craindre les banalités, éviter les silences. Quand j'interviewe quelqu'un, le contrat pour moi est plus clair, donc rassurant: je suis là pour poser les questions. Bon, évidemment, avec Dominique, on avait quand même dépassé l'étape de la conversation mondaine depuis longtemps, mais lui proposer ce projet était un prétexte pour passer des moments ensemble et parler de sa vie en montagne.

Qui est le //je// qui parle à travers le texte? Avez-vous souhaité rester au plus près de Dominique de Staercke, ou peut-on parler d'une rencontre entre vos deux subjectivités?

Oui, j'avais vraiment le souci de rester au plus près de Dominique et de sa parole - de ne pas le trahir. Je lui ai d'ailleurs fait relire les dernières versions en lui laissant la possibilité de modifier, de préciser, de retrancher (ce qui a quand même à chaque fois fait l'objet de longues négociations).

En même temps, dans les préoccupations qui étaient les miennes lors de nos échanges, dans mon écoute, dans la manière que j'avais de vibrer à certains moments plutôt qu'à d'autres, dans les paroles que j'ai décidé de garder ou non, il y a quelque chose de moi qui se raconte.

Au final, après une première lecture du texte au Rideau de Bruxelles, les gens qui connaissaient Dominique disaient avoir reconnu sa voix, son discours, et les gens qui me connaissaient disaient avoir reconnu mon théâtre, mon écriture. Et ça, c'est très important pour moi.

L'oralité est au cœur de l'écriture des Voies sauvages. Ce qui frappe en lisant, c'est surtout l'incarnation par le souffle, le mouvement qui porte la

voix et que l'on imagine en train de s'élever graduellement vers les sommets. Je trouve que c'est un texte très physique. Quel est votre rapport au corps, au vôtre et à celui qui portera le texte, lorsque vous écrivez ?

Merci pour ce commentaire qui me touche infiniment. Pour un auteur de théâtre, la question du corps passe par la voix, l'oralité, la musicalité, la poétique – les rythmes, les sons. Ce qui est venu très vite et très instinctivement dans ce travail en particulier, c'est cette espèce de versification libre, une manière pour moi, je pense, de donner une forme à la parole de Dominique. Comme les mots et les phrases ne venaient pas de moi, choisir d'aller à la ligne ou non était un espace où je sentais que je pouvais travailler en tant qu'écrivain. Rythmer le texte, oui, je ne pourrais dire combien c'est essentiel dans mon travail.

Je me suis aussi rendu compte, à un certain moment, que cette forme versifiée était peut-être une transposition inconsciente de la manière dont Guibert gère la parole d'Alan Cope dans sa bande dessinée. Si, chez lui, le texte n'est pas versifié, la manière qu'il a de découper la parole, de la répartir sur la planche, dans la case, crée un rythme visuel qui met des mots, des phrases en évidence, et construit des attentes. Je suis récemment tombé sur ce très bel entretien donné par Guibert, où il dit, évoquant le livre *L'enfance d'Alan* dans lequel il narre l'enfance d'Alan Cope : // Je me suis rendu compte à quel point, par exemple, le placement du texte à l'intérieur des pages était devenu une problématique pour moi toujours plus stimulante. Je me rends compte de l'effet que l'on obtient sur un lecteur, par un simple alinéa, par le détachement d'un paragraphe, par l'insertion d'une image entre deux paragraphes, par le renvoi d'un mot au dos d'une page, etc. Tout cela, c'est un jeu d'un grand intérêt, parce que c'est un jeu qui est dispensateur d'émotion. //

Dans la pièce, on ressent une tension entre la présence de traces de notre civilisation occidentale (le matériel de randonnée, l'équipement...) et la libération que représente leur absence. On peut aussi lire un éloge du retour à l'état de nature. Pensez-vous que ce désir de sortir du système en nous confrontant à nos ressources intérieures, à notre animalité en quelque sorte, est une conséquence logique de la débâcle du capitalisme, qui se heurte à ses limites sans interrompre sa course effrénée pour autant ?

Le texte s'interroge en tout cas clairement sur cette // société du trop // dans laquelle nous vivons : trop de sécurité, trop de confort, trop de consommation. Voici ce que j'ai écrit dans la note d'intention : // Dans une société occidentale qui aujourd'hui assure à une grande partie de ses membres un degré de confort inégalé dans l'histoire de l'humanité, alors que la mort recule, que l'ensemble de nos besoins matériels semble assuré, que manger, boire, se prémunir des bêtes sauvages, de la chaleur, du froid, n'est plus une lutte quotidienne, alors qu'une vie réglée, organisée, standardisée, apaise quelques peu nos angoisses de l'avenir, alors que nous aimons trop souvent nous reposer sur le savoir-faire de nos années d'expériences, alors que les technologies nous protègent du monde, que, confrontés aux mêmes questions que nos amis, nos parents, nos voisins, nous nous sentons poussés par quelques mystérieuses forces sociales et économiques à apporter toujours les mêmes réponses, quelle place encore pour les chemins de traverse, le risque, l'inconfort ? //

Qu'est-ce qui distingue l'esprit d'aventure et le tourisme ? Peut-on réellement sortir de la consommation, y compris la consommation de paysages et de sensations fortes ?

Ce sont de vastes questions, on pourrait en discuter longuement. Sylvain Tesson a dit un jour que s'il voyageait autant, c'était pour trouver une forme d'intensité que la vie de tous les jours ne lui procurait pas. Cette parole m'avait marqué jusqu'à ce que je me rende compte que le capitalisme se propose également de vendre une forme d'intensité à tous ceux qui en ont les moyens financiers. C'est là que le capitalisme nous coince ; il s'infiltre partout. Comme Naomi Klein le montre bien dans *No Logo*, même les mouvements qui se placent à la marge du capitalisme, voire contre lui, sont récupérés un jour ou l'autre par le capitalisme.

Je vais raconter un souvenir personnel qui rejoint un peu la réflexion de Dominique. Il y a une quinzaine d'années, lors d'un voyage au Vietnam, j'ai visité une pagode au sommet d'une petite montagne. L'ascension n'était guère difficile mais, quand même, il fallait faire un minimum d'effort pour atteindre la pagode, suivre un chemin assez raide, sous un soleil de plomb. Quand on arrivait en haut, on visitait la pagode, une simple grotte en fait avec quelques statuettes et un

peu d'encens, rien de très impressionnant, mais on comprenait que ce qui comptait, évidemment, c'était le trajet, cette petite ascension, ce moment où l'on se prépare presque, oui, allez, spirituellement, où l'on épuise un tout petit peu son corps afin de se rendre plus disponible à l'élévation, à la prise de hauteur. On m'a raconté qu'aujourd'hui la plupart des guides invitent les touristes à rejoindre la pagode à l'aide d'un téléphérique récemment construit. Alors oui, la question qui se pose c'est: quel est encore l'intérêt d'aller là-haut si ce n'est pas pour se confronter un tout petit peu à la pente?

Dans ce même voyage, j'avais rencontré deux Anglais qui cherchaient à rejoindre le Laos depuis le Vietnam. Ils pensaient qu'ils allaient en baver, qu'ils allaient devoir emprunter plusieurs bus, attendre de longues heures à la frontière, passer la nuit dans un village reculé. Finalement ils ont découvert qu'une agence proposait le voyage en quelques heures en bus touristique. Je me souviens qu'ils étaient déçus, vraiment, que cela soit si facile, mais bon, ils ont quand même pris le bus touristique.

Il y a peut-être une forme de mélancolie, chez Dominique, de voir que le capitalisme gagne du terrain, propose des solutions plus pratiques, plus confortables, moins risquées, au risque de perdre le sens des choses, et qu'en même temps s'il faut prendre un hélicoptère pour sauver sa vie, oui, ça ne fait pas de doute, il faut le prendre. Après entre Dominique et ces gens qui sont portés, comme il dit, au sommet de l'Himalaya alors qu'ils n'ont jamais mis un crampon au pied de leur vie, il reste un écart important, non?

Cette pièce a-t-elle également une vocation politique - ou utopique - , dans le sens de la construction d'un autre vivre-ensemble? Ou dans tout autre sens?

Je n'ai pas envie d'explicitier davantage le sens du texte, notamment sur un éventuel contenu politique. Il n'y a pas de visée militante chez Dominique et, s'il y en avait eu une, je ne suis pas sûr que j'aurais passé du temps avec lui pour écrire **Les voies sauvages** tant, dans mon travail d'auteur, j'évite de verser dans le manifeste politique ou une forme de catéchisme. Le grand aventurier qui a vécu et qui dispense ses leçons de morale au monde, c'est un vrai piège je pense.

Sur la question de l'inconfort, par exemple, comme me le disait un ami: //Ce n'est pas quelque chose que nous recherchons mais il fera forcément partie du voyage et cela ne nous dérange pas.// Je pense que Dominique est dans une démarche assez similaire; s'il ne prend pas plein de choses à manger dans son sac, c'est d'abord et avant tout parce qu'il cherche à ne pas l'alourdir. On voit bien que la question est plus pratique que morale. Par ailleurs, Dominique est quelqu'un qui, par certains côtés, vit aussi ses contradictions. Bref, j'ose croire que ce texte est dense, riche, complexe, irréductible à un //message// et que chacun pourra y trouver de quoi ruminer un peu. En tout cas, je sais que de mon côté beaucoup de moments résonnent en moi de manière très intime et nourrissent ma vision du monde.

Pourquoi était-ce important pour vous d'être également le metteur en scène de ce texte dont vous êtes l'auteur?

En Belgique, ce sont les metteurs en scène qui sont porteurs des projets. Quand vous terminez une écriture, il faut donc trouver un metteur en scène qui aime votre texte, qui y retrouve son //univers// et ses //préoccupations// mais sur lequel il peut aussi projeter son //esthétique//, un metteur en scène qui soit suffisamment motivé par le projet pour passer plusieurs mois de sa vie à chercher un lieu, chercher un producteur, chercher de l'argent. Bref, ça prend souvent du temps et puis souvent en fait le texte ne se monte pas. Ici, moi, ce que j'ai d'abord cherché, c'est un acteur. Quand j'ai trouvé Cédric, un ami avec qui je travaille depuis plus de vingt-cinq ans, c'est lui qui a proposé que je le mette en scène. Après il y a eu la proposition de lecture au Rideau de Bruxelles (*ndlr: le théâtre du Rideau est partenaire du POCHÉ /GVE et présentera à son tour les pièces du sloop4 en 2018-2019*). Et voilà. De fil en aiguille. Les hasards de la vie. Parfois il faut accepter de se laisser aller. De s'abandonner un peu.

CRITURE.

extrait de *La cathédrale* de Régis Duqué

1.

- Ça y est.
- On y est.
- On est arrivés.
- Pas fâché.
- Pas si simple.
- Regardez.
- C'est beau.
- C'est beau.
- C'est incroyablement beau.
- Un truc de ouf.
- Je contemple, là, je contemple.
- ...
- Oui, bon, eh bien on contempera plus tard. Il faut donner un coup de main aux autres.
- On y va.
- Attachez les cordes.
- Ça va en bas ? Vous m'entendez ? On est arrivés. Ici c'est superbe.
- A vous maintenant. On assure.
- Vérifiez les noeuds.
- Allez-y. Vous allez voir, c'est super beau.
- Tends la corde. Tends-la bien.
- Ce n'est pas si haut, un dernier effort.
- La prise, là, à ta gauche, très bien.
- C'est ok, allez-y.
- Ne pas tirer avec les bras. Pousser.
- Pousse avec le pied.
- C'est génial, c'est génial, c'est génial. Vous vous rendez compte qu'on est

en train de vivre un truc génial ?

- Encore un effort et tu y es.
- Et voilà.
- Bienvenue au club.
- C'est vachement haut.
- Ben oui, c'est haut, qu'est-ce que tu croyais ?
- D'en bas, ça ne faisait pas si haut.
- Ne me regarde pas, regarde ta prise.
- Je ne sais pas qui a eu cette idée de con. Mais pour une idée de con, c'est une idée de con !
- Pas trop près de la paroi, détache-toi, comme ça, oui, parfait.
- J'ai vraiment eu la trouille de ma vie.
- C'est magnifique.
- Exceptionnel.
- Putain de putain de putain de putain !
- C'est bon, calme-toi, on y est, tu n'es pas mort. Regarde la vue.
- De la souplesse. Enchaîne le mouvement. Voilà, c'est bon.
- Foutez-moi la paix.
- Bienvenue, bienvenue.
- On y est ?
- Bienvenue à tous sur le toit du monde.
- Attrape ma main. Voilà.
- Wouaw.
- Alors ?
- Incroyable.
- Qu'est-ce que c'est beau !
- C'est beau.
- Et c'est haut.
- C'est haut.
- Dites, je peux avoir un coup de main là, je n'y arrive pas.
- Magnifique.
- Tu viens souvent ici ?
- C'est la quatrième fois.
- Les mots manquent.
- Et tu n'as jamais eu de problèmes ?
- Des problèmes ?

- Hou hou, je peux avoir un coup de main ? Je crois que je glisse.
- Les mots manquent pour dire comme c'est beau.
- Et haut.
- Ce n'était pas si dur, finalement, je trouve.
- Faut bien s'accrocher, trouver les bonnes prises, se mettre en mouvement.
- C'est comme une danse.
- Pas si dur ? Je n'ai jamais rien fait d'aussi con.
- En tout cas merci, tu as bien fait d'insister, c'est superbe.
- Ces lumières.
- Si tu n'avais pas insisté, je crois que j'aurais jamais osé.
- Parfois il faut oser.
- Prendre des risques.
- Hé les gars, par ici, venez voir !
- Attendez, je vais prendre une photo.
- Tu as un flash ?
- Bordel de merde, les gars, je glisse je vous dis.
- Mettez-vous par là. Rapprochez-vous, je n'ai pas tout le monde.
- Je glisse, nom de dieu...
- Merde, il glisse...
- J'ai glissé, les gars, j'ai glissé.
- Accroche-toi, vite, attrape ma main, attrape.
- Je pends. Je pends.
- Attrape.
- Je n'y arrive pas, je pends je vous dis, je vais tomber.
- Attrape ma main.
- Non, si je l'attrape, je lâche et je tombe.
- Mais non, tu ne tombes pas.
- Puisque je te dis que je tombe !
- Attrape ma main nom de dieu.
- C'est bon, je l'ai. Un coup de main, aidez-moi.
- Vous êtes bouchés, les gars, ou quoi ? Je glissais...
- Oui, bon, ça va, on a compris.
- Tout va bien. Tu es en sécurité maintenant.
- En sécurité ? Mon œil.
- Oh dis, ferme-la un peu. Si tu râles, on te jette par-dessus bord.
- En sécurité !

...

- On est tous là maintenant ? Je plie les cordes, on sera plus tranquilles.
- Tu vois, on y est.
- C'est beau.
- Faites attention où vous marchez, hein, on est haut.
- On sait qu'on est haut.
- C'est haut mais c'est beau.
- Voilà, comme ça, on est chez nous.
- On y est.
- Enfin !
- C'est superbe.
- Superbeau.
- // Conduire son corps là où un jour les yeux ont regardé. //
- // S'élever en plein ciel, neutraliser la pesanteur. //
- // Aider les hommes à réveiller en eux des rêves endormis. //
- On contemple.
- Superbeau.

(Soupirs de bonheur)

2.

Benoît était déjà venu trois ou quatre fois. La première fois, c'était avec son frère et des copains de son frère, une bande d'allumés qui s'étaient mis dans l'idée de grimper à mains nues sur toutes les cathédrales d'Europe. Des types habiles, des chats de gouttière, on parlait d'eux de temps en temps dans la presse : l'un s'était fait choper sur la Tour Montparnasse, l'autre sur le Tower Bridge, ça leur faisait un peu de pub. Mais les cathédrales, ça, ils se les réservaient pour la nuit, quand personne ne pouvait les voir, quand personne ne pouvait les entendre ; c'était leur petit truc à eux, leur jardin secret.

Il avait tellement aimé ça, Benoît, qu'il y était retourné, seul. En fait, c'est ça qu'il aimait, Benoît, la solitude.

Pourtant, un soir, après une escalade, il avait raconté à Cédric ce qu'il venait de vivre. Pas pour frimer, ce n'est pas son genre. Mais parce que, pour une fois, il avait besoin de partager toutes ces

étoiles qu'il avait dans la tête.

Cédric, lui, il avait trouvé ça tellement incroyable qu'il avait demandé à Benoît s'il pouvait l'accompagner et, par la même occasion, emmener quelques copains. Et puis des filles.

Cédric n'a jamais eu beaucoup de chance avec les filles, il est pataud, balourd. Il s'était dit que là, là-haut, il serait plus léger, qu'elles ne pourraient pas résister, qu'il aurait peut-être une chance. La chance, tu parles! S'il avait su...

3.

Des petits groupes sont dispersés. On ne comprend que des bribes de conversations.

— Ce n'est pas dangereux de danser comme ça, si près du bord?

— Si.

SPECTRAL.

Friedrich Nietzsche

§366, *En regard d'un livre savant*: Nous ne sommes pas de ceux qui n'arrivent à former des pensées qu'au milieu des livres, qu'au contact des livres – notre habitude à nous est de penser en plein air, marchant, sautant, grim pant, dansant, de préférence dans les montagnes solitaires ou tout proche de la mer, là où même les chemins se font songeurs. Nos premières questions concernant la valeur d'un livre, d'un homme, d'une musique sont: //Peut-il marcher? Bien plus, peut-il danser? //... Nous lisons rarement, sans lire plus mal pour autant – oh! que nous sommes prompts à deviner la manière dont quelqu'un en est venu à ses idées, assis, devant l'encrier, le ventre écrasé, la tête penchée sur le papier: mais que nous sommes prompts aussi à en avoir fini avec son livre! L'ouvrage se ressent des intestins coincés de l'auteur, il n'y a pas à s'y tromper comme aussi de l'air renfermé, du plafond et de l'étroitesse de la chambre.

Extrait de Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, trad. Pierre Klossowski, Gallimard, Paris, 1982

Le voyageur

A l'heure de minuit Zarathoustra se mit en chemin par la crête de l'île pour arriver au petit jour sur l'autre rive, car c'est là qu'il se voulait embarquer. Là, en effet, se trouvait une bonne rade où volontiers aussi des vaisseaux étrangers jetaient l'ancre, lesquels à leur bord accueillirent plus d'un homme qui, venant des îles Fortunées, sur mer voulait aller. Or tandis que Zarathoustra de la sorte gravissait la montagne, il lui souvint, chemin faisant, de mainte solitaire pérégrination depuis sa jeunesse, et combien de montagnes et de crêtes et de cimes il avait déjà gravies.

Je suis, dit-il à son cœur, un homme qui voyage et qui gravit des montagnes; point n'aime les plaines et, ce me semble, en paix ne puis longtemps rester assis.

Et quelque destin encore que me vienne à présent, et quelque expérience vécue, - y seront toujours cheminement et escalade de montagnes; on ne vit à la fin d'autre expérience encore que soi-même.

Extrait de Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Maurice de Gandillac, © Gallimard, Paris, 1971

Friedrich Nietzsche (1844-1900), philosophe, philologue et poète allemand, est l'un des penseurs majeurs de l'époque moderne et contemporaine. Son œuvre propose une généalogie critique de l'histoire de la philosophie occidentale et de ses valeurs morales, politiques, philosophiques et religieuses. A une tradition intellectuelle axée autour de la raison, elle oppose l'importance du corps et des sens.

OBLIQUE.

le tourisme de masse

Tourisme pour tous! Comment la modernité a tué le voyage
entretien avec Marin de Viry

Du tour d'Italie de Lamartine au Club Med, Marin de Viry, auteur de l'essai *Tous touristes*, nous raconte l'avènement du tourisme de masse et comment celui-ci, en tuant la possibilité d'un ailleurs, a rendu le voyage impossible.

Vous écrivez dans *Tous touristes*: //Si le monde est un vaste *dancefloor* sans frontières, quel sens a le mot tourisme?// Pouvez-vous expliquer ce paradoxe? La mondialisation, en tuant la possibilité d'un //ailleurs// par l'uniformisation du monde, aurait-elle tué le tourisme?

Le tourisme n'a plus rien à voir avec ses racines. Quand il est né au XVIII^e siècle, c'était l'expérience personnelle d'un homme de //condition//, un voyage initiatique au cours duquel il devait confronter son honneur - c'est-à-dire le petit nombre de principes qui lui avaient été inculqués - à des mondes qui n'étaient pas les siens. Il s'agissait de voir justement si ces principes résisteraient, s'ils étaient universels. Un moyen d'atteindre l'âge d'homme, en somme. Le voyage, c'était alors le risque, les accidents, les rencontres, les sidérations, autant de modalités d'un choc attendu, espéré, entre le spectacle du monde et la façon dont l'individu avait conçu ce monde à l'intérieur de sa culture originelle. Au XIX^e, tout change: le bourgeois veut se raccrocher à l'aristocrate du XVIII^e à travers le voyage, qui devient alors une forme de mimétisme statutaire. Le bourgeois du XIX^e siècle voyage pour pouvoir dire //j'y étais//. C'est ce qui fait dire à Flaubert lorsqu'il voyage avec Maxime Du Camp en Egypte: //mais qu'est-ce que je fais ici?// - c'est-à-dire qu'est-ce que je fais à me prendre pour un aristocrate du XVIII^e siècle -? Avec l'époque contemporaine, on a une totale rupture du tourisme avec ses racines intellectuelles. Même chez ceux qui aujourd'hui veulent renouer avec le voyage, pour s'opposer au tourisme de masse, il n'y a plus de profonde résonance, de profond besoin, car le monde est connu, et

le perfectionnement de leur personne ne passe plus forcément par le voyage. Là où le voyage était un besoin, au XVIII^e, pour devenir un homme, se former, parachever son âme et son intelligence, il devient quelque chose de statuaire au XIX^e, puis une simple façon de //s'écarter// aujourd'hui. C'est devenu une modalité de la fête permanente, laquelle est devenue banale. Le monde est ennuyeux parce qu'il est le réceptacle de la fête, devenue banale. Solution: il faut //rebanaliser// le monde et débanaliser la fête.

Dans notre monde globalisé, est-il encore possible de voyager?

Toute la question est de savoir s'il reste des destinations ouvertes à la curiosité. Or, plus elles sont organisées, balisées par le marketing touristique de la destination, moins elles sont ouvertes à la curiosité. L'exemple du musée Guggenheim à Venise est éclairant. Je l'ai connu avant qu'il ne soit aseptisé, on avait l'impression de visiter en catimini une maison privée, comme si Peggy Guggenheim l'avait quitté la veille, c'est tout juste s'il n'y avait pas un œuf à la coque encore tiède dans la salle à manger. Dans sa version actuelle, avec des faux plafonds traités par des architectes néo-suédois et une signalétique d'aéroport, la curiosité ne fonctionne plus. Ce qui fait qu'on articule ce qu'on est avec ce qu'on voit, c'est que ce que l'on voit n'est pas préparé, organisé de façon à produire une impression prédéterminée. De la même manière dans les musées, les panneaux explicatifs à côté des œuvres ont pris une importance incroyable. Il est devenu impossible d'avoir un regard spontané, vierge, ouvert sur les œuvres, bref de les regarder vraiment, en prenant le risque d'être désorienté et renvoyé à son absence de culture.

Les dispositifs marketing et commerciaux des destinations ont tué toute possibilité de l'ailleurs, toute curiosité. Pour être un touriste authentique, désormais, c'est dans le quotidien, dans la banalité du réel, qu'il faut se promener. Pour être dépaycé, il faut aller visiter la réalité, des usines, des champs, des bureaux. Le tertiaire marchand est devenu authentiquement exotique. D'une façon générale, le monde réel est plus exotique que le monde touristique définitivement balisé.

Cette perte de sens n'est-elle pas due tout simplement à la démocratisation du voyage et à l'avènement du tourisme de masse qui fait perdre toute prétention intellectuelle au voyage?

Je vais être néo-marxiste, mais je crois que c'est le salariat, plus que la démocratisation, qui change tout. Les congés payés font partie du deal entre celui qui a besoin de la force de travail et celui qui la fournit. A quoi s'ajoute la festivisation, qui est d'abord la haine de la vie quotidienne. Et il est convenu que la destination doit être la plus exotique possible, car la banalité de la vie quotidienne, du travail, est à fuir absolument. Au fur et à mesure de l'expansion du monde occidental, la fête se substitue à la banalité, et la banalité devient un repoussoir. Il n'y a pas d'idée plus hostile à la modernité que le pain quotidien.

Autour de ce deal s'organise une industrie qui prend les gens comme ils sont, individualisés, atomisés, incultes, pas curieux, désirant vivre dans le régime de la distraction, au sens pascalien du terme, c'est-à-dire le désir d'être hors de soi. Le tourisme contemporain est l'accomplissement du divertissement pascalien, c'est-à-dire le désir d'être hors de soi plutôt que celui de s'accomplir. Promener sa Game Boy à 10 000 kilomètres de la maison, si ce n'est pas s'oublier, qu'est-ce que c'est ?

Où, quand et par qui est inventé le tourisme de masse?

C'est Thomas Cook qui invente le tourisme de masse. Cet entrepreneur de confession baptiste organise, en juillet 1841, le premier voyage collectif en train, à un shilling par tête de Leicester à Loughborough, pour 500 militants d'une ligue de vertu antialcoolique. C'est la première fois qu'on rassemble des gens dans une gare, qu'on les compte, qu'on vérifie s'ils sont bien sur la liste, qu'on déroule un programme. Les racines religieuses puritaines ne sont pas anodines. Il y a comme un air de pèlerinage, de communion collective, dans le tourisme de masse. Le tourisme est très religieux. Et il y a en effet quelque chose de sacré dans le fait de pouvoir disposer de la géographie du monde pour sortir de soi. S'écarter à Cuba, c'est une messe!

Pourquoi faites-vous du romantisme le terreau idéologique du tourisme tel qu'il est pratiqué aujourd'hui?

Lamartine écrit *Graziella* en 1852. C'est l'histoire du tour en Italie complètement raté d'un jeune aristo français. Quand un jeune homme du XVIII^e siècle (car Lamartine appartient encore au XVIII^e, ou en tout cas le voudrait) va tester son honneur de par le monde pour le renforcer, il doit en revenir plus fort, raffermi dans ses principes. Mais Lamartine tombe amoureux d'une jeune fille de 16 ans en Sicile, qu'il n'a pas le courage d'épouser pour des raisons sociales, car elle est fille de pêcheur, et lui d'un comte. Lamartine revient à la niche à l'appel de sa mère et *Graziella* meurt de chagrin. Le romantisme, c'est l'histoire d'un voyage raté. L'ailleurs devient le lieu, où, au lieu de se trouver, on se perd. L'expérience de la découverte de soi dans le voyage devient une expérience malheureuse. Donc, il faut se venger du voyage en lui interdisant de devenir une expérience intérieure. Les générations suivantes ont parfaitement compris le message.

Grand entretien mené par Eugénie Bastié pour *FigaroVox*, publié le 25/07/2014

Marin de Viry est écrivain et critique littéraire. Il est l'auteur d'un essai sur le tourisme de masse: *Tous touristes*, Flammarion, Paris, 2010.

NARCISSE.

Le voyageur: un roi sans divertissement
par Marina Skalova

Plus jeune, je voyageais beaucoup. Avant d'être dramaturge, je me suis promenée à différents endroits de la planète, en Asie du Sud-Est, dans le Caucase, un petit peu en Afrique. J'ai aussi travaillé pour des guides de voyage. Dès que je voyais une carte du monde dans les toilettes ou la salle à manger de quelqu'un, j'étais prête à sortir des punaises pour décorer les territoires nationaux de capuchons en plastique aux embouts colorés. Pour chaque destination, je regorgeais d'anecdotes à raconter. J'étais fière de débiter mes récits rocambolesques de l'autre bout du monde, comme autant de pépites dérobées à l'industrie du tourisme, à l'organisation du divertissement.

Un jour, alors que je traînais mes guêtres sur un archipel indonésien encore préservé, je me suis mise d'accord avec un pêcheur pour qu'il me dépose sur une île déserte. Un banc de sable désolé, sur lequel des pluies diluviennes vinrent s'abattre. Submergée par les vagues d'une tempête de plus en plus violente, j'ai craint que je pourrais y rester. Quelques heures plus tard, l'homme est revenu me chercher. Tout est rentré dans l'ordre. Une autre fois au Laos, pendant la saison des pluies aussi, le bus dans lequel je voyageais s'était embourbé dans un sol devenu fleuve de boue suite à un glissement de terrain. Nous sommes restés plantés là, pendant plus de vingt-quatre heures. Instants de galères devenant finalement anecdotes, interstices dans le quadrillage de plus en plus policé du départ en vadrouille.

En réalité, à partir du moment où l'on détient une carte VISA, il ne peut plus nous arriver grand-chose. A l'heure où le monde est devenu accessible à portée d'e-banking, HSBC promeut la diversité culturelle et affiche des publicités arborant les visages riants de peuplades en voie de disparition, le long des couloirs des aéroports. En Thaïlande, au Laos, en Birmanie – mais on observe exactement

la même chose en Argentine, au Pérou ou en Equateur – des treks s'organisent dans les villages les plus reculés, à la rencontre de minorités ethniques opprimées par les états qui récoltent l'argent des mêmes touristes.

Il fut cependant une époque où j'espérais sincèrement qu'il était possible d'inventer d'autres façons de faire, d'aller à la rencontre de l'autre, de voyager librement. Je faisais mon sac pour plusieurs mois. Je fuyais tant que possible les bus rapides, convois de plus en plus farcesques, dont les façades rutilantes roses fluo baladaient des délégations de touristes alcoolisés d'un site spectaculaire à l'autre d'Asie du Sud-Est. Je m'enorgueillissais d'emprunter les transports locaux, pick-ups cahotants sur lesquels s'amoncelaient jambes, ventres, sacs, cochons et poulets, où le corps était harnaché, corseté, enserré dans des espaces étriqués, au plus près des exhalaisons ou de la détresse respiratoire de chacun.

En Birmanie, désireuse d'éviter les bus touristiques au prix démesuré sur lequel un pourcentage était reversé à la junte militaire, mon dos se fit lacérer par les arceaux métalliques d'une camionnette contre lesquels il cognait à chaque rebond de la route. Les combats faisant rage dans différentes régions, le véhicule s'arrêta à plusieurs bifurcations, des militaires prirent place à nos côtés, l'un avait la jambe immobilisée par un plâtre, l'autre crachait une logorrhée délirante. A ma droite, une femme avec son enfant, toussait puis vomissait dans un mouchoir. Les passagers se détournaient tant bien que mal, abritant leurs visages sous des châles pour se protéger des microbes. Le taxi collectif se transforma en ambulance. Au carrefour des terrains minés et des épidémies, l'aventure se finit là.

Le prix à payer pour ce type d'expériences reste peu élevé. Quelques heures plus tard, j'ai pu reposer mon dos strié de lignes bleues dans une *guesthouse* avec vue sur le calme des rizières, tandis que l'on mourait en silence dans les villages des alentours.

En voyage dans un pays qui était un quartier de haute sécurité à lui tout seul, je rencontrais un espace d'intense liberté. Comme toute

routarde obéissant à des clichés, je tenais un blog à l'époque. J'ai alors écrit ce petit texte:

//Chaque voyageur éprouve le caractère dérisoire de sa démarche lorsqu'il fait l'expérience du pouvoir qu'il détient. La puissance symbolique de l'homme blanc, de la femme blanche. Le luxe de pouvoir prendre une douche chaude tous les soirs, avant de se glisser dans des draps propres, les pensées libérées de vraies préoccupations matérielles. Le bonheur de ne pas devoir passer ses journées sur des aires routières poussiéreuses, en frappant aux vitres de tous les véhicules pour vendre quelques misérables kleenex. La chance inouïe de ne jamais vraiment tomber malade, de pouvoir se faire rapatrier en hélicoptère en cas de pépin sanitaire, quitte à laisser une catastrophe humanitaire derrière soi. *Ciao ciao les miséreux, les vacances sont terminées...*

//Je ne veux plus remettre les pieds dans le tiers-monde, aller en Afrique, ça devient une souffrance permanente, à me dire constamment: mais qu'est-ce que je fous là? On y occupe la vie odieuse des riches, des voyeurs...^{1//} écrivait Koltès², avant de décider d'arrêter de voyager. Par la simple force de leur passeport, les voyageurs se retrouvent du côté de l'argent, du pouvoir, de la sécurité. Le backpackeur tiers-mondiste qui avait fait trembler ses parents à l'annonce de sa destination devient l'ami des flics, des riches et des puissants. A l'image des nantis les plus fortunés du pays, il peut se permettre de passer ses journées à flâner, à se promener, en picorant quelques miettes du pain quotidien des habitants juste pour goûter. Éternel spectateur, il n'est soumis à aucune des contraintes que la population affronte tous les jours. C'est uniquement ainsi qu'il peut profiter de la beauté qui s'étale devant lui. Parce qu'il est bien le seul à allonger les billets pour profiter du paysage, dans un pays où tous les autres se démènent pour un bol de riz...

1 Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, Les éditions de Minuit, Paris, 2009

2 Koltès, que l'on retrouve d'ailleurs à différents endroits de ce cahier de salle. pp. 79, 91, 92, 94, 95, 96

Malgré le lourd sac à dos aux franges pendantes, emblème d'une condition nomade dont plus grand monde n'est dupe, le voyageur est un Roi sans divertissement³. Ou plutôt, derrière ses airs de romannichel, une figure bien moins glorieuse se dessine: celle d'un roi qui peine à s'assumer. Pour combattre la culpabilité qui le ronge, il tente, maladroitement, de combler l'abîme qui le sépare de la population. Il prend les mêmes bus qui le rendent malade, mange la même nourriture avariée aux gargotes infestées de mouches. S'il s'inflige tout cela, dans le fond, c'est parce qu'il est un jouisseur. Là où s'arrête la liberté des autres, il rencontre la sienne: celle de pouvoir choisir, la misère un jour, le confort l'autre. L'appareil photo vissé autour du cou, telle une extension du regard, il sélectionne ses cadrages. A droite, des enfants jouent dans les décharges de la mine d'argent, où l'on extrait la matière nécessaire à la confection des bracelets que portent les riches du monde. A gauche, un ensemble de temples stupéfiant surplombe un paysage de montagnes.

Le voyageur n'a que l'embarras du choix. Et il n'est pas à un paradoxe près. //

3 Clin d'œil au livre de Jean Giono, où l'auteur peint jusqu'où l'être humain est prêt à aller pour échapper à son ennui existentiel. *Un roi sans divertissement*, Gallimard, Paris, 1947

Krach

texte Philippe Malone
mise en scène Selma Alaoui

jeu Fred Jacot-Guillarmod
assistanat à la mise en scène Mathilde Aubineau
scénographie Sylvie Kleiber
lumière Victor Roy
musique Fred Jarabo
costumes Eléonore Cassaigneau

production POCHE /GVE
coproduction Le Rideau de Bruxelles

Créé au POCHE /GVE le 25.09.17

Krach est publié aux Éditions Quartett.

Une rage viscérale d'abord. Un fauve en cage, simple esclave du monde du travail. Puis, un homme qui chute. Ce cadre supérieur, que l'on suppose victime d'un *burnout*, se jette du sommet de la tour où il travaille. Une dégringolade vertigineuse, où les étages défilent entre les débris cristallins, un chaos de feu et de glace, reflet de la violence du système dans lequel nous vivons. Écho aux nombreux suicides qui ont eu lieu dans des entreprises au cours des dernières années, *Krach* est un pamphlet contre l'aliénation du travail. Une pièce à la grande musicalité, rythmée par la scansion cadencée des nouvelles à la radio, les injonctions des PDG et des publicitaires.

Philippe Malone _ auteur

Philippe Malone est écrivain et photographe. Il a écrit une quinzaine de textes dont *Pasaran*, *Titsa*, *Morituri*, *Blast*, *Ill*, ou encore **Krach**. Ses textes sont régulièrement lus, joués, ou mis en ondes comme *Septembres* et *L'entretien*, né d'une commande de France Culture. Pour Laurent Vacher et la Compagnie du Bredin avec qui il collabore depuis une dizaine d'années, il écrit une comédie musicale *Lost in a supermarket* ainsi que la //fiction périurbaine// *Bien lotis*. Il travaille aussi avec les musiciens Franck Vigroux et Franco Mannara, et co-écrit dans le groupe *Petrol* avec Lancelot Hamelin, Sylvain Levey et Michel Simonot. Ses textes sont publiés chez les Solitaires Intempestifs, Quartett, Espaces 34 et Théâtrales (avec *Petrol*) et traduits dans plusieurs langues. Son écriture poétique, sous la forme de monologues, de pièces chorales, est percutante, elle agit comme une résistance face aux forces de domination et de destruction. Philippe Malone nous rappelle combien le politique est tissé dans l'intime.

Selma Alaoui _ metteure en scène

Formée à l'INSAS et diplômée d'une maîtrise de lettres classiques, Selma Alaoui vit à Bruxelles. Elle est actrice sous la direction de Nicolas Luçon, Anne-Cécile Vandalem et Armel Roussel notamment. Au cinéma, elle tourne pour Vincent Lannoo, Bruno Tracq et les frères Dardenne. Elle enseigne le jeu d'actrice à l'INSAS, à l'IAD et au conservatoire de Mons. Depuis 2007, elle est la fondatrice et co-directrice artistique du collectif Mariedl. Le théâtre de Selma Alaoui explore des thèmes comme l'identité, l'existence, la société ou la famille de manière poétique et organique. Elle met en scène *Anticlimax* de Werner Schwab (prix de la critique belge et meilleure découverte 2007), *I would prefer not to* (meilleure mise en scène 2011). Elle conçoit les spectacles *L'amour, la guerre*, une écriture personnelle librement inspirée de Shakespeare, *Notes pour le futur* ou *Black Tarantula*, d'après le roman de Kathy Acker. Sa dernière création est l'adaptation du roman *Apocalypse bébé* de Virginie Despentes et est nominée aux Prix de la Critique belge 16-17.

CRITURE.

extrait de **Krach** de Philippe Malone

TABLE DES HEURES.

7 H Lever radio nouvelles hymne

7H01 Cours des catastrophes naturelles alerte orange & rouge

7H05 Fait divers n°1 musulman noir rom clandestin etc

7H08 Communiqué impuissance :
crise balance commerce extérieur déficit public
grèves restrictions budgétaires impossible de
faire autrement il en va de notre responsabilité
blabla gel des salaires etc

7H10 Fait divers n°2: agression insécurité
accidents de la route &/ou domestiques &/ou
sportifs

7H12 Résultats sécurité intérieure

7H14 Page de publicité assurances : //prendre
des risques ça assure// //Imagine// de John Lennon

7H15 Retour news: infos cour royale
&/ou présidentielle &/ou médiatique etc

7H17 Cours boursiers

7H19 Cours sportifs

7H20 Résultats loto

7H21 Résultats courses

7H22 Résultats culture

a) +/- 3 millions d'entrées

b) +/- 3 millions de ventes

c) +/- 3 millions d'euros

7H23 Page de publicité banques //toi et tes
projets sont libres// valse viennoise

7H24 Cours de la météo alerte orange rouge
noire cf: cours des catastrophes naturelles 7h01

7H25 Chronique humoristique sur les fonctionnaires
ah ah

7H30-9H Transport embouteillage

9H01 Début de ton évaluation quotidienne

etc

etc

etc

etc

BLABLA.

entretien avec Philippe Malone

Pour commencer, pourriez-vous nous parler de la genèse de Krach ?

Krach est né à l'initiative d'une demande de la chorégraphe Rita Ciotti et du musicien Franck Vigroux, pour un spectacle intitulé *Nous autres*, autour du roman dystopique d'Eugène Zamiatine. La première partie était déjà en cours d'écriture et les préoccupations du romancier, concernant un monde totalitaire entièrement régi par des tables précises des heures, ont ainsi rejoint les miennes, concernant le travail. Le texte court, utilisé pour le spectacle, fut ensuite étoffé et développé.

Le texte est composé de deux parties. J'ai lu le début comme une pré-misse, un état intérieur, où le //tu// apparaît comme une fauve en cage, cloisonnée au sein de son corps. Une colère et une rage intériorisée, qui jailliront ensuite vers le dehors: on ne comprend qu'au début de la seconde partie que la violence est avant tout sociétale. Quel statut donnez-vous à cette première partie ?

La première partie est effectivement celle de la rage, de l'élan, du heurt, pour tenter de faire bouger les murs. C'est aussi le constat de l'échec individuel, de la violence retournée contre soi. Cette première partie enfle au rythme d'une phrase qui s'emplit d'elle-même pour se jeter contre le mur. Les mots eux-mêmes peinent à parvenir à l'ébranler. Les consonnes prédominent et marquent les coups, vécus comme des échecs. Les mots de l'individu, seul, ne parviennent pas à grand-chose.

La chute dépeinte dans Krach fait fortement penser à la chute d'Icare. Elle revêt en même temps une dimension quasi biblique, avec la présence d'un vocabulaire évoquant l'assomption. Mais la rédemption échoue, la chute semble inexorable. Comment ces motifs mythologiques ont-ils imprégné votre travail d'écriture ?

L'homme commence d'abord par la chute, puis s'élève. Le motif mythologique ne précédait pas l'écriture, il l'a rattrapé. L'homme est brûlé par la tour, par le travail. Il tombe dans un premier temps, il est destitué par le travail mais, une fois la croyance perdue, la tour ne signifie plus rien. Elle perd son autorité. C'est ce qu'il découvre en prenant de la hauteur... Il fait le chemin inverse d'Icare.

Notre intériorisation du ronronnement médiatique, politique, économique ressort de façon particulièrement percutante. A la fin du texte, on dirait que cette langue vomit à travers le //tu// et le désarticule. Pensez-vous que la poésie est à même de répondre à la violence de ce langage qu'on nous impose quotidiennement ?

Nous avons oublié que la poésie est une offre plausible et tout aussi légitime d'interprétation du réel, au même titre que les langues médiatiques, économiques, historiques... Bonnes ou mauvaises, ces dernières sont des formes produites par tout pouvoir en place pour façonner le monde à son image, le justifier et le diriger. S'attaquer à ces langues, en produire d'autres, est nécessaire pour éclairer différemment son époque, offrir un autre rapport au réel. On ne combat pas le capitalisme avec les mots du capitalisme. Ce n'est pas évident, juste nécessaire.

Où se noue, selon vous, le lien entre poétique et politique? Par-delà la thématique choisie, comment l'écriture peut-elle porter une puissance politique? Qu'est-ce qui distingue une écriture politique d'une écriture qui ne l'est pas ?

La question peut se reformuler d'une autre manière, à savoir, non pas tenter d'avoir une écriture politique mais tenter d'écrire politiquement. Cela renvoie alors à la question de la forme, à une esthétique possible. Ecrire politiquement pourrait ainsi signifier déconditionner la langue de sa gangue d'évidences, de ses partis pris idéologiques, la mettre à terre pour la réarticuler différemment, la reconstruire de façon singulière. Dépasser l'opposition, évacuer tout discours et tenter, modestement, d'inventer des formes. Ce peut être une définition de la poésie.

J'ai lu que Krach a été écrit après les vagues de suicides dans des entreprises telles que France Télécom, suivies d'immolations par le feu devant les Pôle Emploi en France. La violence sociale n'a pas vraiment diminué. En ces temps d'individualisme radieux, pensez-vous que le seul recours soit de retourner la violence contre soi-même?

Krach fut écrit pendant ces événements mais n'en fut que peu influencé. Le texte vient de plus loin, d'une longue réflexion sur la langue économique et sur les effets de la violence sociale inscrite dans le libéralisme. Mais **Krach**, s'il tente de produire un constat, n'est pas négatif. Contre le mythe de l'homo economicus, l'individu libéral qui serait porteur d'une rationalité économique (et l'impossibilité de fait de détruire seul le mur), **Krach** propose, à la fin du texte, la possibilité du //nous//, l'irrésolution et le soulèvement. **Krach**, malgré sa violence, ne me semble pas défaitiste. Le texte tente de déconstruire une croyance, mais veut croire à la possibilité de s'en affranchir, de s'en émanciper.

Aujourd'hui, pensez-vous que le travail peut encore être porteur d'une promesse d'émancipation, ainsi que le peignait Marx? Ou sommes-nous définitivement devenus les mulets d'une grosse charrette de foin?

Le travail est constamment attaqué par le libéralisme qui n'y voit qu'une possibilité de plus-value à court terme. La finance et la spéculation n'ont que faire du travail, réduit à sa simple valeur d'échange. La valeur d'usage s'étirole. Le terme //métier//, autre symptôme, a presque disparu du langage courant. Ce faisant, en attaquant si violemment le travail, le libéralisme défait toutes les croyances qui y étaient attachées. Y compris sa promesse d'émancipation. Les valeurs attachées au travail sont en train de fléchir, voire de disparaître. Est-ce un mal? Je l'ignore.

Krach parle de dépossession de soi, de la façon dont un travailleur se dépossède de son corps... Au-delà des individualités, cette dépossession de soi semble être un mal de société, le *burnout* n'étant que l'envers de la course à la productivité. L'éveil, la prise de conscience du personnage est-elle porteuse d'un espoir politique selon vous? Ou n'a-t-il (n'y a-t-il) d'autre horizon que celui de s'écraser sur le sol?

A l'individualité, j'opposerais alors la singularité, porteuse d'espoir, moins moutonnaire et surtout, moins effrayée par le groupe. Elle s'en enrichit autant qu'elle s'en défie. Elle offre une possibilité d'émancipation. Nous sommes des animaux sociaux. C'est plutôt rassurant. L'individu est un mythe libéral inventé au XIX^e siècle pour justifier un type d'économie, postulant que la somme des intérêts particuliers faisait le bonheur commun. Le mythe s'essouffle avec la pollution, l'éclatement social et l'effondrement sur soi.

Il n'y a pas de fatalité. C'est la naturalisation d'une situation qui est fatale. Tout est possible. Mais pour cela, il faut des mots pour analyser, pour comprendre, et surtout pour voir.

Votre travail de photographe vous permet-il de plonger dans le monde contemporain d'une façon qui nourrit votre travail d'écriture?

Mon travail de photographe //diffuse// d'une certaine manière à travers une approche très visuelle du monde et, par conséquent, par les images véhiculées dans l'écriture. Mais j'essaie de me soigner, et commence à tenter de valoriser d'autres sens...

Votre travail me semble proche de la poésie contemporaine. Qu'est-ce qui distingue une écriture poétique d'une écriture dramatique, selon vous?

Rien.

CRITURE.

extrait de *L'entretien* de Philippe Malone

(la syndicaliste - la mère)

la Cheffe d'entreprise

la fille

le chœur absent des salariées

*

Je suis

J'aime les //entretiens//, //l'entretien// ça délasse, //l'entretien// ça t'évade, te fournit l'occasion de te sentir plus forte, de te sentir puissante et mieux tenir ton rang, après des heures d'angoisse à traquer les chiffres (deux cent), à dévorer des chiffres (deux puis cent), à implorer les chiffres, la gueule ample et saignante, les canines dressées comme des geysers d'acier - pointes luisantes aux gencives libérales - MOI QUI N'AI JAMAIS EU D'AUTRE APPÉTIT QUE CELUI DE MES ACTIONNAIRES, deux obélisques (deux et cent) qui s'érigent et se jaugent - glacis de chiffres - se poulèchent et s'augmentent - UNE ÉRECTION ENFIN, oh //l'entretien//, qui soulage et qui masse et raffermi Ma forme, //l'entretien// Mon cadeau Mon aurore, Ma farce conjugale, Mon piège Ma couche et drogue - oh le divin cirque oh la duperie l'ire de l'impuissante - //asseyez-vous mademoiselle vous venez sans doute pour le poste - Je rêve, nous allons discuter d'égale à égale - Je rêve, de femme à femme - Je rêve, négocier ton salaire - Je rêve, et Je t'écouterai, MOI JE T'ÉCOUTERAI? hocherà la tête et acquiescerai //oui-oui, mais bien sûr mademoiselle//, jeterai Mon œil las sur ton parcours minable CE BOUT DE PAPIER UNE BIOGRAPHIE ÇA UNE BIOGRAPHIE UNE ÉPITAPHE OUI, l'air surprise extatique, l'air d'y croire pour deux COMME SI DIX MILLE PERSONNES NE SE BATAIENT PAS POUR CE POSTE COMME SI TU ÉTAIS UNIQUE comme s'il n'y avait pas de chômage comme si nous étions égales, oh //l'entretien//, l'excitante promesse, L'ENTREPRISE MON TERRAIN DE CHASSE, qui Me hausse M'embellit et Me flatte Me repose et console

des journées imbéciles à acquiescer //oui-oui//, à écouter //oui-oui// - MOI ÉCOUTER, à obliquer la nuque devant ce parterre d'hommes devant ces chiffons mâles, juste à hauteur de - OH CES GARDE-À-VOUS SURANNÉS - pour accepter //oui-oui// le chiffre à deux colonnes (deux et cent) croc à croc face à face - face à culs face à rien, devant ce cortège pénible d'actionnaires onctueux - océan d'algues luisantes comme des lames de rasoir - qui aiguisent mes canines (deux puis cent) pour mieux te mordre toi quand seule ma langue aspire à - oh JE VEUX UN SEXE IMMENSE POUR VENGER MES PEURS et rêve de le glisser dans oh - un doigt - un doigt je peux? pour commencer un seul et prendre la température de ta révolte puis y fourrer ma langue ET CUEILLIR LE SEL DE TA CONSCIENCE DE CLASSE - les vilains mots

le chômage, vois-tu, a précisément été inventé pour cette occasion, M'investir d'une autorité usurpée - rapport de force inégal - qui, pour Mon plus grand bonheur, et pour ta perte, oblige les quémandeuses d'emploi comme toi à fermer leur petite gueule ahurie - asseyez vous mademoiselle excusez Mon retard, le travail vous savez, non vous ne savez pas - JE PLAISANTE, asseyez-vous je vous en prie, votre mère M'a longuement tu votre présence *oh la jolie entreprise* sur la chaise J'ai dit *oh le joli carcan* //l'entretien// va commencer

(...)

Post-scriptum

et maintenant comment savoir

comment savoir avec deux enfants
comment savoir avec si peu
comment peser comment déduire
comment ouvrir un porte-monnaie
comment trier sans faire de bruit
sans avoir honte

et maintenant

comment s'habiller pour demain
comment voir au delà du soir au-delà
comment sourire au delà des lèvres au-delà
comment rougir comment se plaire
comment marcher - un pas puis l'autre -
mais le suivant ?

et maintenant

comment soutenir un regard
comment relever le menton
comment inviter les voisins
comment vouloir
et désirer

et maintenant

comment faire croire
comment aimer
comment caresser la rosée
comment chanter au réveil
comment braver

défier le ciel sans déplorer

sans demain juste
sans passé juste

maintenant
au présent

comme sans vie
comme sans âge
comme sans ombre

sans emploi

alors maintenant
comment savoir
comment réapprendre où aller
comment marcher seule dans la rue
comment rentrer chez moi le soir
comment pousser la porte d'entrée
comment s'enfuir comment prétendre
comment étouffer les silences
comment répondre à mes enfants
comment sourire les yeux tremblants
comment mentir quand ils demandent

// et maintenant ? //

(Une ouvrière)

NARCISSE.

*Je ne sais pas comment écrire sur **Krach***

par Marina Skalova

Je ne sais pas comment écrire sur **Krach**.
C'est un texte que je ressens si fort à l'intérieur de mon corps que
prendre la parole pour écrire dessus me tétanise.
Je tourne en rond depuis trois jours en essayant d'écrire sur **Krach**.

Ecrire sur un texte, c'est comme prendre un hélicoptère pour le
regarder de haut ou alors monter sur un perchoir celui de Maître
Corbeau si haut perché ou alors
celui de la tour d'ivoire qu'est l'université avec son savoir-pouvoir ou
encore
celui de la distance placide du critique qui dit écrire avec objectivité
ce qu'il a vécu avec subjectivité.

Je ne peux pas me mettre plus haut que **Krach** pour écrire sur
Krach
parce qu'en l'occurrence c'est le texte qui est au-dessus de moi
et pas l'inverse.

Les gens qui écrivent sur les textes ne sont souvent pas à la hauteur
des textes sur lesquels ils écrivent.
Comment prendre de la hauteur ?
Je crois que c'est aussi l'une des questions que pose **Krach**,
depuis le 30^e étage.

Ça commence avec un mur. Heurter le mur. Un cri de rage et de
colère se heurte à un ou des murs. Ces murs sont les siens. Ils sont
en lui, ils font partie du cri. Ils le sculptent, le façonnent, l'abritent et
le délimitent. Ces murs, c'est peut-être d'abord le corps. Le corps
physique ou alors le corps social, cela ne fait plus beaucoup de dif-
férence. On est dedans, on ne peut pas en sortir. On crie on crache
et on se cogne. La phrase enfle et gonfle comme une blessure, à
mesure qu'elle échoue. Son impuissance la brise.

Alors on nous explique. Avant la cassure. Ce pourquoi on est là. Des
tables, des règles. Les dix commandements de l'homme moderne,
en quelque sorte. L'ébauche d'un ordre. La cadence de nos heures
jours semaines années. Emploi du temps *ad nauseam*. Les médias
ont tout pensé pour nous. Les banquiers* ont tout pensé pour nous.
Les publicitaires ont tout pensé pour nous. Les patrons ont tout
pensé pour nous.

Le dedans et le dehors sont alors mis ensemble. Pas vraiment ré-
conciliés. Plutôt superposés comme les tessons d'une vitre brisée,
tentent de s'ajuster, ne vont pas ensemble. Le cri et la rage et la
colère tournées contre les murs de soi s'élancent à l'assaut de. Ce
qu'on appelle la société, ce qu'on appelle le monde. La société et le
monde sont structurés autour du travail. Le cri et la rage et les co-
lères tournées contre les murs de soi s'élancent contre la société le
monde le monde du travail.

Quand j'étais plus jeune, j'écoutais un groupe de rock allemand, qui
s'appelait TON STEINE SCHERBEN. C'était l'un des groupes pionniers
de la culture squat et du mouvement d'extrême-gauche en Alle-
magne, dans les années 60-70. Ils avaient une chanson qui s'appelait
MACHT KAPUTT WAS EUCH KAPUTT MACHT. Ce qui veut à peu
près dire autant que: DÉTRUISEZ CE QUI VOUS DÉTRUIT ou BRISEZ
CE QUI VOUS BRISE.

Sauf que le mot kaputt, qui veut dire cassé, il est onomatopéique,
c'est-à-dire que dans ses sons, on sent et on entend la violence de
la chose qui est détruite ou cassée ou brisée. Mais les mots français
sont trop jolis. Ils sont pas assez forts, j'arrive pas à traduire bien.

En tout cas, je crois que **Krach** parle aussi un peu de ça.

*tu cours
à l'usine plus d'usine, au bureau plus de
bureau, dans l'entreprise quelle entre-
prise au ministère plus d'Etat, au bou-
lot QUEL BOULOT,
tu fonces, jambes fermes taillées pour
la mêlée, petits pas petits pas grand
bond – en avant – t'agites, t'excites,
plus vite, plus fort*

C'est pas vraiment une histoire mais il n'empêche que //tu//, c'est
le personnage principal. C'est à lui que la voix qui parle, ou plutôt
profère-écrit, s'adresse. Une déclamation incantatoire, *par-delà
l'ivresse des consonnes déchiquetées*. Une déclamation incantatoire,
c'est une parole qui porte la fureur et la fougue et l'incandescence
d'un dire qui est aussi un faire, et qui se performe alors même qu'il
s'énonce. C'est physique et c'est violent et c'est sensuel et c'est in-
cisif et ça donne un rythme qui met en forme quelque chose de
l'expérience du monde qu'on a et ça c'est très fort ça ça nous irradie
ou ça nous incendie (selon si on se voit plutôt à Tchernobyl/Fukushima ou dans les forêts
sibériennes en temps de canicule).

Enfin. Pas si vite. D'abord, la scansion. Surtout, la scansion. Un rythme à la découpe, fragmenté, cadencé, en dedans d'une longue phrase, avec beaucoup de virgules et d'enjambements. Des verbes d'action: courir voler dériver basculer chavirer tomber s'effondrer chuter glisser s'écrouler s'abîmer s'évanouir. Ils disent le parcours le chemin la traversée d'un corps.

UN CORPS SE JETTE DANS LA BATAILLE.

Ça commence au 30^e étage c'est un basculement à travers la *grande baie vitrée de la tour de cristal* celui qui bascule a beaucoup de choses à perdre puisqu'il laisse un bureau avec *moquette Hartley's* et *meublier Stark* derrière soi. 29^e étage toutes les substances dopamine sérotonine coke speed productivité performance valent à travers le corps et précipitent la course. 25^e étage les façades se déforment le costume se défait le reflet se délite volent les cravates volent les *RayBan* noires vole le *complet Kenzo* vole la *chemise Ralph Lauren* volent volent volent. 20^e étage fini les privilèges plus qu'un employé employé modèle employé scruté évalué examiné soumis au *bilan annuel semestriel trimestriel* convulsions spasmodiques toute la belle docilité la belle obéissance hoquète et tremblote et s'évade par le corps et évide le corps. 15^e étage employé jetable employé jeté *pantin sans relief* pantin modèle *pantin modeste pantin sans classe* sale gueule grisée par le travail fringues discount *MADE IN CHINA*. 10^e étage plus bas plus bas encore dans l'échelle sociale désormais simple ouvrier *vieux, transparent, invisible & jetable* sa valeur dégringole comme les cours de la bourse. 5^e étage le temps d'arriver tout en bas de l'échelle sociale la lettre de licenciement est arrivée attendue comme la naissance du divin enfant aussi fondatrice acte inaugural toute la violence du système jaillit et dégueule à travers corps *tu s'ras pas un winner* 1^e étage *NO FUTURE NO PRESENT*.

Vive les Clashes vive les Ramones vive les Sex Pistols
vive les Béruriers Noirs vive les Dead Kennedys
vive Crass vive les Buzzcocks vive Lucrate Milk
vive Banlieue rouge vive Oi Polloi

Et à nouveau, ne pas être capable de dire le texte autrement qu'en suivant le mouvement du texte ou en me laissant prendre par le mouvement du texte ou en me laissant avoir par le mouvement du texte car le mouvement du texte est mise en mots et mise en forme du réel est le mouvement même du réel.

C'est là c'est là que c'est là que la la la dé-grin-go-lade tout en bas tout en bas au ras des ascenseurs sociaux c'est pas de la rigolade sur le bitume sur l'asphalte l'antichambre des projets d'avenir les bas-fonds du présent ça ne rigole pas *tu rêves de vengeance, d'avions perforant le ciel, rêves de feu, de glace, de chaos, de silence puis de cris, rêves d'accueillir extasié bras en croix la pluie brûlante des décombres* il y a l'image du martyr il y a l'image de l'Antéchrist il y a toutes ces images du héros et de son contraire il y a l'image du petit Jésus comme un fantôme parmi les hommes *tu erres, cloche céleste drapée de journaux sales qui te protègent du froid* il y a l'image de Diogène le cynique qui dort dans son tonneau il y a surtout surtout l'image de l'envers de la réussite sociale cauchemar de l'échec marginalisation clochardisation naufrage anthropologique le discours de la catastrophe tatoué sur le corps comme un stigmate *LA CRISE sur ta panse LA CRISE sur tes flancs LA CRISE cette sentence mortifère sur ta peau la titraille te transperce* en attendant l'apocalypse.

tu rêves de rédemption rêves d'immolation, d'enflammer les premières pages des journaux, tu

Parce qu'à notre époque, réussir c'est avoir sa tête dans le journal, parce qu'à notre époque pour réussir à avoir sa tête dans le journal, le mieux c'est de mourir en martyr, parce que la révolution en Tunisie a commencé avec l'immolation par le feu d'un chômeur, parce que toutes ces images de stars et de martyrs et de misère sociale elles tournent en boucle dans nos têtes tous les jours, parce que toutes ces images elles tournent en boucle jusqu'à former l'inconscient collectif de notre époque, parce que toutes ces images en une des journaux finissent par finir chiffonnées roulées en boule dans un coin, et nos têtes aussi, une par une, chiffonnées roulées en boule.

Et là, comme toujours, quand il n'y a plus aucun espoir, il ne reste plus qu'à attendre un miracle.

Et là d'un coup, c'est Noël.

Les bras déployés, léger comme en coton, le voilà qui décolle.

Le voilà qui s'élève tout doucement vers le ciel.

*les yeux extatiques, la poitrine offerte, monte au ciel,
l'assomption du damné*

C'est le mythe d'Icare, mais à l'envers: à trop vouloir s'approcher des dieux, frôler le soleil, Icare tombait de s'être brûlé les ailes. Les gratte-ciels tutoyant les nuages semblent avoir le même effet. Mais en se jetant de la tour, //tu// échappe à son sort et sombre en premier. La rédemption succède à la déchéance, et c'est ce qui le fait renaître.

Peut-être.

A moins que ce ne soit qu'un rêve.

Au réveil, tous les discours ingurgités prémâchés prédigérés vomissent à travers son corps. Une logorrhée cathartique qui tient presque de l'exorcisme dénoue les individualités constituées et tous les langages constitués les discours monolithiques et lénifiants tombent en lambeaux lambeaux lacérés et dans les lambeaux advient: la possibilité d'un chœur. Advient une chorale de voix.

Et alors là, peut-être.

La possibilité de peut-être.

Une utopie.

La construction d'un //nous//.

Un ailleurs collectif.

Ce texte a été conservé au masculin car les oppressions qu'il décrit sont étroitement liées au patriarcat.

OBLIQUE.

les suicides au travail

LE SOIR

France Télécom: un salarié s'est suicidé en s'immolant par le feu

Publié le mardi 26 avril 2011 à 20h42 - Par AFP
Partager Réagir

Un salarié de France Télécom-Orange de 57 ans s'est suicidé mardi matin en s'immolant par le feu sur le parking d'un site près de Bordeaux, a annoncé la direction du groupe à l'AFP.

L'EXPRESS ENTREPRISES

Suicides à Pôle emploi: le directeur général nie tout malaise social

Par L'EXPRESS.fr, publié le 08/10/2013 à 10:30, mis à jour à 10:30
Entreprise RH / Management Droit du travail
126 partages Facebook Partager Twitter Tweeter LinkedIn LinkedIn Mail
Whatsapp

Jean Bassères, le directeur général de Pôle emploi a estimé, mardi 8 octobre, que les trois suicides de cadres survenus au sein de l'organisme ne reflétaient pas de //malaise social généralisé//.

MÉDIAPART

La Poste aurait comptabilisé plus de 50 suicides en 2016

15 décembre 2016
Par Rachida El Azzouzi
Favori Recommander Imprimer Article en PDF
Partager Tweet Partager sur Google+ Offrir

La direction du groupe La Poste aurait comptabilisé au travers d'une //cellule de suivi des drames// interne et secrète une cinquantaine de suicides, pour la seule année 2016. C'est ce qu'ont appris cette semaine de sources internes les syndicats CGT et Sud-PTT. La direction dément.

LE MONDE

Nouvelle vague de suicides chez Orange

Entre le 14 janvier et le 6 mars, dix employés d'Orange se sont donné la mort, presque autant qu'au cours de l'année 2013.

Le Monde.fr | AFP | 18.03.2014 à 19h07 • Mis à jour le 19.03.2014 à 15h09
Abonnez vous à partir de 1 € / Réagir Ajouter Partager Tweeter

Dix salariés d'Orange (ex-France Télécom) se sont suicidés depuis le début de l'année, soit //presque autant qu'au cours de toute l'année 2013//, a alerté mardi 18 mars l'observatoire du stress et des mobilités forcées, y voyant un motif de //grave alerte//.

LE NOUVELLISTE

SUISSE - Emploi: 150 cas de suicides par an en Suisse sont liés au chômage

15 février 2015 par La Rédaction
Home / Lifestyle / Santé - Partager Google+ Twitter Facebook

En Suisse, un suicide sur sept est lié au chômage. Une moyenne moins élevée que dans la plupart des 63 autres pays étudiés par l'Université de Zurich. En chiffres absolus, cela représente 150 cas par année.

LE NOUVEL OBSERVATEUR

Mon collègue de LIDL s'est suicidé: il faisait le travail de 3 personnes. Trop de pression

Par Marc. C, Employé chez LIDL
Publié le 05-06-2015 à 12h57 - Modifié à 20h20
26 réactions | 236825 lu - Temps de lecture: 3 minutes

Vendredi 29 mai, Yannick, 33 ans, employé du groupe de distribution LIDL, s'est suicidé dans les locaux d'un entrepôt à Rousset (Bouches-du-Rhône). Pour ses collègues, son geste serait lié à une surcharge de travail et une pression grandissante de sa hiérarchie.

20 MINUTES

> Accueil > Monde / Publié le 23/07/13 à 00h00 — Mis à jour le 23/07/13 à 17h59
Une info à nous transmettre? Une histoire à nous raconter? Écrivez-nous à web@20minutes.ch

La Suisse choquée par le suicide du patron de Swisscom

Le directeur général de Swisscom, l'opérateur historique de télécoms en Suisse, a mis fin à ses jours, un choc pour le petit pays alpin.

LA DÉPÊCHE

Publié le 15/02/2013 à 07:53
Faits divers

Nantes. Suicide d'un chômeur devant Pôle emploi: les questions après le drame

Partager 1569 partages - Réagir 19 réactions

Le suicide, mercredi, d'un chômeur en pleine rue à Nantes, a semé la consternation dans tout le pays. S'il apparaît que tout a été fait pour dissuader ce demandeur d'emploi de mettre fin à ses jours, cette affaire pose la question de l'accompagnement psychologique des chômeurs.

HUMANITE.FR

Jeudi, 7 Juillet, 2016
AFP
Facebook Twitter Google+

Suicides de France Telecom: un grand procès possible

Souffrance au travail, harcèlement... Les 35 suicides en deux ans de travailleurs de France Telecom en sont devenus le triste symbole. La direction de l'entreprise pourrait bientôt être jugée pour avoir installé une politique de déstabilisation des salariés.

TRIBUNE DE GENÈVE

02.06.2017
Actu genevoise - Faits divers - Grand Genève - Genève international - Signé Genève - Herrmann - Images

Le suicide d'un cadre au travail émeut les HUG

Drame - Un responsable des ressources humaines a mis fin à ses jours sur son lieu de travail. La direction veut //entendre le message//.

NARCISSE.

2 + 3

par Marina Skalova

étage par étage plus on monte plus on descend plus on est nu à *poil* devant les patrons les patronnes les financiers les financières à *poil* devant le temps cadencé chronométré millimétré TABLE DES HEURES sirop mental de tous les jours crise rigueur dépression distillées par les ondes du matin au soir à des doses loin d'être homéopathiques traitement de cheval la pub ronronne Tramadol? c'est plus la peine TABLE DES SEMAINES *to do list* vacances: épilation du maillot message d'absence appeler l'assurance acheter les cahiers de vacances détendre le cerveau 3h de bronzage cérébral au soleil avant l'apéro diaporama ON EST BIEN QUAND MÊME rembobiner la TABLE DES ANNÉES de la rébellion à la résignation à la production à la reproduction à l'embourgeoisement au remboursement à l'endettement à la dépression à la déprogrammation *Papi, c'est quand qu'on le débranche?* A QUI LA FAUTE l'usine le bureau l'entreprise le ministère la baie vitrée le smartphone internet la moquette (elle se fume?) SUR LE BANC DES ACCUSÉES activités vides de sens *small-talk* vide de sens routine vide de sens deadlines vides de sens / trace de coke sur le bureau?

QUE PEUT la langue

KRACH à Wall Street KRACH à Francfort KRACH à Tokyo Moscou La Défense Zurich Shanghai Séoul Londres Singapour KRACH KRACH CRASH des disques durs dans ta tête la déroute KRACH des neurones dégringolade des prévisions taux d'intérêt taux de change capitaux propres taux de placement actifs immobilisés capitaux étrangers passifs de régularisation investissement retour sur spéculation CRASH CRASH CRASH on ne fait pas d'omelette sans casser des œufs dans ta tête de la bouillie coulent les jaunes coulent les blancs et tu coules sans ton crédit tu coules sans ton crédit ta maison coule les factures coulent les factures pour le chauffage et pour l'électricité te coulent reste COOL ou KRAAAACCCHHH ton corps immobilisé par la vie active ton corps immobile ton corps rigide ton corps constipé ton corps en plastique ton corps emplâtré anesthésié incisé perfusé ton corps médicamenté ton corps sous sédatifs ton corps sous Valium ton corps sous Prozac ton corps KKKKKRRRAAAAACCCCCCHHHHH assez chôme allez en route debout feignasse lève-toi et marche et cours et saute et DONNE-TOI JETTE-TOI DONNE UN SENS A TON EXISTENCE donne ton corps à la bourse toi écrabouillé on spéculera sur tes morceaux on leur donnera tout notre amour un amour à finalité spéculative un amour téléologique un amour coté en bourse calculé quantifié un cercueil avec un prix donnera de la VALEUR À TON EXISTENCE alors écoute-toi écoute les petites voix fais confiance et JETTE-TOI ABANDONNE-TOI DONNE TON CORPS A LA SCIENCE DONNE TON CORPS A L'ASPHALTE donne de ton élasticité et de ta flexibilité et de ta souplesse horaire et de ton agilité intellectuelle et de ta dextérité manuelle et de tes compétences relationnelles DONNE TON AMOUR A LA TÂCHE DONNE TON CŒUR À L'OUVRAGE BOUGE TON CORPS du haut de la tour bouge tu nous déranges bouge tu ne vois pas que t'es dans le chemin reste COOL inspire expire fais le chien fais le chat fais le cobra MAIS BOUGE BOUGE TON CORPS BOUGE TON CORPS EN RYTHME AVEC NOUS on va jouer à saute-mouton le premier qui rira sera omelette bouillie sur le trottoir flaque de bouts d'actif immobilisé devenu taux de placement ta situation enfin régularisée te voilà CRÉATEUR D'EMPLOIS les croque-morts t'ouvrent les bras

SPECTRAL.

Martin Rueff

I.

*In der Luft, da bleibt eine Wurzel, da,
in der Luft.*

P. Celan

Dalle levée
dans la mine du ciel
cri dressé
devant la ville sans ombre
jeté
de la gorge du ciel
dans la gorge du ciel
poitrine droite
face aux poings
phare, à-pic
d'où ville est silence plat
tour
non loin des tours des grands livres
tour de silence
et tour des vents
tour de cri
ravalé
de la gorge du ciel
dans la gorge du ciel
renvoi de sang
de la gorge du ciel
dans la gorge du ciel

J'élève en toi mon chant muet

et les mots isolés

encore

dégringolent

comme
gorge
ciel
criblant
tour
poitrine
à-pic
couloir
ciel
ciel
fils
racine
ancre
craie
craie
noire
crie

cri noir

criblant
crissant
Icare

Icare

Icare crie

Icare hurle dans un ciel de craie

Extrait de Martin Rueff, *Icare crie dans un ciel de craie*, © Belin, Paris, 2007

Martin Rueff est poète, traducteur de l'italien et philosophe. Il enseigne à l'Université de Genève. *Icare crie dans un ciel de craie* a été primé par le prix international de poésie francophone Yvan-Goll et le prix Henri-Mondor.

Votre regard

texte Cédric Bonfils

mise en scène Guillaume Béguin

jeu Cédric Djedje, avec la participation d'Alexane Poggi

assistanat à la mise en scène Mathilde Aubineau

scénographie Sylvie Kleiber

lumière Victor Roy

musique Fred Jarabo

costumes Eléonore Cassaigneau

production POCHE /GVE

coproduction Le Rideau de Bruxelles

Créé au POCHE /GVE le 03.10.17

Votre regard est publié aux Éditions Espaces 34.

Un homme est assis face à une femme endormie. Elle faisait une crise de nerfs sur le palier, il l'a ramenée chez elle. Elle tient un couteau, enserré entre ses mains. En attendant son réveil, il lui parle. Il fait défiler à voix haute tout ce qu'elle pourrait imaginer en le découvrant ainsi dans son appartement. Il imagine ses peurs et donne à entendre les siennes. Il se confie, lui fait partager ses espoirs, ses blessures, sa nostalgie. Au détour d'une phrase, on apprend qu'il est sans domicile fixe, sans papiers, loin de sa langue et de son pays. C'est alors surtout sa solitude qui résonne dans le silence de cet appartement nocturne. Et l'humanité de celui qui ose aller à la rescousse de l'Autre, de l'étrangère, de l'inconnue.

Ce monologue adressé à une personne qui ne répond pas, forme amorcée par *La voix humaine* de Jean Cocteau, révèle sa profondeur dans une situation théâtrale extrêmement simple. Une litanie dont la sincérité s'insinue et se dépose en nous, portée par une écriture fine et mélodieuse.

Cédric Bonfils _ auteur

Né en 1979, Cédric Bonfils intègre la première volée du département d'écriture dramatique de l'ENSATT en 2006. Il a écrit une dizaine de pièces aux Editions Espaces 34 dont *Trop compliqué pour toi*, paru dans le recueil *Le monde me tue* en 2007 et **Votre regard** en 2015. Animateur de formation, il donne des ateliers de lecture à voix haute, d'écriture et de théâtre. Il lit ses textes ou des œuvres qu'il aime faire entendre dans des bibliothèques et des lieux associatifs, accompagné par d'autres artistes comme le musicien Jérôme Jasmin. Depuis 2013, il travaille à l'écriture de formes proches de la poésie. Il diffuse ses textes sur le web, comme des extraits de son premier recueil poétique intitulé *Trêves et brisées*, mis en ligne en juillet 2017 sur le site de la Revue Terre à Ciel. Parmi ses textes inédits, *Rêver est plus prudent* a été mis en scène par Michel Raskine à la Comédie de Valence; *Course de fond*, mis en lecture à la Mousson d'hiver, *Fils du dragon*, *enfants de la lune*, co-écrit avec Marie-Anne Tran, est mis en scène par Anne Barlind en 2016.

Guillaume Béguin _ metteur en scène

Guillaume Béguin se consacre depuis de nombreuses années aux écritures dramatiques contemporaines. Diplômé du conservatoire de Lausanne en 1999, il est d'abord comédien sous la direction de Maya Bösch, Isabelle Pousseur, Pierre Maillat, Walter Manfrè, Jo Boegli, Robert Sandoz, Andrea Novicov. Fondateur de la compagnie de jour comme de nuit, il porte à la scène le diptyque *Autoportrait et Suicide* d'Édouard Levé, *La Ville* de Martin Crimp, *L'Épreuve du feu* de Magnus Dahlström, *Je suis le vent* et *Le Manuscrit des chiens III, quelle misère!* de Jon Fosse. Lors de la saison 2015-2016 du POCHE/GVE, il met en scène les comédies **Villa Dolorosa** et **Extase et Quotidien** de Rebekka Kricheldorf. Il aborde également l'écriture de plateau avec la création du *Baiser et la morsure* puis du *Théâtre sauvage*. En 2017, il s'attaque pour la première fois à un texte classique: *Où en est la nuit?* d'après Macbeth de William Shakespeare présenté au Théâtre de Vidy, à La Comédie de Genève et au Théâtre Populaire Romand.

CRITURE.

extrait de **Votre regard** de Cédric Bonfils

Je pense aux morts de mon pays
Ils n'ont pas d'images dans ma tête
Ils étaient des hommes et des femmes, des enfants
Ils sont des mots, des chiffres
Dans des articles, des rapports qu'on peut lire
Regardez
Tapez dans le moteur de recherche CONGO + O.N.U + Rapport 2011
Lisez
Vous n'êtes pas obligée de tout lire
Je n'ai pas souffert comme les hommes, les femmes, les enfants
morts de mon pays, comme les femmes violentées, violées
Je n'ai pas souffert mais je serai content si vous lisez ce rapport
Dans mon pays des gens sont emprisonnés sans jugement
Sont assassinés
On peut mourir dans la rue
On peut étouffer dans mon pays, j'ai étouffé dans mon pays
D'autres se battent dans mon pays pour ne pas étouffer mais je
ne serais pas étonné que tous les gens de mon pays finissent par
étouffer
Ils ne vont pas se contenter de pleurer et d'hurler
Non
Ce couteau
Ce couteau ?
Vous serrez ce couteau dans votre main
Et votre enfant s'il vient pendant votre sommeil ?
S'il vient cette nuit dans votre lit ?
Non
Je ne peux pas vous laisser dormir avec un couteau et un enfant

BLABLA.

entretien avec Cédric Bonfils

Tout d'abord, pourriez-vous nous parler de la genèse de *Votre regard* ?

J'ai rencontré Benjamin N'Simba lors d'une lecture à Amiens, par l'intermédiaire du romancier Pascal Millet. Benjamin avait suivi l'enseignement de l'école nationale de théâtre de la République démocratique du Congo, spécialité //mise en scène//. Il était en France depuis peu de temps et voulait continuer son travail en créant un texte qui ne nécessitait pas de moyens importants. Une forme légère pour un seul comédien, sans contrainte technique, qu'il puisse jouer //un peu partout//, m'a-t-il dit dès notre première discussion. Il m'a touché parce qu'il voulait mettre en scène et jouer. C'était perceptible qu'il en avait besoin comme on a faim, soif, envie de courir, de crier. Pourtant il était si calme, avenant, comme hors de portée de l'angoisse, de la colère.

J'étais préoccupé d'écrire un personnage d'homme africain, je craignais qu'on sente dans les mots la présence de l'auteur blanc qui impose sa culture, ses images, ses idées. J'avais peur de colporter malgré moi des idées qui ne sont pas les miennes. J'ai accepté d'écrire pour Benjamin à condition qu'on se voie régulièrement, qu'il me parle beaucoup, qu'il lise ce que je déposerais sur la page et me dise (quand il le faudrait) //moi je ne dirais pas ça ou pas comme ça, ni moi ni même un autre congolais.// Ça lui plaisait qu'on procède ainsi. Il m'indiquait des noms d'auteurs congolais, je les lisais et d'autres aussi. Il me faisait parvenir des photos du pays (de rues, de places, d'écoles, de maisons, de bouts de nature, de bords de routes, etc). Il m'a fait écouter de la musique congolaise, il m'a montré quelques pas de danse (la samba congolaise). On a parlé de son enfance, de son éducation, de ses lectures, de la religion en République Démocratique du Congo, de l'histoire sociale et politique du pays, des artistes là-bas, de l'écriture de Sony Labou Tansi (auteur congolais,

dramaturge, né le 5 juillet 1947 à Kinshasa et mort le 14 juin 1995 à Brazzaville – dont on aime tous les deux l'écriture), du lingala aussi (langue la plus parlée à Kinshasa)...

Il m'a donné carte blanche pour écrire ce que je souhaitais. Une fois l'idée surgie qui donnerait **Votre regard**, on en parlait très peu. On évoquait parfois cette femme, on lui inventait ensemble une histoire, comme si on voulait la garder pour nous mais qu'elle existe quand même...

Je voulais écrire un texte d'hospitalité. Pendant l'écriture de la deuxième version, celle qui est publiée, j'ai rencontré le travail de la philosophe Fabienne Brugère. Avec les notions et recherches liées au *care*, à l'empathie, à la bienveillance... Benjamin a découvert le texte quand l'écriture fut terminée, il n'avait rien lu pendant que je travaillais. Il m'a seulement demandé de retoucher quelques phrases qu'il ne se voyait pas dire comme ça, sur lesquelles il accrochait. Trois ou quatre, si je me souviens bien. Très peu.

Quand Benjamin et moi avons préparé la première lecture publique du texte à Amiens, je lui ai suggéré de faire des petits pas de samba pendant la lecture, comme si le personnage ne s'arrêtait pas de marcher, puisque c'est son rituel toutes les nuits. Et même s'il est là, près d'elle et qu'il lui parle. C'était simple et retenu. Benjamin était habillé tout en noir, avec un imper léger de même couleur, une casquette sur la tête, noire elle aussi. Il lisait et levait à peine la tête, comme si un seul regard aurait été trop fragile – et ses petits pas de samba tout le long. Un beau moment. Dans la salle, beaucoup de gens qui venaient d'un quartier populaire d'Amiens avaient probablement des vies pareilles à ce que pourrait affronter la femme de la pièce. J'en connaissais plusieurs, rencontrés lors d'ateliers d'écriture. Maintenant, je fais des lectures de **Votre regard** dans des médiathèques, au sein d'associations, chez des habitants... Parfois il n'y a qu'une dizaine de personnes mais c'est toujours l'occasion d'échanges très sensibles. Une proximité avec les autres qu'on n'a pas si souvent quand on écrit.

Vous avez choisi la forme du monologue adressé à une personne qui ne répond pas, qui m'a très fortement évoqué *La nuit juste avant les forêts* de Koltès. Comment la nécessité de cette forme est-elle venue ?

J'ai relu *La nuit juste avant les forêts* pendant les premiers temps d'échange avec Benjamin et avant de commencer à écrire, mais je ne l'ai pas ouvert par la suite pendant le travail. Je craignais d'être trop influencé, trop dans l'imitation, j'aime beaucoup ce texte. Je devais être prudent si je puis dire...

La forme du monologue s'est imposée à cause des contraintes économiques de Benjamin. Il savait qu'il faudrait créer le texte avec trois bouts de ficelle et jouer ailleurs que dans des théâtres, personne ne le connaissait en France, hormis quelques associations avec lesquelles il travaillait de temps en temps, animait des ateliers, prêtait main forte pour des lectures d'amateurs.

Cette adresse m'a semblé indispensable pour deux raisons: un théâtre qui ne serait que soliloque me pose une question éthique, je me demande si le théâtre ne doit pas nous inviter à nous parler les uns les autres et nous alerter sur les risques d'une parole qui nous enfermerait, nous isolerait dans nos certitudes, nos propres ressentis, nous ferait juger l'autre sans même lui avoir posé une question, l'avoir écouté (ne serait-ce qu'en tendant l'oreille à son silence). Et puis Benjamin est si attentif à l'autre quand il parle, authentique, spontané. C'est un élégant de la parole. J'étais sûr qu'il serait meilleur sur scène, s'il jouait un homme qui s'adresse à quelqu'un. Ecoute quand il se tait, regarde, sourit, tantôt se crispe tantôt se détend, interroge sans envahir, tâtonne, hésite, reformule, se confie, se reprend, se laisse émouvoir, fait croire que non, reconnaît que si mais demande pourquoi et relance l'échange, le fait revivre quand il pourrait s'éteindre. J'écrivais en pensant à Benjamin, à l'homme que j'étais en train de rencontrer. C'était ça, écrire pour lui. C'était penser avec lui et à partir de cette humanité qu'il me laissait percevoir et méditer.

Habituellement, celles et ceux qu'on appelle //les migrants// deviennent seulement visibles lorsque les projecteurs médiatiques se braquent sur elles. Malgré l'omniprésence de la thématique de l'immigration dans le discours public, on manque d'incarnation véritable de la figure de l'exilée, son

existence semble avant tout spectrale. Pensez-vous que l'art peut également sensibiliser celle qui ne ressent pas d'empathie pour sa voisine?

Migrants, fous, précaires, fragiles, handicapés sont très présents dans ce que j'écris. Je suis plus chanceux qu'eux, je vis mieux. Mais c'est, comment dire... Ma bande. Je cherche la même chose qu'eux, sauf que ma recherche s'installe dans l'écriture : quel genre d'homme dois-je rester malgré la douleur, l'inquiétude, la cruauté du monde ? Comment dois-je me battre pour survivre, sans que ma lutte, ma résistance soient des tentatives de vengeance, des élans de haine, des crispations d'intolérance ? J'anime aussi des ateliers d'écriture, de théâtre pour les rencontrer, pour échanger avec elles, avec eux. Souvent ils m'apprennent plus que ce que j'avais compris. Et je discute dans la rue. Je rencontre tellement de gens qui m'inspirent et si peu qui s'énervent ou ne parlent que pour partir avec quelques pièces après la discussion. Sur le vieux port de Marseille, j'ai passé une nuit avec un SDF d'une cinquantaine d'années, que je n'oublierai pas. C'est aussi ça, écrire, selon moi. Et ces personnes avec lesquelles je parle ici et là, je les regarde. Elles ont des souffles particuliers, des histoires singulières, des gestes concrets, des cicatrices souvent, des pensées personnelles. Elles ont des corps qu'on oublie, qu'on semble vouloir effacer. J'écris pour rendre leurs corps présents. Je me place en opposition à ce qui les somme de devenir des spectres, des errants impalpables. Cette injonction ressemble à du fil barbelé qui mettrait dans un enclos les fragiles, les égarés, les souffrants. J'écris des fictions à mi-chemin entre ce que j'ai perçu d'elles et ce qui s'imprègne dans mon imaginaire, mes questions. Et j'espère que ces questions puissent être partagées par d'autres. Quel genre de citoyens devons-nous rester malgré nos douleurs, nos inquiétudes ? Ces questions qui valent quand même la peine d'être posées.

Le regard joue un rôle central dans la pièce. Regard qui épingle, regard qui juge, regard par lequel on obtient le droit d'exister, regard qui rend fou. Notre regard porte-t-il une responsabilité éthique envers l'autre ? L'attention à l'autre serait-elle peut-être d'abord une éthique du regard ?

Je suis très attentif aux regards. Assis dans la rue sur un banc, je regarde autant les silhouettes, les démarches, les pesanteurs des corps, les rythmes des foulées que les regards.

Lévinas a beaucoup écrit sur la question de l'éthique du regard. Est-ce que le regard pourrait être une des voies que peut emprunter l'expérience de //l'autre dans le même// (pardon, je ne me souviens pas dans quel ouvrage le philosophe écrit ces mots) ?

Je crois que bienveillance et attention se jouent d'abord dans nos regards. Comme si nous commençons par écouter en regardant qui est là, qui et comment. Le regard serait-il le préambule de l'écoute ?

Vous avez écrit ce texte pour Benjamin N'simba, comédien et metteur en scène congolais. Qu'est-ce que cela veut dire d'écrire pour l'autre ? Comment trouver la bonne distance, ne pas prendre la place de l'autre, ne pas parler à sa place ?

Pour ma part, écrire pour quelqu'un, c'est ouvrir l'atelier. Montrer les outils qu'on emploie, ne pas craindre de révéler ses choix, ses besoins, ses envies, ses failles, ses refus. Dialoguer. Interroger. Accueillir ce que quelqu'un peut nous dire, même si dévie la trajectoire de l'écriture, pousse à sortir de soi-même. Quand j'écris avec quelqu'un, ça se concrétise par une sorte de //procédure de travail//. Comment on se parle, comment on se questionne (quelle liberté on se donne pour s'interpeller, se critiquer, s'opposer mais aussi se faire confiance, se rassurer, se soutenir), comment on s'écrit, on se rencontre (où, à quelle fréquence, combien de temps ?). En ce moment j'écris un nouveau monologue pour un autre acteur. Pour mon ami Patrice Juiff, comédien et romancier. Une première version est terminée, mais nous n'en sommes pas satisfaits. Deuxième version en cours. Et on est en plein dans ces réflexions. Quelle marge de manœuvre me laisse-t-il et quand s'autorise-t-il à me dire //non ça j'aime pas, ça je ne veux pas, ça essaie de le modifier s'il te plait...// Comment j'accueille la liberté que je dois assumer et cultive l'écoute que j'ai à maintenir ?

Vous donnez également des ateliers d'écriture à des exilées. Pouvez-vous nous parler de cette expérience, de la façon dont vous procédez ?

Ces ateliers d'écriture avec des exilés, des primos arrivants, des enfants, des jeunes issus de l'immigration ou récemment arrivés sur le territoire sont essentiels pour moi. D'abord parce que je voyage

avec eux, ils m'emmènent très loin (c'est la raison égoïste). Ensuite parce qu'ils m'aident à me penser comme un citoyen du monde et non pas comme un occupant de frontières (c'est la raison politique). Aussi parce qu'ils et elles ont beaucoup à dire, à partager par la parole, à interroger (c'est la raison sociale). J'essaie de donner forme à des expériences d'écriture et de partage qui soient à chaque fois différentes et inspirantes. Est-ce que lire-écrire-lire-dialoguer peut nous inspirer dans ce que nous vivons comme ce que nous vivons peut nous inspirer quand nous écrivons? Nous empruntons des chemins différents: prose, théâtre, poésie, slam... Je n'aime pas répéter la même chose car j'ai alors l'impression de ne pas accueillir la particularité de ce qui peut se vivre. Parfois dans l'atelier chacun écrit seul, souvent nous menons un travail d'écriture collective. On écrit-parle. On reformule en travaillant la parole avec le tempo qu'on a choisi, avec la ponctuation de l'écrit faisant irruption dans l'oralité, avec les figures de style qui peuvent soutenir ce qu'on veut mettre au jour, avec un jeu de contrastes, de ruptures de ton, avec une attention commune aux images mentales qui surgissent et qui en disent davantage que certaines réflexions. Comment se parler les uns les autres peut écrire, composer? Je réfléchis beaucoup à des processus possibles et on les expérimente.

Parfois les langues se mélangent (il faut d'ailleurs que je progresse très vite en anglais) et parfois ils et elles n'écrivent qu'en français.

Comment avez-vous travaillé pour parvenir à cette langue, à la fois sincère et dépouillée, à la faire sonner juste, en évitant de caricaturer la façon de parler des immigrées?

Mon premier souci fut et a continué d'être d'éviter toute caricature, ainsi que les clichés, les évidences susceptibles de réduire la portée de la pensée. C'était même une sorte d'obsession quand je remaniais la première version en vue d'en achever une deuxième. L'écriture de Léon Gontran Damas m'a beaucoup aidé et inspiré pour travailler une langue qui soit dépouillée mais qui ne tombe pas dans une sorte de misère du langage. J'ai aussi écouté avec attention la façon dont s'exprime Benjamin. Quel est son parler personnel de congolais en exil, si je puis dire. Et j'ai coupé tous mes élans lyriques dont je

ne peux me défaire mais dont je sais que je dois me méfier. **Votre regard** reste le texte pour lequel j'ai le mieux réussi à entretenir cette économie de la langue qui associe dépouillement, sincérité et coupes nécessaires.

Votre écriture s'inscrit aux confins du poétique. Qu'est-ce qui distingue la poésie de l'écriture théâtrale?

Je crois que la distinction majeure tient à la situation des corps. Ceux des acteurs, des actrices parlent et jouent, font comme si, représentent. Ceux des poètes et poétesses lisent ou déclament. Il y a aussi cette différence de respiration entre une parole prononcée dans un dialogue, qui rencontre, s'oppose, accueille, ici et maintenant et une autre qui ne discute pas, mais va vers, traverse, se décale, s'échappe (temps et espace devenant parfois secondaires, presque flous). Et peut-être que les acteurs, les actrices s'adressent toujours à quelqu'un (ce qui est à la fois si beau et aussi contraignant) alors que les poètes, les poétesses peuvent parler aux arbres, aux oiseaux, au vent, à des absents qui ne les entendent pas (et cette liberté n'est pas toujours confortable). Et franchement, je ne suis pas sûr de savoir écrire vraiment du théâtre ni vraiment de la poésie. J'ai de plus en plus le sentiment d'écrire des textes vers le théâtre sans pouvoir l'atteindre et d'autres vers la poésie sans l'atteindre non plus. J'essaie de m'y faire et de chercher ce que ça peut donner (dans le sens du don et de l'aboutissement). Un peu dans cette démarche qu'Henri Michaux esquisse dans *Poteaux d'angle*, évoquant les défauts, les failles qu'on ne peut changer et qu'il faut dès lors rendre productifs, voire créatifs si possible.

Quel est votre rapport au corps lorsque vous écrivez? A votre propre corps, au corps de celle dont vous portez la parole, au corps de l'actrice qui incarnera le texte?

Quand j'écris pour un acteur, une actrice, je veux les voir souvent. Pas sur scène. Mais dans la rue, marchant, dans un espace clos, entre des tables de bistros. Voir aussi comment ils occupent leurs silences. Au volant, dans le métro, dans une file d'attente, les voir à table, les voir chercher leur chemin dans un quartier inconnu. Savoir s'ils font du

tennis, de la randonnée, de la danse, de la natation, du chant... Savoir s'ils traînent à se préparer le matin ou s'ils vont à toute vitesse dès qu'ils sautent du lit. Je cherche à les surprendre pour découvrir comment le corps va réagir. Ensuite, j'ai très envie de les voir sur scène.

Je ne peux pas écrire sans mettre mon corps au travail. Une journée où le corps est mou, je n'écirais que des phrases molles. Il faut tous les jours au moins que je marche. Parfois je cours, ou alors je fais du karaté. Et mon corps doit être plus présent que le mental. Celui-là il sape le travail de la pensée. C'est un petit censeur sans gêne. Le corps, lui, accompagne la pensée, la soutient, la libère. La méditation est un rituel très productif pour l'écriture. Plus encore dans les périodes où j'écris du matin au soir, voire tard la nuit. La fatigue a un pouvoir d'éclaircissement. Fatigué, je vois ce qui m'échappait, j'abandonne ce qui manque de sens. Comme une lucidité supplémentaire dans la fatigue.

Pour écrire, je commence sur l'ordinateur. Puis je sors avec l'ordinateur dans mon sac à dos et je vais m'installer à une terrasse de café. Ou bien, je pars dans la forêt ou au bord de l'eau ou dans les champs. Ou bien je roule, carnet et stylo posés sur le siège passager. Le défillement des images extérieures rend plus fluides les images mentales. Je sais que les idées viennent dans ces moments-là, que les nœuds vont se défaire. Quand les réflexions deviennent improductives, les images mentales vont relancer le travail, me relier à ce qui peut être inspirant. Dès que ça a lieu, je m'arrête, je gare la voiture, je cherche comment le corps peut s'installer au mieux où je suis, j'écris. Il arrive que ça coûte un peu cher en essence, c'est le seul inconvénient. Plus je roule de façon nerveuse, plus le processus opère rapidement. Avec les sensations retrouvées de la conduite sportive. Comment le cerveau calcule les distances. Comment le regard anticipe, va loin, détermine les trajectoires, prépare les segments dans les virages. Comment la musique dans l'habacle renforce la concentration. Comment le corps sent accélération et décélération, le sursaut du frein moteur, le déport de la masse, la force centrifuge, les légers glissements des roues.. Et puis j'ai la chance d'avoir une petite voiture – cinq chevaux fiscaux encrassés et paresseux!

CRITURE.

Papa, mon corps aussi (voix venue de la République du Congo)
inédit de Cédric Bonfils

Papa, mon corps aussi
il connaît, tu sais, la peur, l'espoir
mon corps en lutte entre eux
toujours entre
les miliciens et toi, papa, et maman
entre la joie, mon anniversaire
et l'intrusion, les coups, les armes
maman, coups au visage, sang aux cheveux
le bruit des menaces, la marée des balles
mon enfance que tu sauvais un peu, papa
mon enfance noyée
dans la mort, elle coulait de toi
couché sur le sol, papa,
où juste avant, toi et moi, nous tous
on riait, criait, dansait
sur des chansons en lingala
comme s'envolaient des poussières tristes
je progresse en français, papa
je passerai en troisième l'année prochaine
mais papa, mon corps aussi
est resté à la maison
resté près de toi
étendu sur les traces de pas de tes assassins
la peur, l'espoir
ton corps entre eux
et le mien
tiré, tendu entre leurs cordes d'épines
écartelé entre leurs résistances
mes larmes ne respirent pas
coulent étouffées
comme au moment des coups de revolvers

la joie est leur cible
 et la liberté, la vie, papa
 nos corps aussi
 notre maison, mon enfance, pillées, ensanglantées
 mon corps y reste
 n'a pas fui, n'a pas pu, pas assez
 reste, erre, comme
 comment je te dirais, papa ?
 comme une tâche sur le sol laissée par des veines ouvertes
 mon corps regarde encore
 maman battue, papa
 je me bats pour où la vie s'en va
 mais mon corps souvent ne sent plus
 si souvent, maman le voit, le sait
 et l'infirmière du collège
 elle est gentille mais elle ne trouve pas comment faire
 mon corps ne sent plus
 le calme ici maintenant
 dans la salle de classe
 je m'assieds au dernier rang
 mais parce que je suis timide, tu sais, papa
 mon corps ne sent plus
 qu'on est en sécurité
 maman, les petits frères et moi
 dans le foyer ici
 petite ville de l'Oise, la France, papa
 dans les rues sans milice
 dans le parc du quartier
 les petits frères trichent tout le temps quand on joue au ballon
 je fais semblant de ne pas le voir
 comme tu le faisais avec moi
 mon corps ne sent plus
 les saveurs des fruits
 //il faut prendre du bon, les enfants//
 elle nous dit ça, maman
 la légère amertume du thé
 les bulles qui pétillent sur la langue
 //on veut du qui pique à goûter//
 les petits frères voudraient qu'on achète tout le temps des sodas

mon corps ne sent même plus parfois
 les chants libres dans les arbres
 les rires des petits frères
 ne sent plus
 //princesse, écoute maman
 c'est le cauchemar encore//
 mon corps, papa
 quand la peur tire plus fort de son côté
 que l'espoir émietté
 percé par les balles
 mon corps n'entend plus
 la voix qui pourrait rassurer
 comme tu aimais l'entendre parler maman
 mon corps ne perçoit plus
 la caresse sur le front qui pourrait apaiser
 la main dans mes doigts comme de l'air dans le vide
 les pincements qui pourraient réveiller
 //c'est l'angoisse, madame, on l'emmène//
 ils disent qu'on va me soigner, les pompiers
 parfois toute ma peau devient soudain
 la joue d'un chagrin qui ne ressent que la peur
 mais je l'emmène, papa
 où la vie s'en va
 dans les cours de français, de langues et d'histoire
 mes préférés, papa
 dans les récréations où ça remue de rires, de chahuts
 dans les fins de journées avec maman quand on range et quand on
 parle
 dans les bouderies et fous rires des amis, des petits frères
 et dans les bras de maman
 tard le soir quand la fatigue ralentit les pensées
 //ça va aller, le temps le sait, ma fille//
 je pose ma joue sur sa peau
 comme un chagrin qui se pose sur l'espoir
 notre chagrin
 mon corps aussi
 papa

CRITURE.

L'attente et l'eau (voix venue de Syrie)

inédit de Cédric Bonfils

Ma tête à la mer.

J'ai quitté la poussière. Les montagnes. La ville. J'ai quitté.
On dit ça au lycée. Quand l'heure d'apprendre est finie.
J'ai tout su de mon pays. Les définitions aussi.
De la souffrance. De la perte. De la haine. De la mort.
J'ai fait mes colles dans la cave.
J'ai passé mes épreuves sous les poings qui frappent.
Je n'ai rien réussi.
Seulement survivre.

Ma tête à l'envers.

J'ai quitté. J'ai laissé. J'ai perdu.
La maison de mes parents. La porte qui tremble sous les coups.
Les rafales. Les grenades. Les explosions. Les gaz.
Les mendiants qui mentent. Armés sous leurs loques. Ils pillent.
Tuent l'innocence d'une vérité blottie dans un foyer.
J'ai quitté la vie qu'on voulait me prendre.
Ma tête au désert.
J'ai traversé les frontières. Couru l'espoir. Goûté le courage.
Comme une poignée de sable sur les lèvres.
Et l'angoisse. La corde qu'on avale pendant qu'elle nous étrangle.

Ma tête à l'air.

Libre je ne sais rien. De ce qui m'attend et de ce qu'est le temps.
La montre à mon poignet est un compte à rebours du vide.
Je suis seul avec ce qui manque.
Et seul avec ce que j'espère.

J'ai dix-huit ans. Disent mes os.
Et dehors. Dit le juge.
J'ai dû dire au revoir plus vite qu'une porte claque.
Libre je ne sais rien. Mais j'ai le numéro de ma soeur.
En Angleterre. Et viens. Me dit-elle. Rejoins-moi.
Elle a payé un passeur.
Je ne sais pas où le rejoindre.
Soudain une vie coûte le prix d'un passage.
Je ne pense qu'à recharger mon téléphone.

Ma tête à demain.

Images mentales. Bancales.
Je veux bien me noyer mais dans le flot d'une journée.
En Angleterre. Avec ma soeur.
Images mentales. Brutales.
L'avenir tremble et vacille.
Comme la mèche des vagues que rase le vent.
L'avenir sera-t-il sur le rivage?
Je pars à la nage si le passeur ne m'appelle pas.
Je ferai la planche jusqu'en Angleterre.
Si la fatigue gèle mes bras, mes jambes.
Je ferai la planche jusqu'au sourire de ma soeur sur la rive.
Je me demande. Je vais tenir? Je vais flotter si longtemps?
Qu'en disent mes os?
A votre avis, monsieur le juge?

En l'absence de réponse, j'attends encore.
J'attends le passeur ou le jugement de l'eau.

Inédit, à paraître aux Éditions Espaces 34 en 2018. Tous droits réservés.

NARCISSE.

notes de la dramaturge
par Marina Skalova

//Ecoutez. Ecoutez-moi//. Ce sont les premières lignes de **Votre regard** de Cédric Bonfils. Un monologue mais pas un soliloque, l'adresse d'un //je// à un //vous//, d'un homme à une femme qu'il a entendu crier et qu'il a couru secourir, au beau milieu de la nuit.

Il s'est introduit chez elle, discrètement, s'est faufilé, comme un cambrioleur, s'est approché tout près d'elle. Il n'est pas très à l'aise, ne sait pas où se tenir, se questionne sur la bonne distance à respecter. Où se trace la frontière entre moi et l'autre? Comment trouver les limites, lorsqu'elles ne sont écrites nulle part? Le monde est plongé dans l'obscurité, l'obscurité est une opacité, l'autre est un territoire inconnu. Sous la seule //lumière d'un lampadaire extérieur//, les uns sont amis, les autres sont rapaces.

Alors, par peur de brusquer, la parole avance à tâtons. Dans l'intimité d'un appartement, face à une interlocutrice plus fantasmée que réelle, allongée sans mot dire, présente et absente à la fois, la parole se déploie. L'espace du silence de la femme délimite l'espace de la parole de l'homme: c'est lui qui le rend possible, le fait advenir. L'autre doit se taire pour que //je// puisse parler. La confidence éclot dans cette situation très singulière, face à une femme devenue point d'ancrage, phare dans la nuit.

Cette dialectique entre la parole et le silence est fondamentale. C'est précisément parce que la femme ne répond pas que le personnage peut puiser à l'intérieur de lui-même, donner à entendre ses blessures cachées, ses peurs, qui emplissent son silence. C'est comme s'il ne pouvait prendre cette place que parce que l'autre, celle qui est blanche, légitime, s'efface. La nuit, le régime de visibilité habituelle s'inverse. Celui qui est cantonné à une existence de l'ombre prend la parole.

//Un homme est-il faible quand il ne sait plus se taire?//, demande-t-il. Il multiplie les adresses et les questions rhétoriques, tout en sachant que non, elle ne lui répondra pas, elle ne peut pas lui répondre. Mais demander, c'est chaque fois négocier l'espace, demander l'autorisation, délimiter le périmètre. Elle se dérobe par son silence, qui est à la fois une faiblesse et une force. Il est en position d'autorité car il parle, et en position de soumission car il se confie.

La situation porte une tension sans résolution. Koltès écrivait que //deux hommes qui se croisent n'ont d'autre choix que de se frapper, avec la douceur de l'ennemi ou la violence de la fraternité.// Ici, un corps est livré à l'autre; offert presque. Il est un homme, il aurait le pouvoir d'abuser d'elle, de la violer, de la tuer. Elle est une femme, mais sa couleur de peau, ses papiers, son identité la rendent infiniment plus puissante que lui. De l'un à l'autre, le pouvoir circule, comme entre chien et chat.

//Ce qu'on fait de chacun de ses frères c'est la seule question qu'il faut encore se poser quand on ne voudrait plus rien entendre.// Cette phrase définit la situation inaugurale de la pièce, et la profonde question éthique qu'elle nous pose. L'homme court à la rescousse de la femme parce qu'il l'a entendu crier, qu'il ne peut pas faire autrement, alors même qu'ils ne se connaissent pas, se sont étrangers, ne se doivent rien. En miroir, il nous apprend qu'il est sans-papiers, sans-domicile-fixe, sans-famille-dans-ce-pays, sans-repères-établis. Quelqu'un l'entend-il lorsqu'il crie la nuit, hurle sans bruit sous les ponts?

Evidemment, son élan de solidarité nous renvoie à notre lâcheté envers ceux qui franchissent nos frontières, dorment dans les parcs et les forêts, sur les trottoirs et dans les foyers, à l'ombre de nos zones de visibilité. Ce rapport au visible et à l'image est essentiel dans **Votre regard**. Il y a les images qui hantent et obsèdent, les images qui empêchent de dormir, les images à cause desquelles on se réveille en sueur. Et puis, de l'autre côté des paupières, les images qui font rêver, les //cartes postales du bonheur// que les exilés envoient au pays, chimères sur papier glacé pour rassurer la famille, la convaincre que l'on n'a pas fait tout ce voyage pour rien: ici, les trottoirs sont plus lisses, le bonheur plus propre.

Lorsque j'ai lu **Votre regard** pour la première fois, j'ai tout de suite pensé à *La nuit juste avant les forêts* de Bernard-Marie Koltès. Cela tient au sujet de la pièce, bien sûr, mais surtout à la forme choisie et plus profondément, à sa tonalité lancinante, à sa phrase sincère et musicale,

La nuit juste avant les forêts, c'est aussi un presque-monologue, une longue phrase, un //je// s'adresse à un //tu//, le //tu// s'appelle mama, on ne sait pas si c'est un homme ou une femme, ce n'est pas important, on sait juste que le //tu// ne répond pas, le //je// est seul sous la pluie, il dit le désir et le manque, la pluie, la pluie et la pluie; l'humiliation d'être dans un pays sans endroit où dormir, //seul comme on ne peut pas le dire//, sans argent, sans travail, sans même une chambre, sans même du feu,

il dit le rêve d'une communauté, communauté de galère, communauté de lutte, communauté de rêves, il veut même créer //un syndicat à l'échelle internationale//;

La nuit juste avant les forêts, c'est le rêve d'une fraternité, d'un autre être-ensemble, qui ne se cognerait pas encore et toujours contre la carcasse de l'autre, qui n'échouerait pas sur la solitude de chacun,

c'est surtout une demande d'amour, //non pas le désir mais un vouloir bien plus insistant, qui est appel à une réponse, qui est demande d'être aimé//¹.

*

Je commence à écrire ce texte en résidence d'écriture dans un château.

Pendant ma résidence d'écriture, je travaille sur un texte qui s'appelle *Silences de l'exil*.

Un texte sur le rapport à la parole et au silence chez les exilés.

Un texte qui a des échos forts avec le texte de Cédric Bonfils.

Ou du moins, je ressens des échos forts avec le texte de Cédric Bonfils.

Cela me fait du bien.

Je me sens moins seule.

Quand même, quand j'écris je suis très seule.

A l'intérieur de ce texte, je parle du parcours d'autres exilés et aussi, un peu, de mon parcours d'exilée.

Quand je lis Cédric Bonfils, il y a des choses qui résonnent à l'intérieur de ma tête et à l'intérieur de mon corps.

Cela me rappelle des souvenirs.

Cela me fait du bien et cela me fait du mal.

Je me sens moins seule.

Je me sens plus seule.

Je me dis qu'écrire, c'est à la fois se sentir plus seule et moins seule.

Je me dis que cette sensation, c'est actuellement la chose la plus importante au monde pour moi.

Plus importante que ma famille.

Plus importante que mes amis.

Plus importante que mon travail.

Je ne sais pas pourquoi c'est aussi important.

C'est comme ça.

On ne choisit pas.

Ces deux phrases, elles m'ont été dites par Mohammed, de Guinée.

C'est ce qu'il m'a dit après m'avoir raconté son histoire.

C'est comme ça.

On ne choisit pas.

1 Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, Actes Sud Papiers, Arles, 1999

C'est la nuit, au moment où ceux qui sont légitimes pour occuper le trottoir, rentrent dans leurs maisons, que la parole de l'homme du Congo peut se déployer.

Bernard-Marie Koltès insistait pour avoir un comédien de couleur dans chacune de ses pièces. Il disait que l'homme noir, c'était le négatif photographique de son théâtre. Celui qui révèle la vérité de la société blanche, par sa simple présence oblique, fantomatique presque. Plus tard, lorsque des metteurs en scène ont commencé à monter les pièces de Koltès dans les cités, des jeunes se sont révoltés, ont refusé de jouer le rôle du noir de service, celui que l'on invite uniquement pour jouer des personnages de couleur. Ils avaient raison de le faire. Mais c'est une autre histoire.

Toujours est-il que l'exilé, dans la pièce de Cédric Bonfils, nous dit quelque chose, en creux - en négatif donc - de notre rapport à l'autre. Il nous le dit depuis sa position, depuis le dehors, littéralement pour le coup, puisque que c'est là qu'il dort.

Alors, je reviens à Foucault, encore et encore. J'aime beaucoup Foucault. Foucault a dit que pour parler de la liberté, il fallait regarder les prisons et que pour penser la raison, il fallait voir comment elle traite la folie.

Cédric Bonfils parle de la solidarité depuis l'exclusion, du rapport à l'autre depuis l'exil. C'est son geste. C'est ce qu'il fait. Et c'est une très bonne idée.

SPECTRAL.

Bernard-Marie Koltès

//où aller, pas d'autre solution, et, moi j'ai repéré, depuis que je ne travaille pas, toute la série de zones que les salauds ont tracées pour nous, sur leurs plans, et dans lesquelles il nous enferment par un trait au crayon, les zones de travail pour toute la semaine, les zones pour la moto et celles pour la drague, les zones de femmes, les zones d'hommes, les zones de pédés, les zones de tristesse, les zones de bavardage, les zones de chagrin et celles du vendredi soir, la zone du vendredi soir que j'ai perdue depuis que j'ai tout mélangé, et que je veux retrouver tant j'y étais bien, au point que je ne sais pas comment te le dire, mais, depuis, je ne travaille plus et tout est mélangé sur leurs salauds de plans, chaque soir j'ai cherché où était le vendredi soir où j'étais bien, sans travail demain, j'ai baisé sur un pont, j'ai traîné dans des quartiers étrangers, seul comme on ne peut pas le dire, tu viendras avec moi pour que l'on s'y retrouve, tu n'auras pas à avoir peur.//

//ce qui fait que, moi, quand je quitte un endroit, j'ai toujours l'impression de quitter là où c'était d'avantage chez moi que là où je vais débarquer, et quand on te pousse au cul de nouveau et que tu pars de nouveau, là où tu vas aller, tu seras encore davantage étranger, et ainsi de suite: tu es toujours plus étranger, tu es de moins en moins chez toi, on te pousse toujours plus loin, que tu ne saches pas où tu vas, et quand tu te retournes, vieux, que tu regardes derrière toi, c'est toujours, toujours le désert//

Extrait de Bernard-Marie Koltès, *La nuit juste avant les forêts*, Les éditions de Minuit, Paris, 1988

Bernard-Marie Koltès (1948-1989) était un auteur dramatique français. Son œuvre théâtrale, marquée par une tension poétique et philosophique, est considérée comme l'une des plus importantes de l'époque contemporaine. Avec des textes traduits dans une trentaine de langues, il est l'un des auteurs de théâtre francophones les plus joués du monde. Le rapport à l'autre, la solitude et le désir font partie des questions qui hantent ses pièces.

OBLIQUE.

le monologue adressé à une personne qui ne répond pas

La Nuit juste avant les forêts :

temps référentiel nul et art du monologue

Enjeu: je parle à qui ne m'entend pas. Ma liberté vient de ce qu'il ne saisit pas ce que je dis.

Le monologue est intérieur parce qu'il ne se réfère pas à une durée extérieure, ce n'est pas un instant qu'on déplie, mais une tension mentale qu'on examine, dans ses superpositions, ses simultanités. La situation du monde extérieur, en cet instant, ce temps suspendu où en moi cela parle, va basculer, ne pourra pas être exploitée: elle est le contexte d'un instant qu'on laisse se refermer sur lui-même, sans durée. C'est dans une urgence qu'on parle, et qui a fait du monologue intérieur (chez Virginia Woolf: *Promenade au phare*, ou William Faulkner: *Tandis que j'agonise*, ou James Joyce: monologue de Molly Bloom à la fin d'*Ulysse*, ou Thomas Bernhard: le fauteuil à oreilles dans *Arbres à abattre*) une forme majeure de notre littérature occidentale du XX^e siècle.

Un instant. Pur, isolé. On voudrait parler à celui qui s'éloigne. Ce qu'on dit n'est pas ce qu'il faut dire, alors on recommence, depuis le même point de fusion initial. Et chaque fois que l'écriture aura solidifié dans une nouvelle figure de récit, on la brisera pour repartir de cet instant initial.

Dans le texte de Koltès, un homme en apostrophe un autre qui s'éloigne. Il voudrait lui parler de, mais n'a pas le temps qu'il faut pour. Alors ça recommence, on l'aperçoit, il faudrait. La langue dérive. La chambre qu'on rêve. Le personnage de *La Nuit juste avant les forêts* demande feu ou cigarettes, mais il en dispose déjà. Et retour à la case départ. On s'appuie sur l'instant, le monologue se développe, mais pour pouvoir s'entretenir comme tel, revient pour chaque figure du discours à cet instant zéro.

Pour s'adresser à qui, depuis quel instant magiquement isolé de toute continuité, toute dissolution dans la durée? Le monologue s'interroge à chaque nouvelle figure sur lui-même, et trouve dans cette interrogation son propre aliment pour se renouveler.

Extrait de François Bon, *Tous les mots sont adultes*, © Librairie Arthème Fayard 2000, Paris, 2005

François Bon est né en 1953. Il est écrivain, traducteur et éditeur. Il est l'auteur d'une vingtaine de romans et récits, publiés aux éditions de Minuit, Fayard, Verdier et Albin Michel, auxquels s'ajoutent des essais, des ouvrages de littérature jeunesse et des pièces de théâtre. Il anime très régulièrement des ateliers d'écriture et a été l'un des acteurs majeurs du développement de l'écriture créative en France. *Tous les mots sont adultes* est un ouvrage pionnier en ce sens.

Erratiques

texte Wolfram Höll

traduction Laurent Muhleisen

mise en scène Armand Deladoëy

jeu Cédric Djedje, Fred Jacot-Guillarmod, Cédric Juliens

musique Vincent Hänni

assistanat à la mise en scène Mathilde Aubineau

scénographie Sylvie Kleiber

lumière Victor Roy

costumes Eléonore Cassaigneau

production POCHE /GVE

coproduction Le Rideau de Bruxelles

Créé au POCHE /GVE le 16.10.2017

Erratiques est publié à l'Arche Éditeur dans un volume comprenant aussi *De la disparition du père* et *Nous trois*.

Titre original: **Und dann**

En Allemagne de l'Est, juste après la chute du mur, un garçon joue dans le béton, entre les tours de son bloc d'habitations. On n'entend que sa voix, une petite musique enfantine et lancinante. C'est à travers son regard d'enfant qu'il observe sa ville changer. L'effondrement du mur répond aux fissures à l'intérieur de lui, où le manque se creuse. Avec son frère et son père, ils se remémorent leur mère et projettent sur les façades d'immeubles les vidéos super 8 qu'ils ont faites d'elle. Au milieu des décombres, ils évoquent leur passé, sa disparition et donnent libre cours à leurs souvenirs. Les ruines du communisme signent aussi la fin de l'enfance et du monde que le garçon a connu. Une poésie de l'ordre de l'oratorio : un chant de requiem sur la mort ou l'absence de la mère.

Wolfram Höll _ auteur

Wolfram Höll est né en 1986 à Leipzig en Allemagne et vit à Bienne. Il étudie l'écriture à l'Institut littéraire suisse de Bienne puis dans la filière Expanded Theater de la Haute Ecole des Arts de Berne. Sa première pièce **Erratiques**, écrite sous la tutelle de Daniel Danis, est mise en scène au Theater Leipzig durant quatre saisons consécutives. Elle reçoit le Prix d'écriture dramatique de Mülheim en 2014. La même année, Höll est dramaturge invité au Théâtre de Bâle, où sa pièce *De la disparition du père* est montée. En 2016, le Schauspiel Leipzig met en scène *Nous sommes trois*, et cette nouvelle pièce remporte également le prix de Mülheim. En plus de son travail d'écrivain, Wolfram Höll travaille comme réalisateur et rédacteur de pièces radiophoniques à la Radio Télévision Suisse (SRF). A l'occasion de la mise en scène de **Erratiques** en 2017 au POCHE /GVE, l'Arche Editeur publiera dans un seul livre les trois pièces écrites dans une langue lyrique et rythmée et dans des formes surprenantes.

Armand Deladoëy _ metteur en scène

Armand Deladoëy mène une carrière multiforme. Après des études d'histoire de l'art, il se forme comme acteur à l'École Romande d'Art Dramatique à Lausanne et débute aux côtés d'André Steiger et de Stuart Seide. Il signe plusieurs mises en scène avec Martine Paschoud, alors à la direction du Théâtre de Poche. Suite à sa rencontre avec Noemi Lapzeson, il se forme à la danse contemporaine. Elles danseront ensemble près de 20 ans. S'inspirant de son travail chorégraphique, il met en scène Sarraute, Bond, Danis avec sa compagnie Le Crochet à Nuages. Claudia Bosse, metteuse en scène allemande, lui demande ensuite de jouer dans sa compagnie de théâtre transdisciplinaire theatercombinat. En 2008, elles créent ensemble *Phèdre* de Racine au Théâtre du Grütli. Durant la saison 2015-2016, il est l'interprète de **Duo** de Julie Rossello-Rochet au POCHE /GVE. Il a récemment dansé *Pourquoi ne sais-tu pas qui je suis ?* une chorégraphie de Nicolas Turicchia au théâtre Les Halles de Sierre. Il poursuit son travail pédagogique auprès d'élèves chanteuses d'opéra et met en scène Britten, Donizetti, Bizet à la Haute Ecole de Musique de Lausanne.

CRITURE.

extrait d'**Erratiques** (titre original: **Und dann**) de Wolfram Höll

Je vais
à la maison.
Je m'éloigne des errants,
traverse la pelouse.
Je passe entre des voitures garées,
traverse la rue.
Je passe entre d'autres voitures garées,
traverse le trottoir
qui mène à la maison.
Je vais à la maison.
La maison
est un bloc d'habitations
pas très haut non seulement
un deux trois quatre
quatre cinq
six
sept
sept étages
mais long il
longe toute la rue une
maison tout-du-long-de-la-rue
c'est ça
et moi j'habite au unième deuxième
et je vais au unième deuxième et
je vais à la maison.
Je sonne
à la unième deuxième troisième
sonnette d'en-bas
mais d'en-haut
rien ne vient.

Je sonne encore
et encore
et encore
et toujours
rien ne vient.
Je regarde le panneau des sonnettes et
je n'arrive pas à le lire
et le bouton de sonnette noir
et rond
Alors j'appuie sur tous
tous tous
tous les boutons de sonnette
longtemps longtemps le temps
que l'interphone dise:
 Tu n'habites pas ici
 tes parents ne t'ont pas et
 ne t'ont jamais eu tu
 n'existes pas.

BLABLA.

entretien avec Wolfram Höll
traduit de l'allemand par Marina Skalova

Erratiques **est composé de mots, d'images et de sons. Comment ces éléments s'articulent-ils, lorsque vous écrivez ?**

Au début, pour moi, il y avait les images et les liens qu'elles tissaient entre elles (par exemple, la relation entre l'émetteur-récepteur, les erratiques et les blocs d'habitation). La langue et le rythme ont aidé à faire advenir les images, ont permis qu'elles se déploient au moment où ça parle.

Comment avez-vous développé la voix de cet enfant, qui tente de saisir et de comprendre le monde en l'énonçant avec des mots simples ? Quel chemin avez-vous dû parcourir pour réussir à créer cette langue ?

C'est le conseil de l'auteur franco-canadien Daniel Danis, qui m'a accompagné pendant l'écriture. Il m'a recommandé de commencer par créer le point de vue d'un enfant, avant même qu'une quelconque histoire, qu'une quelconque image ne soit là. C'est ce point de vue qui a permis de jeter un œil interrogateur sur le monde, mais aussi de chercher des explications soi-même pour lui donner sens.

La voix de l'enfant aborde autant l'effondrement sociétal que la situation personnelle de perte et d'instabilité. Le personnel et le politique sont-ils, pour vous, intimement liés ?

Dans le texte, énormément. Un système s'effondre, à l'échelle politique comme sur le plan familial. La question est alors de savoir que faire à partir de cela, comment apprendre à lâcher prise, à construire quelque chose de neuf. Les Russes allemands du texte constituent un exemple positif à cet égard. (*ndlr*: les Russes allemands sont des allemands partis vivre en Russie depuis plusieurs générations, revenant s'installer en Allemagne après la chute du mur. Dans la pièce, ils incarnent une forme de renouveau car ils arrivent et repartent à zéro. Un nombre important de juifs russes sont également arrivés en Allemagne à ce moment).

Vous avez traduit le texte vers le français, avant qu'il n'accède à sa forme germanophone définitive. Est-ce important pour votre écriture de passer par un ailleurs linguistique ou géographique ?

Lorsque j'écrivais **Und dann**, cela m'a beaucoup aidé de partir au Québec, où j'ai rencontré Daniel Danis. Bien sûr, c'est un ailleurs, une étrangeté mais, en même temps, lui et ses textes illustrent aussi à merveille l'immense champ de possibles de l'écriture théâtrale.

Erratiques **marque par sa composition, son caractère de partition. Comment cette structure musicale a-t-elle façonné votre écriture ?**

J'ai commencé avec des images isolées, puis j'ai regardé comment elles réagissaient les unes aux autres, dans quelle relation elles se trouvaient, ce qu'elles avaient à voir les unes avec les autres, à quelles nouvelles scènes et images cela pouvait donner lieu. Finalement ce n'est donc pas moi qui ai donné une structure musicale au texte, c'est lui qui m'a dicté la sienne. J'ai défini l'ordre des scènes en dernier.

Qu'est-ce que cela signifie pour vous, d'écrire pour le théâtre ? A partir de quel moment savez-vous qu'un texte peut également exister dans le corps et l'espace, et plus seulement sur la page ?

Dès le début, en réalité. Je pense effectivement que lorsqu'on lit une bonne pièce, la page est déjà une scène, le texte se met en scène lui-même au moment de la lecture. Le théâtre vit du fait de donner corps à l'absence, une absence déjà présente sur la page. C'est d'ailleurs pour cela qu'il y a autant de blanc dans mes textes.

Quelle est la différence avec l'écriture radiophonique ? La décision de vous tourner vers la radio a-t-elle été une conséquence logique de votre écriture ?

La création radiophonique n'a pas grand-chose à voir avec le théâtre. C'est plus proche du film, les scènes ne cessent d'être enregistrées à nouveau, coupées, montées, etc. L'énergie n'est pas créée sur le moment, face au public, comme au théâtre. Dans une pièce radiophonique, on peut simplement se contenter d'affirmer qu'il y a un glacier, le créer à l'aide de la musique et des bruitages, tandis qu'au théâtre, les différents langages scéniques (le texte, le corps, la lumière, etc) doivent réussir à le faire advenir.

Je suis réalisateur pour la radio, c'est donc plutôt une pratique parallèle à l'écriture théâtrale pour moi (mais qui est évidemment exigeante en temps et en énergie).

Quel effet cela vous fait à présent, de lire votre texte en traduction? La traduction a-t-elle des répercussions sur l'original?

Pour autant que je puisse en juger, Laurent Muhleisen a merveilleusement traduit **Und dann**. C'est surtout dans les discussions avec lui, via les impulsions données par ses questions et ses observations que j'ai pu découvrir une multiplicité d'aspects nouveaux dans le texte, des choses qui ont toujours été là, mais que je ne pouvais pas voir avant.

//L'enfant parle, il raconte et compte les blocs de béton, les grands cailloux de l'aire de jeu, les étages et les sonnettes, et à peine a-t-on eu le temps de compter jusqu'à deux, que l'on est déjà happé par cette arithmétique de la perte, le chiffre nous attriste, le trois renvoie au quatre, qui n'est malheureusement plus, le deux souffre du trois, du manque du un. L'enfant compte, il n'a aucune comptine sous la main qui pourrait revenir sur l'absence et lui rendre ce qui a disparu, la rime enfantine se conclut par //une bille au nord c'est toi qui sors//. Il est rare qu'un texte m'ait rendu à la fois aussi tristement ému et aussi joyeux par l'intelligence de sa tristesse.//

Ewald Palmethofer sur **Und dann** de Wolfram Höll, extrait d'un texte paru dans la brochure du Theatertreffen Stückemarkt 2012, Berlin, trad. Marina Skalova

BLABLA.

notes de Wolfram Höll

extraites d'un mail adressé à Laurent Muhleisen le 25 avril 2017

Cher Laurent,

(...)

Voici quelques remarques au sujet de **Und dann**; j'espère qu'elles te seront utiles:

Und dann a été une sorte de détour, un détour qui m'a mené à mon écriture. Avant, j'avais essayé d'écrire des pièces avec de vrais dialogues, comme un Botho Strauss, mais je n'arrivais nulle part. Parallèlement, j'éprouvais un grand intérêt pour les images et la langue, tout en croyant qu'il n'y avait pas de place pour cela au théâtre.

D'ailleurs, en postulant au programme d'écriture scénique //Textes-en-Scènes// à Lausanne, il y a quelques années, c'était exactement parce que je croyais qu'écrivant en français - qui n'est pas ma langue maternelle - je ne pourrais pas faire de travail sur la langue, sur les images, j'allais devoir écrire une //vraie pièce//, avec de vrais dialogues élégants. Au bout du compte, rien ne s'est passé comme prévu.

Nous avons le droit de nous choisir un mentor, et j'ai choisi Daniel Danis, c'est-à-dire quelqu'un qui travaille à l'opposé de l'idée que je me faisais alors de l'écriture théâtrale. Ce fut une bonne chose. J'ai écrit en allemand, j'ai lu ce que j'ai écrit à Danis et le lui ai résumé brièvement en français (Daniel ne parle pas un mot d'allemand). J'ai ressenti ce travail comme une libération, dans la mesure où j'ai compris dès lors tout ce qui était possible au théâtre (et je ne crois pas que tout texte soit un texte de théâtre, bien au contraire: mais il existe bien une théâtralité en-dehors de pièces dialoguées, qui naît du récit, du souvenir, de la description de ce qui est vu).

Und dann est donc né dans un environnement étranger, avec un suivi dans une langue étrangère (même le contexte de la pièce - la chute du Mur - n'était pas très familier à Daniel).

Pour //Textes-en-Scènes//, il fallait bien sûr livrer un texte en langue française; j'ai donc commencé par traduire la pièce moi-même, d'où cette version à laquelle nous avons assisté, toi et moi, à Paris (*ndt: une metteuse en scène avait demandé la version française de Und dann à l'Arche dans le but d'organiser une lecture avec de jeunes comédiens à l'Odéon, et l'Arche s'était trompée en envoyant, à la place de la traduction officielle cette version française de Wolfram - qu'il ne souhaitait pas voir diffusée, ne l'ayant envoyé qu'à titre informatif*). Cette lecture à l'Odéon m'avait permis de mesurer quel degré de création langagière, de torsion de la langue, le français permettait vraiment - et à quels endroits du texte, de mesurer aussi à quel point le rythme du français pouvait se superposer à celui de l'allemand. Mais il est vrai que j'avais réalisé cette traduction avec mes connaissances lacunaires en français.

Je me suis d'autant plus réjoui de ta traduction, le jour où tu me l'as lue à Berlin. J'ai été très marqué par le rythme qui s'en dégageait (rythme que je n'ai pas forcément perçu à la lecture silencieuse). Le rythme est un élément très intime à une langue, peut-être plus intime encore que certains mots plus ou moins faciles à traduire. C'est pourquoi j'ai été très heureux d'entendre que ta traduction //sonnait//.

Bien sûr, comme pour tout texte, il est important de savoir ce qu'il convient de traduire //littéralement// ou de recréer. Au fond, je crois que ce n'est pas le travail sur la langue qui est au cœur de mes textes ; il est important, certes, mais davantage en tant que moyen. Ce qui importe, ce sont les images qui naissent, s'harmonisant les unes les autres ou créant une tension (comme les cailloux - les erratiques - les blocs d'immeubles - l'émetteur-récepteur). Et, bien sûr, le rythme; comme moyen de mon écriture, mais aussi comme support des personnages, qui rend possible de raconter des choses soit belles, soit terribles.

Ce qui est également intéressant pour moi, c'est l'effet que va produire mon texte sur une scène francophone. L'action de **Und dann** se situe à Leipzig, c'est sans doute pourquoi la pièce est à l'affiche du théâtre de Leipzig depuis 4 saisons, et que le public l'aime autant; il est intéressant cependant de noter que la pièce n'a

pas encore été montée à l'Ouest, à cause de sa thématique ancrée à l'Est. **Erratiques** intéresse-t-il des scènes étrangères parce que les thèmes de la partition et de la réunification de l'Allemagne y sont jugés intéressants? N'est-ce pas au contraire trop spécifique? En même temps, une pièce et la description de conflits ont toujours une dimension universelle.

Enfin, ce qui m'intéresse, c'est bien sûr comment la pièce peut être montée dans une tradition francophone du rapport à la langue. On dit toujours que la diction est très importante dans le théâtre français, et qu'on peut se disputer sur le moindre alexandrin. S'agit-il d'un cliché, ou bien cela aura-t-il une incidence particulière sur mes textes: la question m'intéresse beaucoup.

(...)

Cordialement,
Wolfram

CRITURE.

extrait de **Und dann** version française inédite de Wolfram Höll

Il y a
les plaques en béton
la pierre-cailloux dans
la pierre-béton
des façades
pour être belles
les façades
et le gazon dans
la pierre-béton
pour être beaux
les enfants
dans la pierre-béton
des façades
et
dans le gazon
les erratiques
cailloux
cailloux géants
poussés
par les glaciers
puis laissés délaissés

par les glaciers
quand les glaciers
sont repartis
cailloux géants errants depuis
tu dis
on les a mis ici
ici
dans l'aire de jeux
dans la cour au milieu de
un deux trois quatre
maisons à plaques en béton
mais non
mais là
tu fais erreur
les errants
étaient là avant
errant
quand
les quatre maisons-béton
se sont érigées autour
enfermant l'errant.

Extrait issu de la traduction française inédite de **Und dann** réalisée par Wolfram Höll, qu'il évoque dans son e-mail à Laurent Muhleisen, voir p.107.

BLABLA.

entretien avec Laurent Muhleisen

Comment s'est faite votre rencontre avec Und dann, comment est venu le désir de traduire ce texte ?

Par une succession de hasards qui n'en sont peut-être pas. Lorsque j'ai commencé à traduire du théâtre, au début des années 90, la rencontre avec l'écriture de Dea Loher a été déterminante pour guider mes choix dans les textes auxquels j'avais envie de me confronter. La qualité de la langue, la manière dont une autrice ou un auteur invente une forme pour refléter le présent y ont toujours joué un grand rôle. Une chaîne de causalité s'est alors, d'une heureuse façon, mise en place : un jour Dea m'a parlé d'un auteur qu'elle aimait beaucoup, Claudius Lünstedt – dont j'ai traduit, avec mon collègue et ami Frank Weigand, deux pièces. Claudius, à son tour, m'a présenté une amie éditrice, Nina Peters, qui depuis a rejoint la prestigieuse maison d'édition Suhrkamp. La relation de confiance qui s'est installée avec Nina a fait qu'un jour, elle m'a parlé d'un tout jeune auteur, dont elle venait de publier la première pièce : c'était Wolfram Höll, et c'était **Und dann – Erratiques**. Dès la première lecture du texte en allemand, j'ai eu envie de le traduire.

Quels ont été les défis majeurs posés par la traduction ?

Chaque auteur/trice digne de ce nom //fait// quelque chose à la langue dans laquelle il écrit, soumet le langage à sa vision singulière du monde. C'est particulièrement le cas chez Wolfram Höll car l'action d'**Erratiques**, c'est la langue, ou plutôt la manière dont un enfant invente au fur et à mesure une langue pour raconter ses souvenirs. La langue est donc en quelque sorte passée au filtre des images que ces souvenirs ont laissée en lui. C'est cela qu'il raconte : des images, telles que, dans le passé dont il parle – la fin de la RDA – elles lui sont apparues dans toute leur immédiateté. Et s'il ne trouve pas de mots pour raconter ce qu'il a vu, il en invente. Ces néologismes,

le plus souvent des mots-valises, constituent une première difficulté : comment ne pas, en français, accumuler des compléments de noms... Une autre difficulté résidait dans la dimension très circulaire de l'écriture ; le retour régulier, cyclique mais évolutif, des mêmes termes, des mêmes sonorités, des mêmes silences, des mêmes rythmes, et parfois leur déclinaison ou leur variation sur le mode musical, en basse continue, en ligne mélodique, en contrepoint, en canon... Dans le discours qu'il a prononcé en louange à Wolfram Höll, l'écrivain dramatique Wolfram Lotz a dit que c'est par le chant que s'explique le mieux le rapport entre la langue et le corps des acteurs dans **Erratiques**. Je suis d'accord avec lui. Quand on traduit du théâtre, on traduit des mots, des phrases, des expressions qui vont devoir être portés par des acteurs. Savoir que cette incorporation devra passer par la musicalité, par le chant, a fortement induit les quelques principes de traduction que j'ai mis en place. Avec l'accord de l'auteur, je ne me suis pas toujours arrêté au sens du texte, à la lettre, mais j'ai exploré la façon dont on pouvait transposer une musique d'un univers linguistique à un autre. Cela m'a amené à inventer des mots, ce qui, pour un traducteur, est toujours à la fois un défi et une assez lourde responsabilité.

Comment vous êtes-vous approché de l'écriture musicale de Wolfram Höll ? Avez-vous dû vous plonger dans des partitions pour comprendre et restituer la composition du texte ?

Techniquement, non. Je l'ai fait sonner dans ma tête, d'abord en allemand et, une fois certains passages traduits, je les faisais sonner à leur tour. Mais entendre une musique dans sa tête n'est pas la même chose que l'entendre par ses oreilles. C'est donc une fois que j'ai entendu le texte français dans la bouche d'acteurs en face de moi que j'ai pu mesurer les endroits où je n'avais pas rendu justice à la composition du texte allemand.

Erratiques est une pièce sur le déboussolement, la perte de repères, la disparition, le manque... J'ai l'impression qu'elle est marquée par le rapport entre le vide et le plein. Comment lisez et traduisez-vous la relation entre langage et silence, présence et absence ?

C'est tout cela, oui, mais je crois surtout que c'est une pièce qui cherche à saisir, de l'intérieur, le *moment* du basculement, celui entre un certain ordre – qui n'était pas destiné à être remis en cause – et un certain chaos, celui qui sépare les repères existants des repères à venir, l'insouciance de la prise de conscience, par l'image qu'appelle le souvenir. C'est ce glissement, vécu en direct, par la projection de l'image d'une mère sur une façade d'immeuble, qui provoque le manque. Le sujet de la pièce est davantage, à mon avis, cet //entre deux mondes// que le manque proprement dit. Le manque surgit dans la manière dont le récit nous parvient, il nous apparaît à nous, témoins du récit de l'enfant, et à cause de la façon dont cet enfant accumule, superpose, déconstruit et entremêle ses souvenirs. Et c'est un manque qui génère une grande nostalgie; pas chez les personnages, qui sont constamment dans l'//ici et maintenant//, mais chez nous, les spectateurs. Le sujet de la pièce pourrait donc être aussi non pas le déboussollement, la perte de repères, la disparition, le manque, mais la façon dont l'évocation de ces termes par le prisme du souvenir les fait naître en nous. C'est pourquoi il a fallu chercher – et j'espère en avoir trouvé autant que possible – les moments de suspension, d'apnée qui font la respiration, la pneumatique de ce texte.

La chute du mur de Berlin signe la fin d'un monde bipartite, mais aussi le déclin des utopies et la victoire de l'idéologie libérale, dès lors célébrée comme la seule possible. Plus de vingt-cinq ans après la réunification allemande, que dit la pièce de cet héritage? Pensez-vous qu'Erratiques est un texte sur le monde d'aujourd'hui?

Comme le dit justement Wolfram Lotz dans son discours, **Erratiques** est un texte sur le monde d'aujourd'hui car c'est un texte dont la forme rend justice, est en adéquation avec notre monde d'aujourd'hui, un monde où les lignes de fuite ne convergent plus, mais divergent vers toutes les directions, et toutes les énigmes, un monde fragmenté, en morceaux, (car l'idéologie néo-libérale est bien davantage source de séparation, d'atomisation que de rassemblement). C'est par sa forme, justement *erratique*, que la pièce parle d'aujourd'hui. Elle fait vibrer intensément un passé dont nous vivons les conséquences en ce moment. Comme je le disais plus haut, la grande nostalgie qui

se dégage de la pièce, du fait même de l'usage qui est fait de la langue – mais aussi en dépit de celui-ci – nous place directement face à la disparition au manque, à l'absence. Nous place face à eux maintenant.

Comment vous êtes-vous approché de la langue de cet enfant? Erratiques a-t-il bousculé votre écriture, votre façon de traduire?

Chaque pièce digne de ce nom bouscule la façon de traduire. Traduire est à chaque fois une nouvelle expérience, en dépit de tout le savoir-faire accumulé au fil des années. On n'est jamais dans une zone de confort quand on écrit ou quand on traduit. C'est bien ce qui rend ces activités si excitantes. Je me suis approché de la langue de cet enfant en faisant résonner dans ma tête la musique, petite et grande, qui s'élevait des mots que Wolfram mettait dans sa bouche. Son contenu est venu dans un deuxième temps.

A l'instar de la mise en scène, considérez-vous la traduction comme une interprétation?

Non, plutôt comme une première lecture dramaturgique d'un texte. Pour une pièce écrite dans une langue étrangère, la traduction, c'est la première étape de la mise en scène, disait Antoine Vitez. Je partage assez cet avis.

Laurent Muhleisen est traducteur de théâtre, collaborateur littéraire à la Comédie Française et directeur artistique de la Maison Antoine Vitez. Il a notamment traduit Bertolt Brecht, Dea Loher, Marius von Mayenburg, Roland Schimmelpfennig et Rainer Werner Fassbinder.

Le théâtre de Wolfram Höll reflète la réalité, non pas dans la mesure où il porterait un regard sur l'actualité, sur des //thèmes brûlants//, mais en tant que mise en forme de tous les aspects de ce qui fait notre réalité d'aujourd'hui ; la fragmentation de nos vies sur les réseaux sociaux, le découpage du passé intime par le biais de photographies, d'enregistrements sonores ou visuels, le passage au rang d'événement historique de la période qui a immédiatement suivi la chute du Mur, le rapport aux membres de sa famille, les drones qui vont partout dans le ciel, ou tout simplement le vent qui souffle dans un poirier. Une réalité textuelle, hautement poétique - une forme, donc - qui rend compte, embrasse le réel, tout le réel.

Chez Höll, pas de lamentation sur la perte de sens du texte dramatique, mais une puissante réinsertion d'éléments poétiques pour réinventer la poésie dramatique, comme réinvention du monde. La structure narrative du drame est devenue obsolète, car ce que le drame a toujours voulu, c'est //aiguiser les situations//, se focaliser sur un point, trouver des causes... Je ne me permettrai pas de vous donner ici une définition du mot //présent//, toujours est-il que j'ai l'impression qu'il ne se laisse plus //focaliser sur un point//, que les lignes de fuite ne convergent plus, mais au contraire, vont s'éloignant vers l'infini et vers l'énigme.

Mais l'art de Wolfram Höll ne fait pas cela sur le mode, très //post-dramatique//, d'une substitution de la parole par quelque art de la performance, il ne tourne pas le dos à la parole, au discours, il ne dit pas qu'il faut se méfier des mots, s'en détourner parce qu'ils ne reflètent plus la complexité du présent. Au contraire, il ré-explore le fossé entre le corps de l'acteur et la parole, il ré-insuffle du sens à la présence des acteurs sur le plateau, en leur offrant un rapport spécifique, individuel et poétique, au langage, aux mots.

La parole, dans **Erratiques**, parle //d'elle-même//, elle naît de son propre rapport matériel, concret, à la réalité qu'elle évoque; c'est pour cela qu'elle est faite de répétitions, d'émissions, qu'elle est rythme et musique. Car la réalité est musicale. Et c'est par ces facteurs rythmiques et musicaux qu'elle traverse le corps des acteurs.

C'est par le chant que se définit la relation de la parole au corps chez les acteurs. La langue de Höll a besoin du corps des acteurs pour se matérialiser.

La non-conventionalité de la structure narrative - par le procédé fragmentaire, elliptique - erratique justement - ne met pas en avant l'action comme moteur de la pièce, mais la langue. C'est elle qui construit les champs de tension, et ensuite les décline, les développe, les déplace. C'est dans ce procédé que réside la théâtralité d'**Erratiques**. Le texte est chargé d'énergie dramatique. La langue y parle //dramatiquement//, elle est un élément sensible de la pièce.

La narration de Höll n'est pas un cheminement dans une réalité intacte, immédiatement donnée, mais la création d'une orientation et d'une mise en ordre, déchiffrable par et dans le texte, d'une réalité en morceaux. Le monde décrit par **Erratiques** est vaste (il va jusqu'au fond de la Russie) et en ruines. Chaque motif, chaque matrice langagière, chaque refrain, parfois dans ses seules associations sonores, crée un texte où ce qui est raconté n'est pas simplement la conséquence de ce qui précède, mais où chacun des éléments du récit est à la fois isolé et tissé, //tricoté// avec les autres, de multiples façons, à de multiples niveaux (de sens, d'émotion...).

L'utilisation de certains mots y est quasiment magique. Les mots y appellent une forme de confrontation féconde avec le réel, et sont en même temps porteurs d'une nostalgie et d'un désir en plein écho avec notre présent.

Extrait du discours prononcé par Wolfram Lotz à l'occasion de la remise du Prix d'écriture dramatique de Mülheim en 2014 à Wolfram Höll, traduit par Laurent Muhleisen. La version intégrale de ce discours est publiée dans le volume de Wolfram Höll, *Erratiques / De la disparition du père / Nous trois*, L'Arche éditeur, Paris, 2017.

Wolfram Lotz est un auteur dramatique, poète et auteur de pièces radiophoniques allemand. Ses pièces ont été couronnées de nombreux prix outre-Rhin, notamment le prix Kleist et le prix d'écriture dramatique de Mülheim.

//Le Mur ne fut bientôt plus qu'un oignon épluché ou une longue gencive aux chicots résiduels, çà et là prothésée de grillages, de palissades ou même de simples rubans de plastique abstrait. (...)

Des territoires s'abolissent (dans les têtes aussi bien). Un monde se dilue dans une accélération tous azimuts des échanges. On essaie de rabouter les rues et les voies de chemin de fer qui s'envasaient dans un rien sablonneux ou butaient sur des plaques bétonnées, tranchées net par la saignée du Mur.//

extrait de Christian Prigent, *Berlin sera peut-être un jour*, La ville brûle, Montreuil, 2015

NARCISSE.

Toutes les images disparaîtront
par Marina Skalova

//Sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais.
Toutes les images disparaîtront.//

Annie Ernaux

Je suis née un an avant la chute du Mur. Wolfram Höll est né deux ans avant moi. Il est né à Leipzig, je suis née à Moscou. Il a dû voir le décor de son enfance changer changer se transformer. Moi, je suis partie jeune, je n'ai rien vu changer. Je me souviens juste que nous étions subitement devenus des pauvres d'URSS avec des sacs plastiques.

Des russes en Allemagne.
Comme ceux que l'enfant voit arriver.

Il dit : les Russes s'en vont pour que d'autres
Russes puissent venir.
Les Russes qui veillaient sur le mur s'en vont.
Les paumés de l'autre côté du mur arrivent.

Son texte **Und dann**, traduit par Laurent Muhleisen sous le titre d'**Erratiques**, porte la nostalgie de cette époque, dissolue et engloutie, avant que l'enfant n'ait réellement pu la connaître. Il porte le souvenir de quelque chose d'à peine entraperçu qui échappe déjà, d'une constellation de repères ayant fondu comme des blocs de glace.

Ce qui s'en est allé avec cette époque, ce sont de petites choses. Les foulards des pionniers, les films Super 8 projetés le soir dans les cuisines, les carnets de bonne conduite, les médailles des héros, les films d'animation aux teintes pastel, les livres pour enfants sur papier granuleux, la vaisselle ornée de motifs floraux, les aires de jeu où patientaient des mamies aux pieds congelés, leurs bottes grises.

Chez Wolfram Höll, les foulards sont bleus. Aussitôt, je doute moi aussi, étaient-ils rouges ou étaient-ils bleus, à la maison, nous avions des foulards rouges, mais dans le dessin animé de mon enfance que je regarde encore jusqu'à aujourd'hui, peut-être portent-ils des foulards bleus, il faudrait que je vérifie. Ma mémoire me joue des tours. C'est quelque chose que la mémoire fait.

Plus tard, ce seront les vinyles, les couleurs de la peinture sur une barrière de jardin ou l'odeur renfermée de boulettes de viande cuites dans de vieilles poêles avec trop de matière grasse, qui emmèneront instantanément mon corps à cet endroit, qui existe à l'intérieur de moi, dans mon souvenir, qui existe à l'intérieur de centaines et de milliers d'autres enfants devenus adultes, dans leur souvenir, cet endroit, cette contrée, *elle est notre souvenir*.

C'est aussi ce que dit l'enfant dans la pièce.

Il y a les vieilles gazinières il y a les jeans importés il y a les bandes magnétiques des cassettes il y a les couvertures qui grattent il y a les pommes de terre il y a les épaules d'hommes dans les marcel il y a les odeurs des corps qui macèrent trop près les uns des autres il y a les portes doublées de caoutchouc il y a les murs tapissés de papier peint il y a les blocs rectangulaires aux fenêtres colorées comme des hublots il y a

Une ostalgie fantasmée, me demande-t-on ?
Non, tout le contraire, je réponds.
Un endroit qui existe très fort dans le corps, mais qui n'a plus de
réalité dans le monde matériel.

Et puis - on pourrait aussi dire: **Und dann** - l'enfant a grandi, il s'est habitué aux changements, il a grandi avec ce monde qui prenait forme sous ses pieds. Une jambe après l'autre, il a posé ses chaussures dans le nouveau monde, il a avancé dedans, avec le souvenir qui décalquait ses couleurs en lui, et puis laissait subsister une trace humide aux nuances d'aquarelle.

Qu'en est-il de ceux qui étaient déjà trop vieux pour grandir ?

Ont-ils rétréci avec les changements ?

Beaucoup sont simplement restés là, ébahies, sans comprendre, rescapés de la fonte des glaces, balayées par la grande vague de l'Histoire. Ils n'ont pas compris pourquoi le rêve occidental se refermait subitement sur eux, elles n'ont compris que tout doucement, lorsque la santé est devenu un bien marchand, l'amitié devenue un bien marchand, eux-mêmes devenus un bien marchand. Avant, certaines étaient plus égaux que les autres.

Maintenant, chacune est devenue un ticket que l'on tire dans une grande loterie.

Alors, le mur tombé, elles continuent simplement à regarder le monde à travers la fenêtre. La fenêtre d'un bloc d'habitation, d'un immeuble moderne, ou d'une maison.

Ils regardent le monde à travers la fenêtre - comme un tableau dans lequel elles ne voudraient plus être.

Ou alors, ils restent simplement assis là, une fois adultes, assises dans le bac à sable.

CRITURE.

extrait de *De la disparition du père*
inédit de Wolfram Höll

De la disparition

(De l'effacement)

(De la fin)

Du père

*

Apparaissent :

Mon père

mon fils

sa femme

ma femme

lui

et je

et il

(c'est difficile)

Une fois
rien qu'une fois
dans mon sommeil
là
il était encore là
encore là

ça a l'air simple
simple
trop simple
il manque quelque chose
il était là
quelque chose manque
était là
manque
encore là
manque il
il manque
un manque est là
le manque
de lui
là il était encore là
était encore là
était là
assis
dans mon sommeil
lui là
il me regardait
il me regarde
nous savons tous deux
qu'il est mort
et c'est

il était là
juste là
là

Chaque fois
que je le
vois
il est
plus vieux
le corps
plus vieilli
les cheveux gris
(il grisonne)
il grise
la peau de plus en plus grise
les lèvres jaunies
je vois
moi
son visage
plus osseux
plus squelettique
un squelette
un bon squelette
et les rides
restent les mêmes
pas si marquées
le corps est fatigué
mais la tête
plus jeune une
tête jeune tête de gamin
le corps
plus maigre
le corps
plus petit
et les habits
de plus en plus grands
(il les porte encore
les vêtements
les mêmes
(comme si de rien n'était))
chaque fois

que je le
vois
c'est une
tête d'enfant
qui arrive
en habits de grand
c'est une
tête d'enfant
qui arrive
(chaque fois
je le vois
dans mes vêtements)

Extrait de *De la disparition du père* de Wolfram Höll, pièce traduite par Sonia Chiambretto et Camille Luscher in *Erratiques / De la disparition du père / Nous trois*, L'Arche éditeur, Paris, 2017.

Camille Luscher est traductrice littéraire (Max Frisch, Eleonore Frey, Arno Carmenisch) et collaboratrice au Centre de Traduction Littéraire de Lausanne. Elle a reçu le Prix Terra Nova de la Fondation Schiller.

Sonia Chiambretto est auteure. Multipliant les points de vue en mixant textes de création, témoignages et documents d'archives, elle façonne une langue brute et musicale. Ses livres sont publiés par les éditions Actes sud, NOUS et Inventaire/Invention et régulièrement montés sur les plus grandes scènes d'Europe.

— babel

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

Jorge Luis Borgès

Les voies sauvages

- / Nicolas Bouvier, *L'usage du monde*, Payot Poche, Paris, 1963
- / Rodolphe Cristin, *Manuel de l'anti-tourisme*, Ecosociété, Montréal, 2007
- / Eméric Fisset, *L'ivresse de la marche, Petit manifeste en faveur du voyage à pied*, Transboréal, Paris, 2009
- / Frédéric Gros, *Marcher, une philosophie*, Flammarion, Paris, 2011
- / Jack London, *L'appel de la forêt*, trad. Raymonde de Galard, Le serpent à plumes, Paris, 2006
- / Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, trad. Pierre Klossowski, Gallimard, Paris, 1982
- / Sylvain Tesson, *Dans les forêts de Sibérie*, Gallimard, Paris, 2010
- / Film: *Into the wild* de Sean Penn, 2007
- / Catalogue d'exposition: Martin Parr et Roland Topor, *Quel monde!*, Marval, Paris, 1995

Krach

- / François Bon, *Sortie d'usine*, Editions de Minuit, Paris, 1982/2011
- / Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris, 1942
- / Allen Ginsberg, *Howl et autres poèmes: édition bilingue français-anglais*, trad. par Robert Cordier et Jean-Jacques Lebel, Christian Bourgois, Paris, 2005
- / Julien Maret, *Rengaine*, José Corti, Paris, 2011
- / Heiner Müller, *Héraclès II ou L'Hydre* in *La Bataille*, Editions de Minuit, Paris, 1987
- / Martin Rueff, *Icare crie dans un ciel de craie*, Belin, Paris, 2007
- / William Carlos Williams, *Paterson*, trad. Yves di Manno, José Corti, Paris, 2005
- / Evgueni Zamiatine, *NOUS*, trad. Hélène Henry, Actes Sud, Arles, 2017
- / Film: *Moi, Daniel Blake* de Ken Loach, 2016
- / Film: *Le procès* d'Orson Wells, 1962

Votre regard

- / Dorothee Elmiger, *La société des abeilles*, trad. Lila Van Huyen, Editions d'en bas, Lausanne, 2016
- / Bernard-Marie Koltès, *La nuit juste avant les forêts*, Editions de Minuit, Paris, 1988
- / Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Editions de Minuit, Paris, 1986
- / Alexis Nouss, *La condition de l'exilé*, Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2015
- / Claude Mouchard, *Papiers – Pamphlet-poème*, Editions Laurence Teper, Paris, 2007
- / Olivia Rosenthal, *Les lois de l'hospitalité*, Inventaire/Invention, Paris, 2008
- / Film: *Vol spécial* de Fernand Melgar, 2011
- / Livre photographique: *Le milieu de nulle part* de Philippe Bazin et Christiane Vollaire, Creaphis editions, Grane, 2012

Erratiques

- / Gherasim Luca, *Héros-limite*, Gallimard, Paris, 2011
- / Yannick Torlini, *Seulement la langue, seulement*, Dernier Télégramme, Limoges, 2016
- / Christoph Meyer, *Quand on rêvait*, trad. Alexandre Rosenberg et Sven Wachowiak, Piranha, Paris, 2015
- / Wolfgang Herrndorf, *Goodbye Berlin*, trad. Isabelle Enderlein, Thierry Magnier, 2012
- / Christa Wolf, *Le ciel divisé*, trad. Alain Lance et Renate Lance-Otterbein, Stock, Paris, 2011
- / Film: *Good Bye, Lenin!* de Wolfgang Becker, 2003
- / Film: *La vie des autres* de Florian Henckel von Donnersmark, 2006

— bibliographie

Œuvres à l'affiche

- / Cédric Bonfils, **Votre regard**, Espaces 34, Les Matelles, 2016
- / Régis Duqué, **Les voies sauvages**, Lansman, Manage, 2017
- / Wolfram Höll, **Erratiques** in *Erratiques / De la disparition du père / Nous trois*, l'Arche éditeur, Paris, 2017
- / Philippe Malone, **Krach**, Quartett, Le Perreux-sur-Marne, 2013

Œuvres des auteurs à l'affiche

- / Régis Duqué, *La cathédrale* in *La Scène aux ados*, Lansman, Manage, 2006
- / Wolfram Höll, *De la disparition du père* in *Erratiques / De la disparition du père / Nous trois*, l'Arche éditeur, Paris, 2017
- / Philippe Malone, *L'entretien*, Espaces 34, Les Matelles, 2007

Œuvres lues, feuilletées, citées, évoquées

- / Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Essais critiques III, Tel Quel, Editions du Seuil, Paris, 1982 / Points essais, Paris, 1992
- / François Bon, *Tous les mots sont adultes*, Librairie Arthème Fayard 2000, Paris, 2005
- / Arno Calleja, *Criture*, Inventaire/Invention, Paris, 2006
- / Marin de Viry, *Tous touristes*, Flammarion, Paris, 2010

- / Annie Ernaux, *Les années*, Gallimard, Paris, 2008
- / Michel Foucault, *Dits et écrits 1954-1988 I et III*, Gallimard, Paris, 1994
- / Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris, 1972
- / Michel Foucault, *La grande étrangeté: à propos de littérature*, éd. établie et présentée par Philippe Artières, éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2013
- / Michel Foucault, *Subjectivité et vérité, Cours au collège de France*, Seuil/Gallimard, Paris, 2014
- / Jean Giono, *Un roi sans divertissement*, Gallimard, Paris, 1947
- / Bernard-Marie Koltès, *La nuit juste avant les forêts*, Les éditions de Minuit, Paris, 1988
- / Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, Les éditions de Minuit, Paris, 2009
- / Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, trad. Pierre Klossowski, Gallimard, Paris, 1982
- / Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Maurice de Gandillac, Gallimard, Paris, 1971
- / Christian Prigent, *Berlin sera peut-être un jour*, la ville brûle, Montreuil, 2015
- / Martin Rueff, *Icare crie dans un ciel de craie*, Belin, Paris, 2007
- / Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, Actes Sud Papiers, Arles, 1999

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) et conduit le projet interdisciplinaire *Silences de l'exil*, que nous présentons en octobre au théâtre. 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 prendra par la main durant toute cette saison, vous ouvrant les portes vers ces nouvelles auteures, et leurs textes. Elle vous donnera les clés pour entrer dans leur poésie et elle laissera 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: L'Arche éditeur, Belin, Espaces 34, Fayard, Gallimard, Lansman, La ville brûle, Minuit, Seuil, Quartett.

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

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



FONDATION
JAN MICHALSKI
POUR
L'ÉCRITURE
ET LA
LITTÉRATURE

FONDATION
LEENAARDS

L'ARCHE
Éditeur

murmurer devant le miroir *murmeln* la mère la mort
les marasmes *murmullo* les méandres les marabouts
murmuración un pavé dans la mare *murren* quand il
y en a marre il y a malabar c'est mal barré pour les
enfants les salariées les immigrées des montagnes
à franchir *los muros* à faire tomber armées de zéro
munitions seulement la force des marre-marre sur
les murailles les moulures les miradors pour ne
pas se faire de mouron *murmurons* et la morale de
l'histoire il n'y en pas ce n'est pas une histoire c'est
un *murmuroir*

Théâtre / Vieille-Ville

poche---gve.ch

POCHE