

sloop5

machines du réel

—— **Arlette**

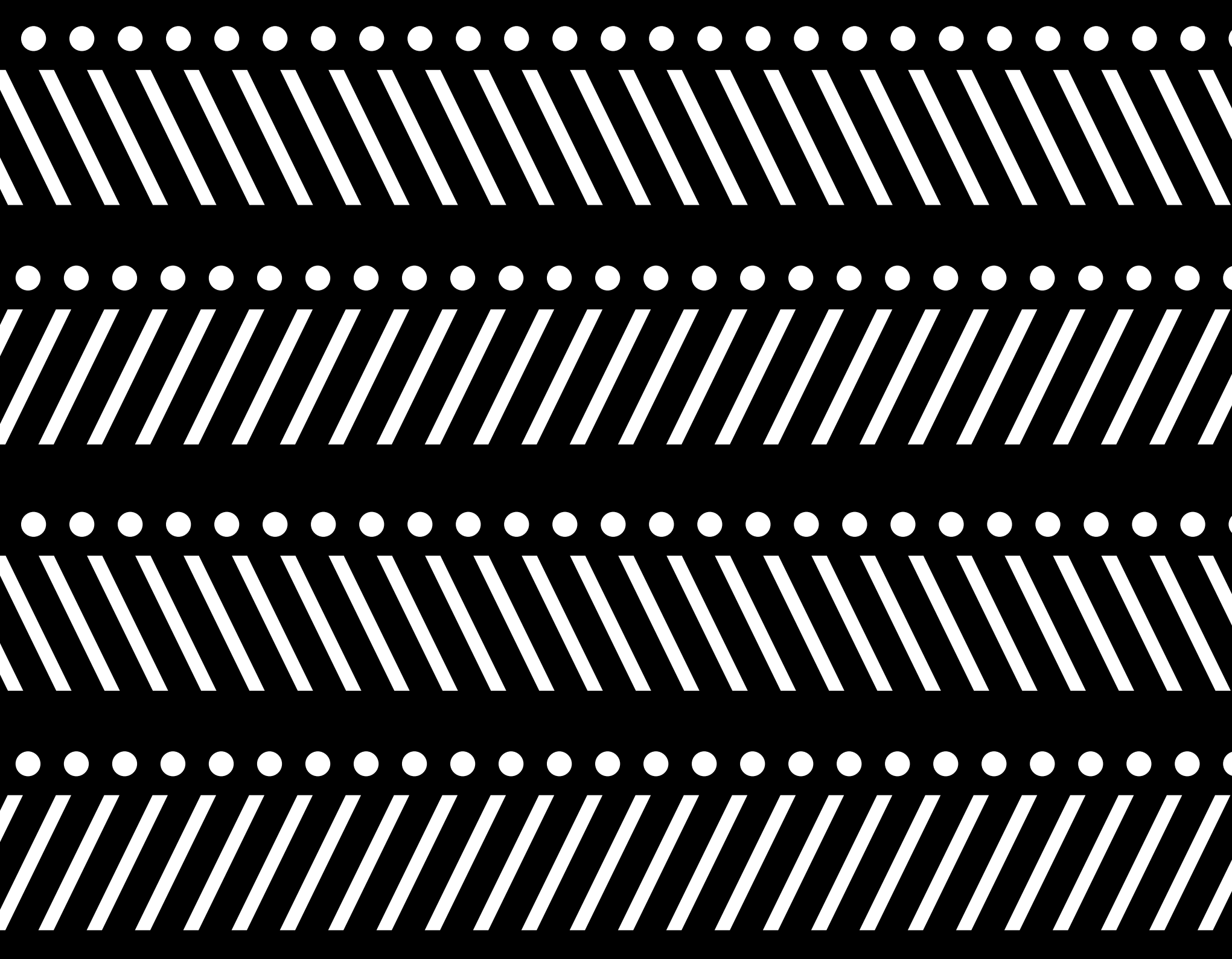
—— **Moule Robert**

—— **Voiture américaine**

// Est comique tout arrangement d'actes et d'évènements qui nous donne, insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique. //

Henri Bergson

sloop5
**machines
du réel**



— sommaire

8 mot de la dramaturge

11 00. sloop5

le tout n'est pas que la somme des parties

- 12 — **SCALPEL.** Machines de l'ambivalence
- 16 — **NARCISSE.** *Les machines du réel*
- 18 — **OBLIQUE.** Qu'est-ce que la machinerie ?
- 19 — **SCALPEL.** Machineries du viol
- 22 — **OBLIQUE.** Le viol, squelette du capitalisme

25 01. Arlette

- 28 — **CRITURE.** extrait d'**Arlette** d'Antoinette Rychner
- 30 — **BLABLA.** entretien avec Antoinette Rychner
- 40 — **SCALPEL.** premières réflexions par Pascale Güdel
- 43 — **CRITURE.** extrait de *La garde d'Alex* d'Antoinette Rychner
- 46 — **CRITURE.** extrait de *Le Prix* d'Antoinette Rychner
- 48 — **SCALPEL.** Les mondes bizarres d'Antoinette Rychner
- 50 — **SPECTRAL.** extrait des *Aventures d'Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll
- 52 — **OBLIQUE.** Rêver, peut-être
- 54 — **NARCISSE.** *Thomas*

57 02. Moule Robert

- 60 — **CRITURE.** extrait de **Moule Robert** de Martin Bellemare
- 62 — **BLABLA.** entretien avec Martin Bellemare
- 65 — **BLABLA.** Note de l'auteur
- 67 — **NARCISSE.** *j'aime les histoires quand elles se finissent mal*
- 73 — **SCALPEL.** réflexion autour de **Moule Robert**
- 75 — **SPECTRAL.** extrait de *La généalogie de la morale* de Friedrich Nietzsche
- 76 — **OBLIQUE.** Les bons mots de Napoléon
- 79 — **OBLIQUE.** extraits de *Emile ou de l'éducation* de Jean-Jacques Rousseau
- 82 — **SPECTRAL.** extrait de *La réunification des deux Corées* de Joël Pommerat
- 88 — **CRITURE.** extrait de *La liberté* de Martin Bellemare

95 03. Voiture américaine

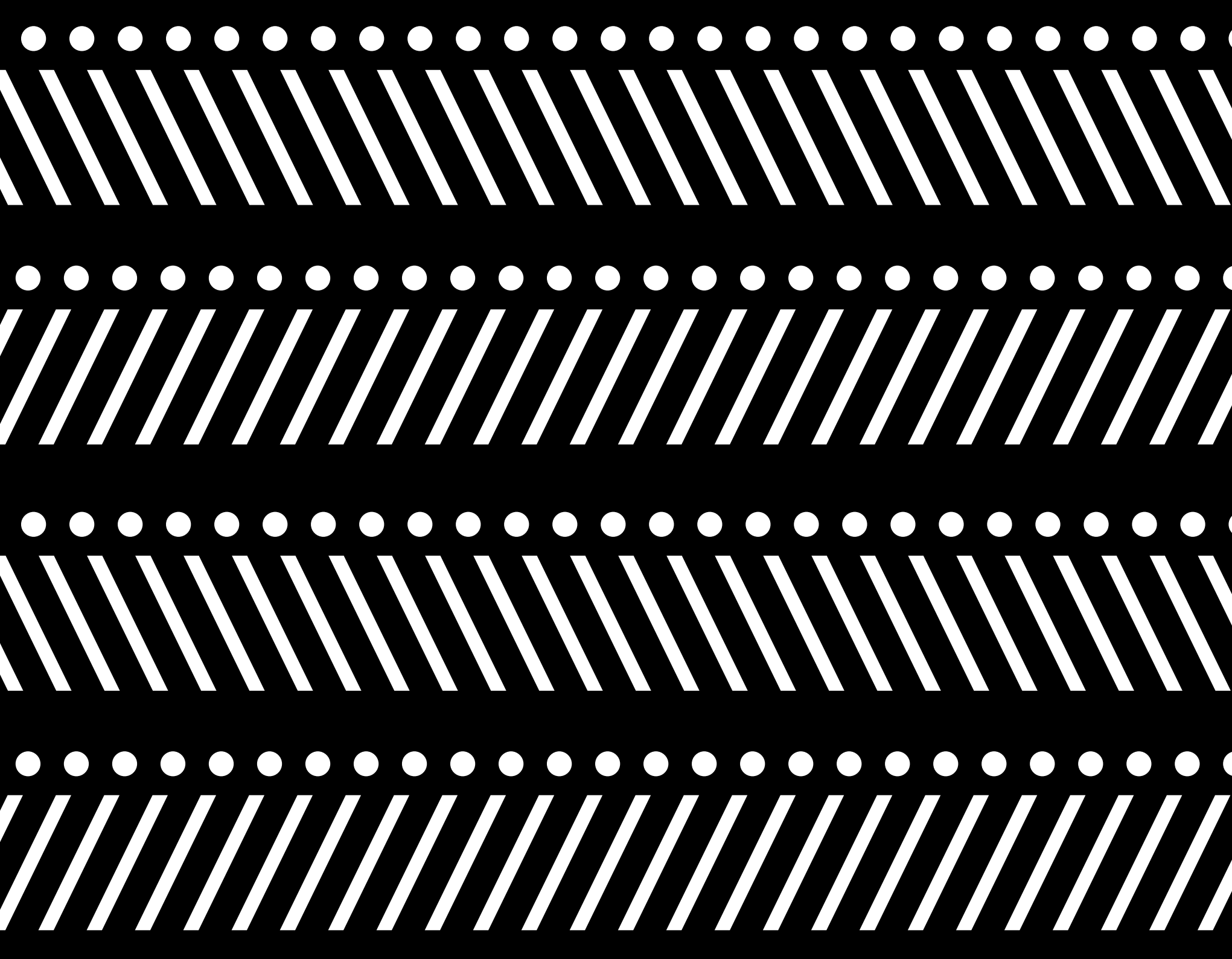
- 98 — **CRITURE.** extrait de **Voiture américaine** de Catherine Léger
- 100 — **BLABLA.** entretien avec Catherine Léger
- 104 — **SPECTRAL.** extraits de *Au Nord du futur* de Christophe Manon
- 106 — **NARCISSE.** *Elles habitent nos ruines* par Marina Skalova
- 108 — **SCALPEL.** Fabrice Gorgerat: premières impressions
- 112 — **SPECTRAL.** extrait de *Quai ouest* de Bernard-Marie Koltès
- 114 — **NARCISSE.** *Les corps des femmes*
- 115 — **CRITURE.** extrait de *Baby-sitter*, de Catherine Léger
- 119 — **OBLIQUE.** extrait de *Fin du monde*, article Wikipédia

126 babel

128 bibliographie

!

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



— mot de la dramaturge

La saison s'est ouverte sur un murmure. Il s'est propagé. A foisonné proliféré. S'est démultiplié. En chœurs en canons en fugues. A atteint son point de rupture. S'est dissipé.

Le plateau s'est vidé. Aujourd'hui le murmure laisse place à trois écritures. Trois écritures conçues spécialement pour la scène les actrices les corps leur jeu leur frottement. Trois écritures qui appellent les machines du théâtre les décors les costumes les rouages les artifices. Trois écritures qui font naître l'illusion appellent l'imaginaire célèbrent l'amour du théâtre et de la fiction. Trois écritures qui rêvent qui valsent qui vadrouillent qui dézinguent qui fusées qui comètes.

Trois écritures qui s'immiscent dans les mécanismes du réel. Les infiltrent. Les font grincer. Puis se hissent en haut de l'usine. Zyeutent la machine. Regardent comme elle déraile.

Trois écritures qui traversent les champs de blé et les champs de pensée. Qui roulent en taxi volent en avion brandissent leurs cartes perdent leurs clés. Qui s'aventurent du côté du conte de la psychanalyse des sciences de l'éducation de la science-fiction.

Trois écritures qui explorent le vieillissement le temps la place des femmes le rêve l'éducation le pouvoir l'ultra-libéralisme le désir et ce qu'il en reste après le capitalisme.

Trois écritures qui font des grands écarts des pas à côté des divagations de somnambules des mascarades de justice des mimiques de western des gesticulations de thriller.

Trois écritures qui font confiance à l'humour. L'humour surtout. L'humour avant tout. Appellent vos acrobaties zygomatiques. Vos rires acides. Vos rictus crépusculaires.

Trois écritures qui disent les rapports de force et la violence de l'amour.

Trois écritures qui montrent des êtres à côté de la plaque.

Trois écritures qui parlent d'aspirations et de maladresses.

Trois écritures qui montrent des êtres qui cherchent.

Trois écritures qui montrent.

Trois écritures qui cherchent.

Peut-être qu'au fond il n'est question que d'amour.

De l'amour pour celles qu'on aime et qui meurent de l'amour qu'on invoque quand on veut imposer la force de l'amour qui nous transforme en bêtes.

ON S'AIME, ON RIT, ON PLEURE, ON SE DÉTRUIT.

C'est comme dans la vraie vie, mais en mieux. Bienvenue au théâtre!

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

CRITURE¹. le texte de l'auteure, c'est elle qui l'a écrit, elle ne l'a jamais dit, elle crie elle se torture, c'est la critique

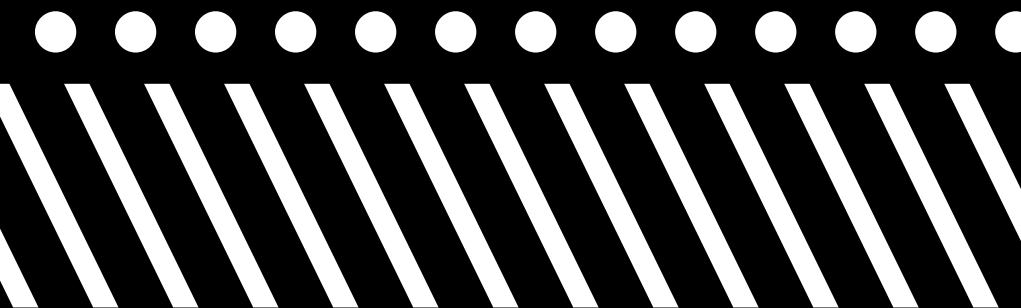
SCALPEL. parce que la dramaturgie c'est un peu de la chirurgie avec dissection

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

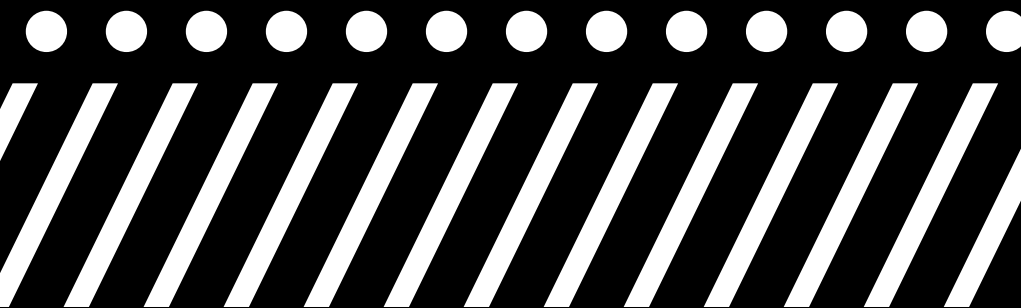
OBLIQUE. parfois on se penche, on ose un regard de travers et on se rend compte d'un coup qu'on voit tout beaucoup mieux

NARCISSE. parce que c'est moi qui parle

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

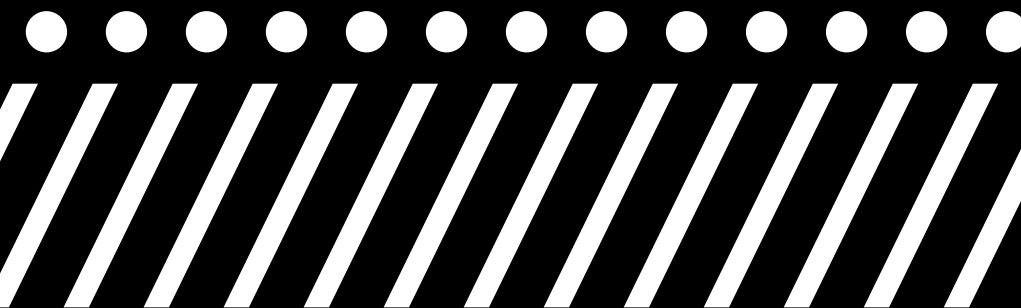
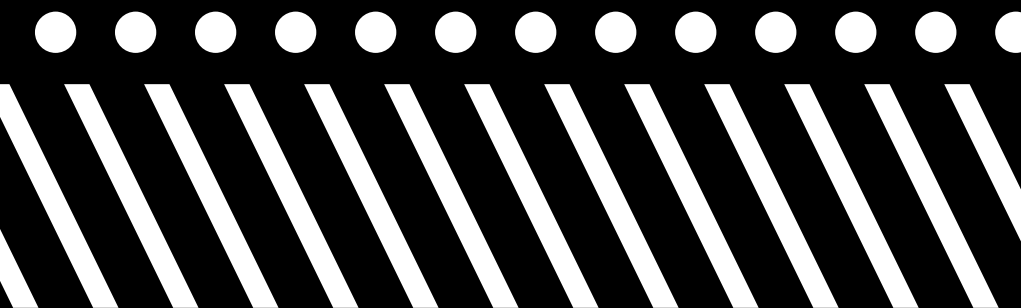


00.



sloop5

le tout n'est pas que la somme des parties



SCALPEL.

Machines de l'ambivalence

par Marina Skalova

Être ou ne pas être? La question d'Hamlet pourrait aussi être celle des personnages du **sloop5 machines du réel**, tant leurs existences sont rythmées d'apparitions et de disparitions, d'ambiguïtés et de tiraillements. Le passé ou l'avenir? La justice ou l'ambition? Le désir ou la mort? Ces trois pièces nous donnent à éprouver les ambivalences tapies au fond de nous – un mal de l'époque pourrait-on dire, puisqu'il reflète aussi les limites de notre système. L'ultra-individualisme nous invite à réaliser nos aspirations tout en produisant leur impossibilité. Rien d'étonnant alors, si le risque de dédoublement, d'implosion ou d'apocalypse n'est jamais bien loin...

Une horloge devenue folle, c'est à peu près ainsi que l'on pourrait résumer le mécanisme à l'œuvre dans **Arlette**. Le temps s'ensable, s'embourbe, s'enraye, s'étire, se distord. Un peu comme si l'on ne cessait de courir pour rattraper le temps perdu, revivait des moments passés au moment où l'on est déjà projetée dans un futur fantasmatique ou cauchemardesque. En variant les distances et focales, le théâtre nous fait zigzaguer du passé à l'avenir, en une gymnastique propre à la perception d'Arlette.

Celle-ci se dilue dans une forme d'inconsistance tremblée, aux contours d'aquarelle. Elle se raccroche à sa carte d'identité, seul point d'ancrage concret, lorsque le moi semble s'effiloche. Arlette n'est jamais là où elle aimerait être. Elle multiplie les actes manqués. Elle aurait voulu que. Elle aurait aimé si. Derrière le feuilletage des années subsiste l'entité d'un //je// qui ne se perçoit que comme palimpseste de souvenirs, ou somme de moments saccadés où l'on accomplit les tâches d'une journée.

La matière des souvenirs est à la fois étrangement concrète, d'une proximité crue, et évanescence car elle ne touche plus à l'être que

l'on est devenu. //Être encore soi, sans plus du tout être ces deux filles qui en voulaient tant, qui demandaient tout//, dit le personnage-récit. Une forme de dépression, de mélancolie ouatée couvre les choses d'un voile, un //cafard//, une //mélancolie sans fond qui f'zait qu'commencer, métaphysique, et physique, sensorielle quoi//. La conscience d'être inondée et de devenir flottante soi-même, quand la possibilité d'aller de l'avant semble noyée dans le brouillard jurassien. Rien n'est élucidé, ni le lieu où l'on vit, ni les raisons pour lesquelles on fait les choses. On ne sait si on est dans le temps passé ou le temps à venir, dans une conscience présente ou les limbes de la mort.

Robert Moule, le personnage principal de **Moule Robert**, est lui aussi brinquebalé à travers les méandres de sa conscience. Il chavire au gré de ses paradoxes, se laisse écarteler, habiter par d'autres, qui incarnent ses fantasmes et ses craintes. Elevé //avec l'idée qu'un désir que tu combles ça implique un manque chez quelqu'un d'autre//, il est rongé par la culpabilité, ne supporte pas le moindre privilège. Il n'ose pas conquérir, aller au-devant de ses désirs, séduire, choisir. Il a un sens inné de la justice mais peine à identifier ses objectifs, manque de confiance en lui pour imposer sa vision du monde.

A chaque instant, il est déchiré entre ses idéaux et le rôle que lui fait porter sa fonction d'éducateur, un métier où il aimerait justement faire régner ces mêmes idéaux. Déchiré entre les valeurs contradictoires qu'il doit inculquer aux enfants, entre l'enseignement du respect et de la justice d'une part, celle de la concurrence et de la compétition de l'autre. Déchiré entre les logiques de dominants¹ et de dominés², les jeux de force qui sous-tendent tous les rapports sociaux. Il ne parvient pas à faire la synthèse. Pour lui, entre les extrêmes, il n'y a rien.

Bien plus qu'une crise d'identité personnelle, l'histoire de Robert Moule reflète les contradictions souvent insolubles du libéralisme. Un engrenage où l'on doit composer avec la seule raison du plus

1 Cette occurrence est volontairement laissée au masculin

2 Cette occurrence est volontairement laissée au masculin

fort, souvent masquée derrière un vernis de prétextes fallacieux. Aux accents de montagnes russes, l'odyssée de Robert Moule nous plonge dans la schizophrénie de notre société : au plus près de ses mécanismes, où le pouvoir cynique a systématiquement raison des bonnes intentions – qui ne sont, elles-mêmes, souvent que les façades d'une soif de puissance secrète.

En télescopant plusieurs regards sur le personnage, la structure du texte crée une spirale à plusieurs ressorts. Au sein du psychisme de Robert Moule, les voix et les êtres se démultiplient. Des personnages réels ou rêvés surgissent. Napoléon et Pablo Escobar sortent du chapeau et dialoguent en tête-à-tête avec le(s) protagoniste(s). La continuité chronologique est abolie, les instants ont lieu tout en même temps, aussi simultanément que les contradictions qui meublent l'intérieur d'une tête.

Si **Moule Robert** dresse le portrait du libéralisme en tant que machine dérégulée, faite de rouages grinçants qui s'emballent, **Voiture américaine** surgit dans cet après que l'on s'imagine comme le plus sombre des cauchemars. Nous voici parvenues au moment de l'épuisement des ressources, l'agonie de ce système qui court à sa perte avec joie et frénésie. Plus rien à acheter, plus qu'à troquer ce qui reste. Et au juste, qu'est-ce qui reste ?

Les personnages sont des carcasses vétustes, semblables à des carrosseries de voitures. Leur moteur s'enclenche encore lorsqu'on force sur la clé de contact. L'inconsistance guide leurs actes. La capacité de décision est déléguée à autrui. Le tiraillement s'est dissipé avec les possibilités de choix. Subsiste la pulsion, qui permet à elle seule de légiférer, de résoudre la question du rapport à l'autre. Dans l'après-catastrophe, demeure seulement l'âpre sentiment des lendemains. Plus qu'à obtempérer. La fin du capitalisme sonne le glas des individualités individualisées. On se sait et s'assume vaine, vide, interchangeable.

Le dispositif théâtral s'appuie sur une écriture pragmatique, d'une précision impitoyable. L'efficacité d'un théâtre de situation, porté par des dialogues ciselés et implacables. Chaque scène comporte son point de bascule, son lieu de retournement. Une mécanique

cruelle, semblable à celle du capitalisme qu'elle reflète, où les personnages vont au-devant de la ruine avec assurance et sérénité.

Pourtant, tout n'est pas aussi sombre qu'il n'y pourrait paraître – loin de là. Les écritures d'Antoinette Rychner, Martin Bellemare et Catherine Léger prouvent que l'humour (et peut-être aussi le chocolat) sont ce qui résiste avec le plus force, même lorsque tout a été aboli. Les trois auteurs célèbrent le pouvoir de l'illusion grâce à un théâtre qui étend les limites de la condition humaine, permet de vivre dans l'avant et le maintenant en même temps, de réaliser des fantasmes, de se promener dans le futur. C'est ce que montrent les personnages d'Arlette et de Robert Moule, en chavirant d'une réalité à l'autre. Et c'est aussi ce que font les six personnages de **Voiture américaine**, éprouvant une dernière possibilité de consistance dans un ailleurs post-apocalyptique – avant de s'anéantir, une bonne fois pour toutes.

NARCISSE.

Les machines du réel

par Marina Skalova

LES MACHINES DU RÉEL C'EST LA MÉMOIRE QUI DÉRAILLE
FAÇON LOCOMOTIVE

LES MACHINES DU RÉEL C'EST LE PETROLE PILLÉ DANS LE
TIERS-MONDE QUI FAIT VOLER LES AVIONS

LES MACHINES DU RÉEL C'EST L'ODEUR DE L'ESSENCE QUI FAIT
ROULER LES TAXIS

LES MACHINES DU RÉEL C'EST LES ENFANTS QU'ON ÉDUQUE
N'IMPORTE COMMENT

LES MACHINES DU RÉEL C'EST LES ADOLESCENTS QUI ONT
PEUR DE GRANDIR

LES MACHINES DU RÉEL C'EST LES ADULTES QUI TUENT PAR
AMOUR

LES MACHINES DU RÉEL C'EST LES HORLOGES DU TEMPS QUI
NOUS GUETTENT

LES MACHINES DU RÉEL C'EST NAPOLEON TAPI AU FOND DE
NOUS

LES MACHINES DU RÉEL SONT GRINCANTES

LES MACHINES DU RÉEL SONT SATYRES

LES MACHINES DU RÉEL NOUS FONT PEUR

LES MACHINES DU RÉEL NOUS FONT RIRE

LES MACHINES DU RÉEL SONT DIVINES

LES MACHINES DU RÉEL SONT DES MACHINES

*

LES MACHINES DU RÉEL C'EST DES MACHINES QUI SONT
MÉCANIQUES

LES MACHINES DU RÉEL C'EST DES MACHINES QUI SONT
MÉCANIQUES ET ÇA C'EST COMIQUE

LES MACHINES DU RÉEL C'EST DES MACHINES QUI SONT
COMIQUES PARCE QUE LE RÉEL C'EST DU MÉCANIQUE

LES MACHINES DU RÉEL C'EST DES MACHINES QUI SONT
COMIQUES PARCE QUE LE COMIQUE C'EST DU MÉCANIQUE
PLAQUÉ SUR DU VIVANT

LES MACHINES DU RÉEL C'EST DES MACHINES QUI SONT
COMIQUES PARCE QUE LE COMIQUE C'EST DES PLAQUES DE
VIVANT MÉCANIQUES

LES MACHINES DU RÉEL C'EST DES MACHINES QUI SONT
COMIQUES PARCE QUE LE COMIQUE C'EST DES PLAQUES DE
VIVANT QUI ONT DES TREMBLEMENTS TECTONIQUES

LES MACHINES DU RÉEL CRÉENT DES TREMBLEMENTS TECTO-
NIQUES SUR LA SCÈNE DU THÉÂTRE

LES TREMBLEMENTS TECTONIQUES SUR LA SCÈNE DU
THÉÂTRE FONT FRÉMIR LES ROUAGES DU PLATEAU DU
THÉÂTRE

CE QUI EN RESSORT C'EST CATASTROPHIQUE

IL PEUT Y AVOIR DES CATASTROPHES

LES CATASTROPHES C'EST DES STROPHES AVEC DES
SECOUSSES

LES CATASTROPHES C'EST DES SECOUSSES DANS LES
STROPHES QUI DÉTRAQUENT LES PLATEAUX ET LES PLAQUES
À CAUSE DES TREMBLEMENTS TECTONIQUES DES MACHINES

LES MACHINES DU RÉEL PROVOQUENT DES TREMBLEMENTS
IRRÉELS

LES TREMBLEMENTS NE SONT PAS MÉCANIQUES
LES TREMBLEMENTS SONT SPASMODIQUES

LES CATASTROPHES SONT APOCALYPTIQUES

OBLIQUE.

Qu'est-ce que la machinerie ?

extrait de la préface de Louis Jouvét

dans *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*

Décrire ses treuils, ses tambours ou cabestans, ses palans ou poulies enchevêtrées de cordages, qui évoquent la gloire de l'antique marine à voile, ne suffit pas.

Expliquer le jeu de ses appareils qui lèvent, chargent, dressent, font glisser ou balancent dans la cage de scène les masses et les volumes les plus variés, ne donne pas une idée suffisante de son rôle. Montrer comment la main du machiniste, aidée du contre-poids, accomplit les changements et transforme la scène, n'est qu'un exemple de son utilité.

Il faudrait encore expliquer le rapport entre la machinerie et le décor, dire comment ils déterminent la mise en scène, et comment ils en dépendent, comment le jeu des comédiens, aidé ou gêné par eux, en est influencé, et comment enfin ces relations rigoureuses sont tout ensemble dominées par la forme et le genre architectural de l'édifice.

Le lieu dramatique, machinerie, décors et représentation tiennent ensemble. Aménagée à l'intérieur de l'édifice et faisant corps avec lui, la machinerie apparaît comme les organes et les poumons du théâtre dont la fonction respiratoire s'exprime par l'exercice de la représentation.

Préface de Louis Jouvét introduisant l'œuvre de Niccolò Sabbattini, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, éditions Ides et Calendes, Neuchâtel, 1942

SCALPEL.

Machineries du viol

par Marina Skalova

Cette saison, le POCHE /GVE est au féminin. Un choix qui découle de notre envie d'interroger les préjugés qui gouvernent la langue française mais aussi, les rapports de force dont la langue n'est qu'un symptôme. Coïncidence ou hasard lourd de sens, les trois pièces du **sloop5 machines du réel** abordent le viol et la domination subie par les femmes depuis différents points de vue, souvent anodins. Elles font rejaillir par là à quel point la violence est tout aussi quotidienne que fondatrice, à l'origine de la verticalité des relations hommes-femmes.

Écoutons d'abord ce que nous raconte Arlette, héroïne de la pièce éponyme. Si, enfant, elle se rêvait princesse ou bergère, //gentille soignée bien él'vée//, l'adolescente qu'elle devient boit de la bière, écoute du punk-rock et multiplie les amants. Une fille en train de s'émanciper, habituée des //doigts dans la chatte derrière des baraques foraines//. Les premières relations sexuelles sont campées avec un trait trash et cru. Derrière, le viol projette son ombre, trace les contours de son empire. Arlette se souvient de ces //voitures dont on doit s'extraire très vite pour ne pas être violée// ou encore de l'acronyme tristement cocasse //TSA// signifiant //Turc suisse allemand//, associé à //violenteur potentiel//.

Comme toujours, avec l'âge, les choses empirent. //Avoir peur qu'on t'viole, presser l'pas la nuit à passé quarante cinquante balais esqu'c'est d'la coquetterie?//, s'interroge Arlette. Plus cinglante encore que les scènes de l'adolescence, cette question renvoie directement à la perception des corps des femmes, jugés périmés à l'approche de la quarantaine. L'injonction de paraître séduisantes rejaillit alors dans toute son ambivalence, évoque par exemple le vide ressenti par certaines femmes cessant de se percevoir désirables lorsque, subitement, le harcèlement de rue s'arrête.

Dans **Moule Robert**, cette incorporation des rapports de force entre hommes et femmes est sensible dès l'enfance, incarnée par le personnage de Justine. //T'as pas le droit de me toucher ostie de pédophile!//, lance-t-elle à son éducateur Robert Moule, avant de l'accuser de viol. Le corps de l'enfant étant le lieu de toutes les luttes et de toutes les manipulations, l'enfant sait déjà l'utiliser comme arme de chantage et de pouvoir. Justine ne fait elle-même que répéter ce qu'elle entend chez elle, de la bouche de son père Robert Goule, qui séquestre, abuse et viole de jeunes femmes, évoquant les DSK et Donald Trump de cette planète.

A partir de l'accusation de Justine, un engrenage fatidique s'enclenche autour de Robert Moule. Accusé à tort, il devient victime d'une justice qui prétend protéger des pulsions mortifères – cette même justice qui ferme les yeux sur les viols commis par les puissants sur des femmes de second rang, femmes de ménage ou simple employées. Le viol devient alors lisible dans toute sa duplicité: condamné par une justice tout aussi hypocrite que bien-pensante, justifié à longueur d'émissions télévisées par des prédateurs cyniques.

Le corps des femmes, là-dedans? De la chair qui se palpe, se tâte. Parfois de la chair à canon. En tout cas de la chair, fraîche aussi longtemps qu'on ne l'a pas décrétée faisandée, à la libre disposition de chacun, à condition d'être assez malin pour ne pas se faire attraper.

C'est aussi ce qui se dessine dans **Voiture américaine** – la discrétion en moins, peut-être. Les relations humaines n'étant que troc, le corps des femmes se marchande, le sexe est un objet d'échange. Le viol se cristallise comme menace, comme un possible parmi d'autres, un horizon toujours latent. Le personnage de Victor en est l'incarnation la plus manifeste. Pour lui, le viol est une affirmation de sa force virile (//Je vais te faire jouir comme y te faisait jouir (...) Je pourrais te violer//, lance-t-il à Madame Grignon), violence essentielle tout autant qu'aveu d'impuissance. De retour chez lui, il ordonne à sa femme Suzanne de se déshabiller, cherche à la prendre agressivement, de même que Julie, //rien qu'une chienne//, selon lui. Avant de partir tuer Laurier, il baise la vieille comme un cadavre. Garance implore Victor de lui faire la même chose, met sa main sur sa poitrine et lui demande de faire couler son sang.

Mais c'est probablement quand Garance accepte finalement d'épouser Bathak, avec résignation et dégoût, que la violence devient la plus saisissante. //Je fais pas la pute, je me marie//, affirme-t-elle, avant de se soumettre au contrat qui autorisera le viol conjugal, crûment résumé par Bathak sous les termes suivants: //Tu vas fermer les yeux quand je vais monter sur toi//.

Sous la plume de Catherine Léger, le viol apparaît comme l'une des seules évidences subsistant sous le règne de la pulsion généralisée. Pour Antoinette Rychner, il est une menace récurrente faisant partie prenante de la trajectoire d'Arlette en tant que femme. Et, chez Martin Bellemare, il est montré comme l'un des instruments de pouvoir sur lesquels se fonde le capitalisme. D'une pièce à l'autre, le viol transparaît comme matrice sous-jacente – invisible ou visible – de notre vivre-ensemble. Une violence implicite, dont on sait qu'elle existe mais qu'on préfère taire. Elle est pourtant à l'origine des usages réglant notre place en tant que femmes dans la société.

Accélérer le pas à la tombée de la nuit, arpenter l'espace public en étrangères ou en coupables. Nous avons toutes pris trop jeunes l'habitude de le faire. Nous avons fini par nous laisser convaincre que s'il nous arrivait quelque chose, c'est que nous l'avions bien cherché. Nous savons que le viol n'est pas évitable, qu'il est toujours un possible, avec lequel il faut vivre.

C'est probablement sur ce possible – biologique, inhérent, inné – que la domination masculine s'est fondée en premier lieu. Nous ne l'avons jamais dépassé. Tout prête à croire que dans nos sociétés, ceux¹ qui décident n'ont pas intérêt à ce qu'il soit dépassé.

P.S: Le jour où je termine d'écrire ce texte, une flambée de rage embrase les réseaux sociaux. Afin d'attirer l'attention sur l'omniprésence du harcèlement sexuel dans leur quotidien, des femmes du monde entier décident de partager publiquement leurs expériences. Leurs témoignages sont mis en ligne avec les hashtags communs #metoo et/ou #balancetonporc. Il s'agit d'attirer l'attention sur l'ampleur du problème. Aucune femme n'est épargnée. Nous avons toutes été victimes de harcèlement voire d'agressions sexuelles, une fois, plusieurs fois, plein de fois. Les solutions existent. Il suffirait peut-être qu'il fasse partie de l'éducation des petites filles d'apprendre à se battre.

1 Cette occurrence est volontairement laissée au masculin

OBLIQUE.

Le viol, squelette du capitalisme

extrait de *King Kong théorie* de Virginie Despentes

On s'obstine à faire comme si le viol était extraordinaire et périphérique, en dehors de la sexualité, évitable. Comme s'il ne concernait que peu de gens, agresseurs et victimes, comme s'il constituait une situation exceptionnelle, qu'il ne dise rien du reste. Alors qu'il est, au contraire, au centre, au cœur, socle de nos sexualités. Rituel sacrificiel central, il est omniprésent dans les arts, depuis l'Antiquité, représenté par les textes, les statues, les peintures, une constante à travers les siècles. Dans les jardins de Paris aussi bien que dans les musées, représentations d'hommes forçant des femmes. Dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, on dirait que les dieux passent leur temps à vouloir attraper des femmes qui ne sont pas d'accord, à obtenir ce qu'ils veulent par la force. Facile, pour eux qui sont des Dieux. Et quand elles tombent enceintes, c'est encore sur elles que les femmes des dieux se vengent. Toujours tenues coupables de ce qu'on nous fait. Créatures tenues pour responsables du désir qu'elles suscitent. Le viol est un programme politique précis : squelette du capitalisme, il est la représentation crue et directe de l'exercice du pouvoir. Il désigne un dominant et organise les lois du jeu pour lui permettre d'exercer son pouvoir sans restriction. Voler, arracher, extorquer, imposer, que sa volonté s'exerce sans entraves et qu'il jouisse de sa brutalité sans que la partie adverse puisse manifester de résistance. Jouissance de l'annulation de l'autre, de sa parole, de sa volonté, de son intégrité. Le viol, c'est la guerre civile, l'organisation politique par laquelle un sexe déclare à l'autre : je prends tous les droits sur toi, je te force à te sentir inférieure, coupable et dégradée.

Le viol, c'est le propre de l'homme, non pas la guerre, la chasse, le désir cru, la violence ou la barbarie, mais bien le viol, que les femmes – jusqu'à présent – ne se sont jamais approprié. La mystique masculine doit être construite comme étant par nature dangereuse, cri-

minelle, incontrôlable. A ce titre elle doit être rigoureusement surveillée par la loi, régentée par le groupe. Derrière la toile du contrôle de la sexualité féminine paraît le but premier du politique : former le caractère viril comme asocial, pulsionnel, brutal. Et le viol sert d'abord de véhicule à cette constatation : le désir de l'homme est plus fort que lui, il est impuissant à le dominer. On entend encore souvent dire //grâce aux putes, il y a moins de viols//, comme si les mâles ne pouvaient pas se retenir, qu'ils doivent se décharger quelque part. Croyance politique construite, et non l'évidence naturelle – pulsionnelle – qu'on veut nous faire croire. Si la testostérone faisait d'eux des animaux aux pulsions indomptables, ils tueraient aussi facilement qu'ils violent. C'est loin d'être le cas. Les discours sur la question du masculin sont émaillés de résidus d'obscurantisme. Le viol, l'acte condamné dont on ne doit pas parler, synthétise un ensemble de croyances fondamentales concernant la virilité.

Virginie Despentes, *King Kong théorie*, Grasset, Paris, 2006

Virginie Despentes est auteure et réalisatrice. Son premier ouvrage, *Baise-moi*, road-movie sanglant contant la revanche de deux femmes sur un monde d'hommes, fait scandale. Elle obtient le Prix Flore pour *Les jolies choses*, puis le Prix Renaudot pour *Apocalypse bébé*. Son essai *King Kong théorie* est devenu un ouvrage féministe de référence. Sa trilogie *Vernon Subutex*, véritable radiographie de la société française, a été couronnée de prix.

Arlette

texte Antoinette Rychner
mise en scène Pascale Güdel

jeu Céline Bolomey, Vincent Fontannaz,
Céline Nidegger, Jacqueline Ricciardi
assistanat à la mise en scène Lucile Carré
costumes Paola Mulone
son Andrès Garcia
lumière Luc Gendroz
maquillage Katrine Zingg
accessoires Stéphanie Mérat

production POCHE /GVE

Arlette est publié aux Editions Les Solitaires Intempestifs.
Les spectacles du **sloop5** sont coproduits par les Colporteurs
avec le soutien du Conseil du Léman
et bénéficient du soutien de la Fondation Leenaards.

Arlette, une jeune femme des Franches-Montagnes, court, telle le lapin d'*Alice au pays des merveilles*, en craignant d'arriver en retard pour dire adieu à son père mourant. Elle tombe sur sa sœur qui ne sait pas quoi se mettre pour aller au nouveau mariage de leur père... Si Arlette est bien réelle, c'est toute la réalité qui l'entoure qui fuit, suinte, grince, glisse et se déplace. A chaque porte qu'elle ouvre, elle se retrouve face à un souvenir, une évocation, une plongée dans sa mémoire à la rencontre de fantômes, de gens qu'elle a connus, à qui elle n'a pas eu le temps de dire au revoir. Antoinette Rychner, auteure suisse, crée avec Arlette un voyage de la conscience : que ferions-nous si nous pouvions revivre quelques instants et refaire mieux quelques actes manqués ?

Antoinette Rychner _ auteure

Antoinette Rychner est née à Neuchâtel. Elle se forme d'abord aux Arts Appliqués à Vevey et travaille quelques années comme technicienne de spectacle. A 20 ans, elle remporte le Prix interrégional Jeunes Auteurs pour la nouvelle *Jour de visite*. Elle rejoint la première volée de l'Institut littéraire suisse en 2006. Pour le théâtre, elle écrit *La vie pour rire* et *De mémoire d'estomac* mises en scène par Robert Sandoz en 2006 et 2013. *Intimité Data Storage* publiée aux Solitaires Intempestifs reçoit le Prix SACD 2013 de la dramaturgie de langue française. Son premier roman *Le Prix* est récompensé du Prix Dentan 2015 et du Prix suisse de littérature 2016. La même année, elle publie *Devenir pré*, un journal de contemplation écrit dans une roulotte durant un an. En 2017, elle est invitée en résidence à Grenoble par le collectif Troisième bureau et la MC2 : scène nationale. Elle y développe un projet intitulé *Pièces de guerre en Suisse*. Antoinette Rychner anime également de nombreux ateliers d'écriture, notamment au POCHE /GVE.

Pascale Güdel _ metteure en scène

Pascale Güdel est comédienne et metteure en scène. Elle vit entre Lausanne et Bienne. Diplômée du Conservatoire d'art dramatique de Lausanne en 2004, elle a notamment joué sous la direction d'Eric Devanthéry, Cédric Dorier, George Grbic, Charlotte Huld, Jean Liermier, Michèle Millner, Andrea Novicov ou encore Geneviève Pasquier. Elle est la directrice artistique de la compagnie FRAKT' basée à Bienne qui a créé cinq spectacles dont trois projets collectifs bilingues, français-allemand. En 2014, FRAKT' tourne avec *Foyer moderne ! Guide pratique* dans le cadre de Midi, théâtre ! Lors de la saison 2016-2017, elle a présenté *Tu devrais venir plus souvent* de Philippe Minyana en tournée romande. Pascale Güdel a mis en scène plusieurs spectacles avec des comédiennes de théâtre amateur, adultes ou enfants. En 2010, elle a été distinguée par la commission intercantonale des arts de la scène des cantons de Berne et du Jura, qui encourage la relève artistique dans l'Arc jurassien.

CRITURE.

extrait d'**Arlette** d'Antoinette Rychner

Arlette attend peut-être que Josette ajoute quelque chose, qui ne vient pas.

ARLETTE. Ben merci. M'lâcher sur ç'coup-là! Chais pas comment j'veis expliquer qu'tu sois pas v'nue.

JOSETTE. D'façon, chu morte.

ARLETTE. T'es pas plus morte que moi!

JOSETTE. Mais si, chu morte. C'est ç'tu pensais avant d'passer cette porte, non?

(Puis, comme Arlette un peu embarrassée, voire prise en faute, marque une nouvelle hésitation.)

Tu vois.

Salue-les d'ma part. Hein? Tu les salues tous. J'les embrasse.

Ah, pis fais gaffe à un truc: la fiancée d'papa, la r'garde pas trop. Quand les gens sont beaux, quand y sont charmants et beaux alors on les fixe sans s'rend'compte. On les bouffe des yeux et pendant ç'temps on s'couv'de ridicule sans même s'en rend'compte. Fais gaffe à ça.

ARLETTE. T'es qu'une lâcheuse.

JOSETTE. Quoiqu'aujourd'hui... Une mariée, on a l'droit d'la r'garder. Ça s'fait.

ARLETTE. Tu fais chier.

JOSETTE. Contente d't'avoir revue.

Toutes deux hésitent, puis se prennent dans les bras, se serrent, un petit coup qui dure.

Puis Arlette s'arrache.

ARLETTE. Salut.

JOSETTE. Salut!

ARLETTE. Salut.

(Tout de même, Arlette éprouve du mal à partir.)

Tu sais, Josette, je r'pense souvent à un truc. On est dans un champ, un pré, j'ai un souvenir de soleil bas et de tiges hautes. Maman est là, mais c'est ent'nous qu'ça s'passe. T'as huit ans. Et tu m'dis: //Tu t'rends compte, c'est l'dernier jour où t'as quatre ans//.

C'était la veille de mon anniversaire.

//Tu t'rends compte, le dernier jour où t'as quatre ans//.

Jamais j'aurais conçu une idée pareille par mes prop'moyens. Fallait qu'tu m'la glisses.

L'année d'avant, à trois ans ç'aurait rien signifié pour moi mais là, j'me souviens qu'la notion d'irréversible, elle s'est mise à exister par tes paroles, tu l'avais activée. Ça existait ptêtr'en graine, ç'aurait germé tôt ou tard mais sans doute plus tard si t'avais rien dit. T'as tout fait germer trop tôt avec ta question. Dès l'lend'main, perdre ses quatre ans, plus jamais pouvoir les r'trouver. Et du coup, la valeur des dernières heures où on les vit. Mais quoi en faire? dans l'présent qui s'taille?

Josette, quand j'repense à ç't'après-midi d'octobre, chais pas si j't'en veux d'avoir précipité la fin d'l'insouciance, ou si j'te r'mercie d'avoir voulu partager ta salop'rie d'maturité et d'hyperconscience. Tu voulais qu'je r'ssente, que j'comprenne, que j'réalise comme toi. Tu voulais. Tu m'voulais aucun mal, ou bien?

BLABLA.

entretien avec Antoinette Rychner

Pourriez-vous nous parler de la genèse d'Arlette ?

Comme souvent, une œuvre n'est // que // le produit visible d'un processus intérieur où expériences, observations, obsessions se sédimentent et interagissent pendant des années. Je mets le // que // entre guillemets parce qu'il ne faudrait pas pour autant oblitérer le travail que cela représente. Il y a bien sûr la question de la provenance de la matière première et de la pulsion première d'écriture, mais ensuite, intervient le passage à la page, et tout le travail d'artisan, un travail conscient qui s'opère à partir du premier jet.

Je peux tout de même évoquer quatre facteurs, deux littéraires et deux biographiques, à la croisée desquels la pièce trouve sa genèse.

Au niveau littéraire, j'avais vu une fois une représentation de *Le charme obscur d'un continent* de Händl Klaus, au Théâtre Populaire Romand, dans une mise en scène de Denis Maillefer. La pièce était faite de différents blocs qui mettaient la logique à mal. La fable se court-circuitait; on était face à des contradictions de // vérité // entre ce à quoi on avait assisté depuis le début de la représentation et ce qui se déduisait au fur et à mesure. En tant que spectatrice, on était obligée de se débrouiller avec des éléments irréconciliables, de choisir ce à quoi on préférait croire. Cela a été une expérience révélatrice, je me disais: // dingue! Alors on n'est pas obligée de choisir en tant qu'auteure non plus, on peut faire se confronter différentes versions, différentes réalités //. C'était l'illumination: pourquoi décider que tel personnage est soit mort, soit vivant, par exemple, c'est limité. Ou qu'une affirmation est soit vraie, soit fausse... ou qu'un événement s'est réellement passé ou non, quand l'expérience de la vie est tout sauf binaire, malgré le fait que le rationnel nous rassure. Une des choses que j'aime dans l'art théâtral, c'est que l'on n'y est pas tenu de faire semblant que l'être humain est un être rationnel,

on échappe à ce dictat par la poésie, l'imaginaire. Sur scène, on peut faire intervenir un mort sans que cela ne pose de problèmes. C'est un lieu d'émotions, qui convoque des parties de nous, de notre intimité et peut-être de notre besoin de croyances, souvent réprimées dans la vie sociale.

Une autre influence littéraire importante était *Requiem* d'Antonio Tabucchi. Ce texte est resté profondément imprimé en moi, du fait de sa structure, incroyablement juste et fluide, naturelle. En une journée, le protagoniste se donne l'occasion de toutes les rencontres importantes pour régler ses comptes ou réparer les nœuds essentiels de son existence. Aucune de ses rencontres ne se termine sur une note définitive, et pourtant tout le récit sent la libération, quelque chose termine son cycle et la suite de la vie peut reprendre différemment, en tout cas c'est ma lecture, et je trouve qu'elle donne de l'espoir. On n'est pas enfermée pour toujours dans nos blessures. La structure est très visible et basique, c'est une bête succession de retrouvailles en tête-à-tête. Il s'agit d'un roman, mais cette suite de scènes et le fait que ce soit assez dialogué (dans mon souvenir en tout cas) en fait un chablon intéressant pour le théâtre.

Requiem utilise ouvertement le truchement de l'onirisme. Utiliser le rêve peut être casse-gueule en fiction, combien de textes maladroits se terminent avec le fameux réveil qui sonne et il/elle comprend que // tout ceci n'était qu'un rêve //... bref. J'étais admirative de la manière dont Tabucchi l'a utilisé sans ambages, simplement. Cela m'a donné confiance dans le fait que l'on pouvait avoir recours à l'onirisme. Et j'ai adoré aussi voir comment Tabucchi intègre des éléments tout à fait concrets dans le rêve. Les personnages transpirent, bouffent, ont besoin de faire une sieste... Le fait d'être dans le rêve n'empêche en rien de se voir aux prises avec des sensations et problèmes du réel, au contraire. J'ai trouvé cela très inspirant.

Puis, il y a eu un événement déclencheur dans ma vie. La structure de *Requiem* s'est imposée d'emblée à moi pour imaginer mon propre texte, ma pièce. J'étais invitée à France Inter dans les studios parisiens pour parler de mon roman *Le Prix* à la Librairie Francophone et j'ai détesté ce moment. Dès l'entrée dans le bâtiment je me suis sentie provinciale, insignifiante, naïve – j'ai détesté donner mon nom

qui sonnait inconnu à la réception, et puis la suite était détestable aussi, je m'entendais parler et je me disais que ce n'était absolument pas ça, pas ça du tout, même ma voix, ce n'était pas ça. Le bad trip du complexe suisse romand débarqué dans le monde littéraire parisien dans toute sa splendeur... En rentrant dans le TGV, mortifiée, calamitée, furieuse contre moi-même – après tout ce temps, je n'étais toujours pas capable d'affronter un journaliste radio un peu moins bienveillant ou plus narquois que d'habitude, je n'y arriverais jamais, etc. –, j'ai subitement pris un papier, mon stylo et tracé tout le plan d'**Arlette**, scène après scène. Normalement, je ne fais jamais des plans comme ça. Mais là, c'était une réaction qui s'est produite presque d'elle-même, sans moi. C'est un phénomène basique: quelque chose se passe mal dans la vie et on a recours à l'écriture pour reconstituer sa dignité, se réparer, // tout reprendre autrement//. Mais j'en parle parce que ça me paraît très important dans **Arlette** et chez le personnage d'Arlette: la question de ne pas réussir à s'aimer soi-même, de ne pas remplir les attentes qu'on entretient envers soi-même ou dont on pense que les autres les entretiennent envers soi.

Enfin, l'état de santé de mon propre père, qui s'est dégradé sur un temps très long, avec diverses hospitalisations et de multiples alertes. Sa dernière maladie a cependant été foudroyante; diagnostiquée en décembre 2016, elle l'a conduit à la mort en mai 2017. Ce n'est pas un point sur lequel j'aimerais m'étendre, mais il fait partie, évidemment, des forces et questionnements qui m'ont poussée à écrire **Arlette**.

Comme dans *Alice au pays des merveilles*, vous avez créé des personnages qui surgissent et disparaissent, qui courent et s'attardent, obéissant à des lois qui leur sont propres. Vous nous plongez ainsi dans un état de conscience ouateux, une perception légèrement déréglée, proche du rêve. Pouvez-vous nous parler de ce choix ?

J'ai déjà parlé du rêve dans la première question. Mais je peux ajouter: je souhaitais l'effet cauchemar, pas forcément dans son aspect terrorisant, mais dans la situation de // fuite contrariée//. Par exemple, ne pas réussir à courir, être empêtré, les choses ne se passent pas comme prévu, etc. Je trouve cela représentatif de la vie: on se donne un but, un objectif, on doit faire quelque chose, ou alors on obéit à

une injonction, et des obstacles qui nous ralentissent se dressent sur notre route. Arlette endosse une mission, qui vient peut-être de sa mère, d'une instance tierce, peut-être d'elle-même (jusqu'à quel point construit-elle tout elle-même?). Et son problème sera d'être à la hauteur de cette mission, de cet objectif. Ne pas échouer. Mais elle est sans cesse contrariée, sa trajectoire ressemble à celle d'une balle dans un flipper. Elle est ballotée par une multitude d'éléments sur lesquels elle n'a aucune prise. Typiquement, la scène où elle voudrait se dépêcher mais n'ose pas refuser le repas auquel on l'invite. Il y a peut-être quelque chose de très suisse car les conventions sociales, la politesse, la pudeur, l'inhibition sont plus fortes que tout. Elle voudrait, elle devrait dire //non, je ne reste pas// mais c'est impossible pour elle. D'où de très grandes tensions intérieures, des conflits de loyauté entre la poursuite de la mission première et l'obéissance aux impératifs que son éducation induit dans les situations traversées.

Dans *Arlette*, les temporalités se troublent et se dilatent. Les frontières entre le passé, le présent et le futur semblent prises dans un brouillard qui les rend abstraites. Pouvez-vous nous en dire plus sur le rapport au temps d'Arlette ?

Un élément important de mon exploration a porté sur la mémoire. Je suis partie d'une difficulté personnelle à me souvenir du nom des gens, un handicap, surtout dans un métier où l'on rencontre de très nombreuses personnes, parfois sur des temps très courts et dans des contextes qui s'enchaînent. Je suis partie de ce sentiment de se sentir diminuée, de ne pas maîtriser, et surtout de blesser involontairement son vis-à-vis. J'essayais d'imaginer ce que cela doit être lorsqu'on est atteint d'Alzheimer, par exemple, et que l'on ne se rappelle plus quelque chose ou que l'on ne comprend plus une situation tout en sachant que l'on devrait. La culpabilité, la gêne, la honte liées à ça. Ou quelqu'un qui entend des voix et qui sait que les autres ne les entendent pas, qu'il n'est pas supposé les entendre. Ce genre de conflits de perception. Pour moi, tous ces troubles sont liés au temps. Par exemple, l'angoisse de commettre un impair face à quelqu'un que l'on ne voit plus souvent, à qui on associe quelque chose (par exemple: il était marié, sa femme s'appelait unetelle, il aimait les lasagnes, il vivait dans telle ville) qui n'est plus valable au

jour où on le revoit. Le tabou suprême serait d'oublier que quelqu'un est mort, ou de le savoir mais de le refouler, et d'en parler à haute voix comme si cela n'était pas arrivé et qu'il vivait toujours. Je suis fascinée par les procédés de sélection de la mémoire. L'ordre dans lequel se sont réellement passées les choses devient moins important que l'intensité avec laquelle on se souvient de la situation passée.

Dans **Arlette**, les lois physiques du réel sont un peu modifiées dans le sens où ce qui importe n'est pas la linéarité des événements et du temps. Ce qui compte, c'est ce qui a marqué, comment cela revient en tête et doit être revécu par le truchement de la pièce.

A l'exception de la scène de l'amant, qui est clairement une scène qu'on se remémore telle quelle, les autres scènes ne sont pas des scènes qu'Arlette a déjà vécues. Elles sont inédites et effrayantes pour elle parce qu'elle n'a aucune idée de ce qui va lui arriver. Les choses se jouent //pour de vrai//, il y a quelque chose à risquer, quelque chose à gagner, mais quoi, comment? Elle ne peut plus s'orienter par rapport à ce qu'elle pensait être la réalité. Elle ne peut plus se repérer à l'aide des catégories //passé//, //présent//, //futur//, //mort //ou //vivant//. Elle peut seulement essayer de s'en sortir en faisant du funambulisme.

La pièce est hantée par la conscience de la disparition. Au moment où les choses sont vécues, elles disparaissent déjà. //Tu t'rends compte, c'est la dernière fois que j'ai quatre ans// glisse Josette à Arlette. Est-ce une pièce sur la nostalgie? Ou les personnages flottent-ils plutôt dans un entre-deux, un état ambivalent entre avant et maintenant?

Oui, je pense que c'est la question de la finitude, une question existentielle par excellence. D'ailleurs dans ce passage, on se demande quoi faire de cette conscience que rien n'est éternel, //quoi en faire dans le présent qui se taille//. C'est l'interrogation du sens des choses à partir du moment où on les sait périssables, éphémères. Il y a aussi le fil du vieillissement qui traverse la pièce, du vieillissement féminin puisqu'on est dans une société où l'apparence des femmes est plus déterminante que l'apparence des hommes; la beauté est un critère prédominant, donc on pardonne plus volontiers à un homme de devenir chauve ou de prendre du ventre par exemple.

Je résume un peu, mais cela fait partie de la thématique de la nostalgie, du périssable, et de l'identité aussi: qui suis-je si mon corps se modifie? Si mes cellules sont remplacées petit à petit? Qu'est-ce qu'il reste comme //noyau// de moi? La mémoire?

J'ajouterais que beaucoup de mes textes sont hantés par ça. Le roman *Le Prix* parle beaucoup du temps qui fuit et des stratagèmes pour essayer de le fixer. Je me sens d'ailleurs depuis toujours en affinité avec l'auteur Dino Buzzati, dont énormément de textes évoquent la finitude et le sens des choses qui passent.

L'adolescence joue un rôle important dans la pièce, en tant que période intense et fondatrice, //comme si y'avait jamais eu plus important, plus grave qu'l'adolescence//. Quel rôle avez-vous voulu donner à cet âge inter-mittent, où tant de choses se décident?

Dans //Alice au pays des merveilles//, on parle de //l'autre côté du miroir// et je me demande si l'âge adulte n'est pas //de l'autre côté de l'adolescence//. Comme un passage magique qui séparerait les deux âges de l'enfance et de l'âge adulte, à travers lequel les enfants et les adultes se regarderaient.

Je crois que ce que je voulais exprimer, c'était l'effet de perspective. Quand j'étais adolescente, il me semblait que l'âge adulte //n'existait pas//. C'était une fiction, un truc qui ne me concernerait jamais. Ce que j'étais en train de vivre était tellement révolutionnaire que ça représentait une fin en soi, le reste n'avait plus d'importance. C'était comme si tout ce qui viendrait après 20 ans serait à plat, sur une seule ligne ou surface.

Mais bien sûr, après, de nouvelles perspectives se sont ouvertes, et chaque décennie a eu sa saveur jusqu'ici! D'où la question: ce qu'Arlette croyait unique, le plus important, le plus intense, cette adolescence... Combien de passages de ce type, combien d'étapes tout aussi importantes l'attendent? C'est quoi, en fait, une étape? La physiologie: avoir les seins qui poussent, la ménopause, devenir un cadavre...? Ou les étapes sociales: se marier? Ou intimes: les stades de compréhension de soi-même?

Est-ce que chaque âge n'est pas une illusion d'optique; on croit qu'on a mieux compris mais en fait, à l'étape suivante on comprend tout autre chose?

Vous avez créé une langue imprégnée de l'accent neuchâtelois. Comment le lieu où vous vivez influence-t-il votre conception de la langue, votre écriture ?

Je dois dire que ce n'était pas tellement une intention, une volonté de départ. J'ai commencé par écrire tout à fait intuitivement. Mais j'ai senti que quelque chose n'allait pas.

J'étais obsédée, agacée, épouvantée par la perspective de comédiennes qui auraient prononcé des voyelles qui font l'objet d'éli-sions dans le langage courant, en tout cas dans ma région. Je devais leur //couper l'herbe sous les pieds//, prévenir plutôt que guérir, for-cer la prononciation à travers l'écriture elle-même.

Il me semblait que comme la structure principale impliquait déjà une temporalité dilatée, des constructions illogiques, irrationnelles, il fallait que je compense par des ancreurs spatiaux, de situation et de langue très concrets, très prosaïques (par exemple: la tache de vin sur la robe de la mariée, la bouffe, le sexe...). A chaque texte ses problèmes et ses tentatives de solution.

Dans *Le Prix*, j'avais le problème de la métaphore de création prise littéralement, la matière qui sort du nombril, le côté surréaliste. Et là, j'avais les troubles de temps et de réalité. Dans les deux cas, il a fallu que je trouve une manière de contrecarrer, parce que sinon, lorsque tout est possible, plus rien n'est possible. On risque de se retrouver dans un truc complètement flottant, où le lecteur-spec-tateur ne peut plus croire à rien, perd son plaisir d'être crédule, me semble-t-il. Dans *Le Prix*, j'ai compensé avec le fait de n'indiquer aucune référence au monde réel, date, nom de lieu, noms de famille etc., pour garder l'étanchéité de la fable et la préserver du contact avec un réel puisque l'aspect surréaliste n'aurait à mon avis pas tenu le choc. Là, j'ai comme //hyper-réalisé// à travers le langage et des détails concrets.

Cette langue permet d'être au plus près d'une parole d'en bas. Outre le fait qu'il s'agisse d'un parler ancré en terre helvétique, avez-vous souhaité ré-habiller une langue issue des milieux populaires, souvent marginale dans la littérature française ?

Non, en tout cas pas volontairement. Après, il y a bien l'anecdote racontée plus haut: le complexe de provinciale à Paris. Mais je pense que ce serait malhonnête de raconter après coup que c'était une volonté. C'est arrivé, c'est tout.

Une chose qui a joué un rôle, c'est que j'étais invitée à une lecture de brouillons par l'auteure Magalie Mougel¹ à Grenoble en 2015 et que je suis arrivée avec des scènes d'**Arlette** en travail. Elle a écouté et m'a parlé de deux livres: *Féerie générale* d'Emmanuelle Pireyre, et *We are l'Europe* de Masserat. Les deux ont représenté des lectures très importantes pour moi. *We are l'Europe* a représenté une étape déci-sive en ce qui concerne la langue, puisque dans cette œuvre, c'est justement une langue orale, courante, ordinaire qui est retranscrite, avec des brassages de registres qui provoquent de forts contrastes, à fort potentiel comique. Cette lecture m'a comme autorisée à radi-caliser les éli-sions dans lesquelles je m'étais aventurée. Et une fois engagée là-dedans, il fallait bien que j'aille au bout.

J'ajoute que cela m'embêterait si cette langue orientait trop l'uni-vers et les personnages vers une problématique de classe sociale. Pour moi, on est dans une fable //bourgeoise// au sens où les per-sonnages ont des problèmes affectifs, métaphysiques, familiaux et existentiels à régler, mais ils ne sont pas dans des problèmes de sur-vie immédiate. Je me dis quand même que pour avoir pu consacrer des mois à écrire ça, et que pour consacrer une soirée à venir voir cette pièce, les spectateurs-trices et moi n'avons pas de problèmes urgents à régler comme trouver un habitat, à manger, se préserver de conflits armés. Je voudrais garder ça en tête.

Pour moi, les personnages montrés sont des êtres humains qui devraient évoluer de manière à être détachés de l'aspect social. Autant, ils doivent être ancrés dans des problèmes concrets tels

¹ Magali Mougel est l'auteure de **Guérillères ordinaires**, créé en 2015 au POCHÉ /GVE par Anne Bisang.

que ne pas renverser le vin, autant on ne devrait idéalement pas se demander ce qu'ils font comme métier, surtout pas. Ce n'est pas que je me fous de politique, au contraire, je suis en train d'écrire quelque chose de frontalement politique, les *Pièces de guerre en Suisse* pour lesquelles je suis en résidence à la MC2 Grenoble. Mais je trouve qu'on doit reconnaître l'existence de problèmes humains qui sont éternels et indépendants du régime politique sous lequel vivent les gens: la mort, la finitude, l'amour, l'ennui, la maladie...

Si j'ai utilisé cette écriture, c'était à la base pour être dans une écriture //par défaut//, celle dans laquelle je trempe dans mon quotidien, donc qui n'évoque rien de particulier pour moi, n'est pas décentrée. Le piège, c'est que pour d'autres, venant d'ailleurs, elle est bien sûr très connotée...

Les écrivaines et écrivains suisses, belges, québécoises, mais aussi créoles ou africaines se voient souvent regroupées sous le label //Francophonie//, malgré la diversité des territoires dont elles proviennent. Que pensez-vous de cette catégorisation ?

J'ai envie que mes écrits appartiennent à la littérature mondiale, avant d'être signalés par une appartenance genrée ou géographique.

Qu'on rapproche mes textes d'autres textes par le contenu et leur forme, à partir de critères purement littéraires et artistiques en premier lieu.

Que la lectrice ou le lecteur qui entre dans un de mes textes puisse le faire en mettant peut-être de côté la question de mes origines.

Vous êtes également romancière. Qu'est-ce qui distingue votre façon de travailler selon que vous écrivez pour le livre ou le plateau ?

Fondamentalement, pour moi, le geste de création, qu'il s'agisse d'écriture destinée à être dite à haute voix ou lue mentalement, implique un même état, il fait appel à la même partie de moi.

Ce à quoi j'essaie de rester attentive, c'est la différence de circonstances de réception :

Dans le cas du livre, le texte est TOUT ce à quoi le lecteur-trice a accès. Il n'y aura rien d'autre. Dans le cas de la scène, le verbe n'est

qu'une partie de ce qui va parvenir, parmi foule de signes d'une autre nature.

Dans un livre, le cerveau décrypte un code avec les yeux. Au théâtre, le cerveau reçoit de la parole par l'oreille. Je ne suis pas une spécialiste, mais je pense que cela ne doit pas se jouer dans les mêmes zones et que ça n'implique pas le même état. Le fait que le théâtre soit de la parole directe me donne l'impression, d'une certaine façon, de quelque chose de plus risqué, de plus impitoyable, pour celui qui écrit, pour celui qui s'expose à dire et pour celui qui s'expose à écouter.

Aimeriez-vous ajouter quelque chose sur Arlette, répondre à une question que j'ai oublié de poser ?

Je voudrais peut-être revenir sur le personnage du //Récit//, son statut un peu particulier. Au début, c'était une didascalie dans laquelle j'ai trouvé du plaisir et des enjeux d'écriture, et je me disais que le/la metteuse en scène déciderait bien s'il/elle souhaitait la faire entendre au cours du spectacle.

Suite à une discussion avec Mathieu Bertholet, qui me le conseillait, j'ai décidé de faire ce choix moi-même, en tant qu'auteure, puisque basculer sur la page ces répliques en tant que //parole à dire// implique et exige qu'au final, sur scène, elles soient bel et bien dites.

La question du statut de ce récit m'a beaucoup occupée, ouvrant des questions infinies, et je dois dire que je me réjouis beaucoup de voir et entendre ce récit sur scène en live, parce que pour l'instant je n'arrive pas du tout à m'imaginer quel effet et quel genre d'existence cela peut produire.

SCALPEL.

Premières réflexions

par Pascale Güdel, metteure en scène d'**Arlette**

Arlette est l'héroïne d'un voyage initiatique surréaliste se déroulant dans une réalité parallèle qui pourrait bien représenter les méandres de sa conscience. Elle se confronte à ses démons, vit des retrouvailles aussi improbables que loufoques, revisite des souvenirs marquants et se projette dans l'avenir. Au début de la pièce, une voix indéfinie l'enjoint à entrer dans un immeuble pour y chercher sa sœur, afin qu'elles se rendent au plus vite au chevet de leur père mourant. Cette mission devient le prétexte à une quête identitaire, où l'immeuble fait office de matrice, sorte d'espace mental, dans lequel toute logique temporelle et spatiale a disparu.

Arlette me touche, parce qu'elle cherche sa vérité. Elle est en quête de sens et de repères, elle a probablement besoin de consolation et elle patauge dans ses contradictions et dans les conventions sociales. J'ai de l'empathie pour elle car nous sommes de la même génération, celle des cassettes vidéo et des CD, avant les smartphones et les réseaux sociaux. Une époque marquée par le néo libéralisme, les catastrophes de Bhopal et Tchernobyl, le sida. Elle me fait aussi penser aux personnages du romancier japonais Murakami. Solitaires, un peu perdus, habités par le manque, à la recherche d'un guide ou d'un conseiller, ils ont souvent accès à un univers parallèle malgré eux et ont une mission à accomplir qui va les amener à un éveil, changeant leur façon d'appréhender la vie. La quête identitaire d'Arlette est universelle, de même que les problématiques face auxquelles elle doit se positionner : la mort, la maladie, la famille, la vieillesse, la pression sociale, la difficulté de s'engager, de pardonner, de lâcher prise, d'être.

Arlette se révèle en grande partie à travers le regard des autres : famille, amis, connaissances, inconnus. Ils lui renvoient tous-toutes, une autre vision d'elle-même. On apprend qu'elle est née inquiète et

mélancolique, qu'elle a été éduquée avec la politesse // injectée dans l'cul du cervelet //, qu'elle s'observe pour ne pas faire de faux-pas, qu'elle inspire l'admiration aux autres, dégageant une force souveraine, qu'elle a eu une phase punk, qu'elle retient mal les prénoms, qu'elle voudrait être sincère mais finit toujours par en faire trop, qu'elle se sent infiniment redevable, qu'elle a beau avoir une famille, un profond sentiment de perte et de manque l'habite, qu'elle a eu pas mal d'amants, qu'elle était la préférée de son père, etc.

Le Récit

Le Récit est en quelque sorte la prolongation de la conscience d'Arlette. Il prononce les premiers et les derniers mots de la pièce. Il décrit les différents lieux, certains détails de l'action ainsi que les sentiments et les émotions qu'Arlette n'exprime pas à haute voix. Il ne prend pas parti, ne juge pas Arlette ni ne la précède. Il accompagne les spectateurs d'une séquence à l'autre comme un guide.

Langue

La langue particulière inventée pour **Arlette**, inspirée de l'accent neuchâtelois, est très familière à mon oreille de jurassienne. Les quelques régionalismes utilisés, me rappellent à mes origines et créent un phénomène d'identification immédiat. Cela dit, dans la bouche de comédiens non neuchâtelois, il s'agira simplement de respecter au mieux les élisions proposées, sans y plaquer d'autre accent ou volonté sémantique quelconque. Alors, il restera ce phrasé particulier d'une grande expressivité, parfois argotique, accentué par le ton direct et franc du collier des personnages. On veillera à ce que ce langage n'enferme pas les personnages dans une classe sociale ou une région précise. À noter que la figure du Récit qui guide les spectateurs à travers la pièce, reçoit un traitement linguistique classique, suggérant une distance analytique face aux actions.

La langue se fait parfois plus lyrique, notamment lorsqu'Arlette évoque des souvenirs d'enfance. Dans tous les cas on cherchera à rendre le concret du texte sans le psychologiser. Les répliques peuvent s'enchaîner et donner par moment le vertige. Il y a une certaine urgence dans les scènes, due à la mission qu'Arlette doit accomplir, il faut profiter de ce moteur.

Genre

Je suis friande d'histoires basées sur des mondes parallèles, des voyages dans les arcanes du temps ou de l'inconscient, j'aime m'égarer dans différents niveaux de réalité et observer comment ils glissent les uns dans les autres. Dans les récits fantastiques ou merveilleux, il n'y a pas de limites à l'imaginaire et cela alimente mon âme d'enfant. Nous ignorons si Arlette rêve, si elle est la grande sœur d'*Alice au pays des merveilles*. Ce qu'on sait en revanche, c'est qu'Antoinette Rychner n'utilise pas les codes classiques d'assoupissement et de réveil. La frontière entre réalité et irréalité est floue, laissant aux lecteurs ou aux spectateurs une grande marge d'interprétation.

Ce qui me plaît ici dans la juxtaposition, sans hiérarchie apparente, d'éléments réalistes très concrets (nourriture, sexe, morceaux de musique, etc.) et d'autres éléments irréels (transformation de lieux ou de personnes, rencontres improbables, etc.), c'est qu'ils supposent des transitions théâtrales au potentiel absurde et ludique, voir comique. Une forme d'étrangeté naît aussi du fait qu'Arlette semble à peine troublée par l'absurdité des situations, elle comprend pourtant se trouver dans une //autre réalité//. Elle ne cherche jamais à s'échapper de cette //autre réalité//, semblant l'accepter en tant que son unique réalité du moment, même lorsqu'on lui demande de s'arracher une dent.

Références éclectiques

Arlette regorge de références symboliques, psychanalytiques, oniriques ou mythologiques. Cet éclectisme est inspirant et amène du ludisme dans le voyage initiatique et ses différentes étapes. Pour moi, l'immeuble c'est la représentation de l'intérieur d'Arlette, avec son dédale de pièces, d'escaliers, de paliers et de couloirs, sorte de machine à remonter le temps, ou de boîte magique où l'on mange de l'agneau, où l'on perd soudain ses cheveux, où les personnages se transforment ou reviennent à la vie, rencontrent une personne décédée ou leur double devenue vieille.

CRITURE.

extrait de *La garde d'Alex* d'Antoinette Rychner

Ne pourrait-elle pas arriver à l'heure, juste cette fois ?

Il veut rouler une cigarette, répartit le tabac sur la feuille. Ses mains tremblent. Il a extrêmement mal dormi ; l'idée du rendez-vous, mais aussi cette émission scientifique diffusée tard dans la nuit, sur le renouvellement cellulaire. Ainsi, il a appris que son corps était en quelque sorte constamment remis à neuf. Que pratiquement tous ses tissus avaient été remplacés plusieurs fois depuis sa naissance, à une fréquence plus ou moins élevée en fonction des cellules. Au bout du compte, a-t-il réalisé, l'immense majorité de ses organes sont plus jeunes que lui.

Merde ! Il a renversé la moitié de son tabac sur la table.

Où est-elle ? S'il s'agissait de quelqu'un d'autre, est-ce qu'elle se permettrait... ? Quelqu'un d'autre, tous les autres, sauf lui. Encore une pensée mal désinfectée qui le ravage.

- Excuse-moi pour le retard.
- Ne dis pas que tu t'excuses, ça t'est complètement égal.
- Je croyais qu'on voulait se parler.

Elle s'assied face à lui, croise les jambes, incline la tête en signe d'écoute. Et dire qu'il est la cause de ce blindage automatique.

- Si tu te voyais.
- Tu as quelque chose à me dire, oui ou non ?

Comme une machine, elle semble programmée ; éviter de partir à la dérive, éviter de partir à la dérive, éviter de. Garder le cap, rester sereine.

- Ce que je pourrais avoir à te dire...
- Comment veux-tu le comprendre ? Je n'existe pas pour toi.
- J'ai toujours fait en sorte que tu puisses passer du temps avec ton fils.

- Tu me considères vraiment comme un moins que rien, je me trompe? Tu n'arrives même pas à envisager qu'il ait besoin de moi. De toute façon, c'est toi qui as tous les droits.

Il déplace sa chaise de quelques centimètres, fait écran au soleil.

- Je n'accepterai jamais que tu nous aies séparés, mon fils et moi.

Sitôt à l'ombre, les yeux de son ex-femme se sont élargis. Elle ne bouge plus. Il comprend qu'elle l'a laissé entrer, mais préfère quand même forcer le passage:

- Est-ce que tu te souviens de la nuit où Alex a été conçu? Moi, je m'en souviens très bien. J'étais en toi, et...

Elle bondit de sa chaise et ses yeux, à nouveau exposés au rayon du soleil, retournent immédiatement à leur état de fissures.

- Qu'est-ce que tu as dit?

- Tu as très bien entendu!

Pas la peine de nier. Il est entré en elle, un jour, il y est entré, Alex en est la preuve vivante.

- J'ai changé plusieurs fois de corps depuis que tu es passé en moi! siffle-t-elle, et il se demande si elle comprend elle-même ce qu'elle vient de dire. A-t-elle regardé la veille la même émission que lui? Il hésite à le lui demander, puis renonce; cela dépasse ses forces.

Elle se tient toujours debout, frémissante. D'autres paroles, suppose-t-il, bien plus précises et dévastatrices, lui viennent encore en tête. Mais quelque chose (peut-être la vision d'Alex, en train de travailler en ce moment à l'école) lui ôte la parole.

Tous deux attendent. Un moineau passe en sautillant.

Il s'agissait, se souvient-il, de se réunir pour faire calmement le point, réfléchir à ce qui pourrait aider leur fils à se situer. Ha ha. Se situer.

- Je crois que je vais y aller.

- Comme tu veux.

- Ca n'aura pas servi à grand-chose.

- Non.

- Parce qu'enfin. Bon. Je t'appelle pour les dates de vacances?

- C'est ça. Tu m'appelles.

Elle s'en va et d'une main toujours tremblante, il entreprend de s'en rouler une.

CRITURE.

extrait de *Le Prix* d'Antoinette Rychner

Lové dans la chaleur du wagon je suis du regard les ombres qui au-dehors se font démesurément longues. Me taraude le Ropf¹ de tout à l'heure, à le revoir tournoyer ainsi par-dessus le paysage je me rêverais créateur,

n'ai-je pas senti à travers son chant qu'un peu plus et je sculptais Moi-même! oui si ça se trouve il s'en est fallu de peu pour que j'accomplisse l'inouï de mes propres mains, pourquoi n'ai-je pas persévéré –

mais qu'est-ce qui me prend! De telles idées sont interdites, je l'avais bien dit que cette visite au grand musée me serait désastreuse, saleté d'Œuvre marginale,

– Plutôt que de désespérer et d'en vouloir à ce grand Ropf d'être ce qu'il est, remercie-le de t'avoir rappelé à ta nature de sculpteur, me glisse soudain une voix qui ne m'est pas inconnue: la Vérité espérante!

La voilà qui se sert aujourd'hui du Ropf de X, de sa portée en Moi pour jaillir,

elle ne manque pas d'air; profiter de cette exposition pour venir me parler de mon destin de sculpteur,

– As-tu la moindre idée de ce que j'ai subi la dernière fois où j'ai voulu y croire? Où étais-tu lorsque la Lettre incrustait ses éclats dans ma chair?

Est-ce que je mérite cette torture continuelle: d'abord c'est les Lettres qui me canardent en affirmant que je n'ai rien à chercher dans le métier, et du jour où je décide de négliger un peu la sculpture, oui de m'en soucier un peu moins voilà qu'une foutue exposi-

tion me féconde et que ça prend là, il faudrait savoir, veut-on que je sculpte, veut-on que je renonce ou veut-on seulement que je souffre encore et toujours, coincé entre ma nécessité de sculpter et mon manque de talent,

saloperie de vie, qui n'a jamais été vraie,

– Le Temps que tu passes en considérations mortifiantes n'est que du Temps perdu pour l'élaboration de ton Œuvre, alors qu'en cette lente, en cette vie désespérante,

une vie que va savoir pourquoi tu n'échangerais contre rien et surtout pas la mort,

il n'y a qu'une chose à faire: redevenir sculpteur, oui! meilleur sculpteur et cela en allant t'asseoir sur ton tapis de sculpture et en posant tes mains sur ton ventre. Le Ropf qui est là, déjà là dans l'enclos des possibles, permets-lui de venir.

– J'ai une famille, je proteste faiblement. Nous attendons un deuxième mouflet, et puis j'ai un emploi maintenant. De toute façon depuis le pourrissement de mon dernier Ropf plus rien ne s'est fait sentir, pas un mouvement au nombril, mais la Vérité émet un petit rire à me donner la chair de poule.

¹ Le Ropf dont il est question ici est une œuvre mystérieuse, jaillissant du nombril du sculpteur (ndr).

Antoinette Rychner, *Le Prix*, Buchet/Chastel, Libella, Paris, 2015
Le livre a reçu le Prix Michel Dentan et Prix suisse de littérature en 2016.

SCALPEL.

Les mondes bizarres d'Antoinette Rychner
par Marina Skalova

De la scène à la page et retour, Antoinette Rychner invente des univers fantasmagoriques, sans craindre le détour par le loufoque ou l'onirique. Cette exagération du réel écarquille notre perception et fait jaillir une vérité bizarrement réaliste, imagée et intuitive.

Son premier recueil de nouvelles *Petite collection d'instant-fossiles* nous mettait déjà en présence du surgissement de l'étrange au sein du réel. Le narrateur de son roman multi-primé *Le Prix* était un artiste aussi désespérant qu'attachant, obnubilé par son nombril au point d'en voir surgir des sculptures dans un processus d'enfantement aussi cocasse que sanglant. Dans **Arlette**, la protagoniste est assaillie par des événements qu'elle ne se souvient pas avoir vécus, ballottée à travers les limites de l'espace et du temps, les profondeurs angoissantes ou désirantes de son subconscient.

D'un texte à l'autre, des obsessions se retrouvent: le corps féminin où l'on peut entrer et sortir, le vieillissement des cellules, le temps (avec une majuscule dans *Le Prix*) qui dicte sa sentence implacable, les renoncements de l'âge adulte, la mélancolie que l'on tente de combattre au karcher, la vérité que l'on cherche et qui s'échappe à tour de bras.

Pour réduire la charge de ces inquiétudes existentielles, l'enfance semble s'imposer comme principe d'écriture dans **Arlette**. L'enfance qui ouvre le regard et précède la mise en ordre raisonnée du monde, l'enfance comme foisonnement de possibles avant les réponses univoques des adultes aux martèlements de //pourquoi?// enfantins; l'enfance qui arrête le temps et empêche les gens de mourir.

En repoussant toujours plus loin les frontières du possible, **Arlette** nous fait virevolter par-delà cette réalité figée dans les calendriers et sur les dates des cartes de crédit, dans un //hors-la-réalité// intime

et intrigant, universel et effrayant. Toujours à côté de la plaque, à la fois dedans et dehors, dans son corps et à côté, Arlette enjambe les catégories d'écriture et de perception rationnelles. Par-delà tout principe d'organisation linéaire du temps, elle nous immerge au cœur de la conscience, avec ses corollaires: la honte, le malaise, le sentiment de ne pas être à sa place.

Avec finesse, humour et inventivité, Antoinette Rychner nous fait ainsi partager la réalité même de l'expérience sensorielle. Elle restitue de façon intacte la confusion des rêves où l'on se retrouve nue et ne cesse d'arriver en retard, la sensation moite des matins où l'on se réveille après avoir fait un cauchemar, le désarroi des noms et visages qui se transforment en points vaporeux à l'intérieur d'une tête, le sentiment d'irréalité lorsque l'on voit subitement son corps de l'extérieur, les déjà-vus qui nous déboussolent, la culpabilité face aux gens que l'on abandonne.

Une incursion au cœur de l'esprit humain, qui ne craint ni le délire, ni le dérèglement. Si abracadabrantes soient-elles, ses constructions ne sont qu'à l'image des constructions bizarroïdes dont nos cerveaux détraqués sont capables. En tirant toutes les ficelles de l'imaginaire, Antoinette Rychner invente une façon de sonder nos psychologies par l'absurde, la métaphore et le rire, en donnant corps à nos sensations.

En philosophie, on appelle ça une phénoménologie.

SPECTRAL.

extrait des *Aventures d'Alice au pays des merveilles*
de Lewis Carroll

Assise à côté de sa sœur sur le talus, Alice commençait à être fatiguée de n'avoir rien à faire. Une fois ou deux elle avait jeté un coup d'œil sur le livre que lisait sa sœur; mais il n'y avait dans ce livre ni images ni dialogues: //Et, pensait Alice, à quoi peut bien servir un livre sans images ni dialogues? //

Elle était donc en train de se demander (dans la mesure du possible, car la chaleur qui régnait ce jour-là lui engourdisait quelque peu l'esprit) si le plaisir de tresser une guirlande de pâquerettes valait la peine de se lever pour aller cueillir les pâquerettes, quand soudain un Lapin Blanc aux yeux roses vint à passer auprès d'elle en courant.

Il n'y avait là rien de particulièrement remarquable; et Alice ne trouva pas non plus *très* extraordinaire d'entendre le Lapin dire entre ses dents: //Oh, mon Dieu! Oh, mon Dieu! Je vais être en retard!// (Lorsqu'elle y repensa par la suite, elle admit qu'elle eût dû s'en étonner, mais, sur le moment, cela lui parut tout naturel); pourtant quand le Lapin s'avisait de *tirer une montre de son gousset*, de consulter cette montre, puis de se remettre à courir de plus belle, Alice se dressa d'un bond, car l'idée lui était tout à coup venue qu'elle n'avait jamais vu de Lapin pourvu d'un gousset, ou d'une montre à tirer de celui-ci. Brûlant de curiosité, elle s'élança à travers champs à la poursuite de l'animal et elle eut la chance de le voir s'engouffrer dans un large terrier qui s'ouvrait sous la haie.

Un instant plus tard elle s'y enfonçait à son tour, sans du tout s'inquiéter de savoir comment elle en pourrait ressortir.

Le terrier était creusé d'abord horizontalement comme un tunnel, puis il présentait une pente si brusque et si raide qu'Alice n'eut même pas le temps de songer à s'arrêter avant de se sentir tomber dans ce qui semblait être un puits très profond.

Il faut croire que le puits était très profond, ou alors la chute d'Alice était très lente, car, en tombant, elle avait tout le temps de regarder autour d'elle et de se demander ce qui allait se produire. D'abord elle essaya de regarder en bas pour se rendre compte de l'aspect des lieux où elle allait arriver, mais il faisait trop sombre pour rien y voir; ensuite, observant les parois du puits, elle s'aperçut qu'elles étaient recouvertes de placards et d'étagères; de place en place étaient accrochées des cartes géographiques et des gravures. Elle saisit au passage un pot sur l'une des étagères: il portait l'inscription MAR-MELADE D'ORANGES, mais, au grand désappointement d'Alice, il était vide. Elle n'osait le laisser choir, de crainte de tuer quelqu'un qui se fût trouvé au-dessous d'elle; aussi fit-elle en sorte de le déposer dans l'un des placards devant lesquels elle passait en tombant.

//Eh bien! se dit Alice, après une pareille chute, je n'aurai plus peur de tomber dans l'escalier! Comme on va me trouver courageuse, à la maison! Ma foi, désormais, même si je dégringole du haut du toit, je ne dirai rien!// (cela avait de fortes chances d'être vrai, en effet).

Elle tombait, tombait, tombait. Cette chute ne prendrait-elle donc *jamais* fin? //Je me demande de combien de kilomètres, à l'instant présent, je suis déjà tombée? dit-elle à haute voix. Je dois arriver quelque part aux environs du centre de la terre. Voyons: cela ferait, je crois, une profondeur de six mille kilomètres... (car, voyez-vous, Alice avait appris quelque chose de ce genre dans ses leçons d'école et, bien que l'occasion de montrer son savoir fût assez mal choisie, attendu qu'il n'y avait personne pour l'entendre, elle trouvait excellent de le répéter)... Oui, c'est à peu près la distance... mais alors je me demande à quelle Latitude ou Longitude je suis arrivée? // (Alice n'avait pas la moindre idée de ce qu'étaient Latitude et Longitude, mais elle trouvait que c'étaient là de jolis mots impressionnants à prononcer.)

Lewis Carroll, *Les aventures d'Alice au pays des merveilles*, trad. Henri Parisot © Flammarion, Paris, 1970

Lewis Carroll (1832-1898) était un romancier, essayiste, photographe et professeur de mathématiques britannique. Son chef d'œuvre *Les aventures d'Alice au pays des merveilles* (1868) est suivi par *De l'autre côté du miroir* (1871) puis l'œuvre en vers *La chasse au Snark* (1876) et l'ouvrage *Sylvie et Bruno* (1889). La recherche de formes unifiant rêve et réalité est caractéristique de son œuvre littéraire, où la féerie voisine avec l'inquiétude.

OBLIQUE.

Rêver, peut être

extrait de *Le rêve et son interprétation*

de Sigmund Freud

Parmi les rêves intelligibles il s'en trouve dont le contenu est pénible et qui pourtant n'éveillent chez le dormeur aucun sentiment d'angoisse. On ne peut pas les mettre au rang des rêves d'angoisse, et ils servent d'argument à ceux qui veulent dénier toute signification et toute valeur aux manifestations du rêve. Il nous suffira d'un exemple pour montrer que ces rêves ne sont autre chose que des *réalisations voilées de désirs refoulés* [...] Nous y verrons aussi avec quel art ingénieux le travail de déplacement s'emploie à déguiser le désir.

Une jeune fille rêve que le second enfant de sa sœur vient de mourir et qu'elle se trouve devant le cercueil exactement comme elle s'est trouvée, quelques années auparavant, devant celui du premier-né de la même famille. Ce spectacle ne lui inspire pas le moindre chagrin.

La jeune fille se refuse naturellement à voir interpréter son rêve dans le sens d'un désir secret. Telle n'est pas non plus notre interprétation. Mais il y a ceci, qu'auprès du cercueil du premier enfant elle s'est rencontrée avec l'homme qu'elle aime; elle lui a parlé; depuis ce moment, elle ne l'a plus jamais revu. Nul doute que, si le second enfant mourait, elle ne rencontrât de nouveau cet homme dans la maison de sa sœur. Elle se révolte contre cette hypothèse, mais elle en souhaite ardemment la conséquence, la rencontre de l'homme aimé. Et le jour qui a précédé le rêve elle avait pris une carte d'entrée pour une conférence où elle espérait le voir. Le rêve est donc un simple rêve d'impatience, comme il s'en produit avant un voyage, avant une soirée au théâtre, dans l'attente de n'importe quel plaisir. Mais il faut dissimuler à la jeune fille son propre désir; alors, à l'un des aspects de la situation, il s'en substitue un autre, aussi impropre que possible à inspirer la joie. Et néanmoins, chez la dormeuse, c'est la joie qui persiste. Remarquons encore que l'élément affectif du rêve

ne s'adapte qu'à son contenu latent, à celui qui a été refoulé; et cette idée latente étant celle d'une rencontre ardemment souhaitée, elle ne peut pas s'associer à un sentiment de tristesse.

Sigmund Freud, *Le rêve et son interprétation*, trad. Hélène Legros, Gallimard, Paris, 1925

Sigmund Freud (1856-1939) était un médecin neurologue autrichien. Fondateur de la psychanalyse, sa découverte de l'inconscient révolutionne la conception du cerveau humain et est à l'origine du développement de la cure psychanalytique.

NARCISSE.

Thomas

par Marina Skalova

ta mère a posté une photo de toi sur ton profil facebook, tu dois avoir dix ans ou peut-être douze, un grand dadais à lunettes, la même tête que celle qu'on te connaît ou qu'on t'a connu, je sais plus trop comment il faut dire maintenant. dans ma tête, c'est projection de diapos, branchements dans le cerveau, contacts électriques entre neurones, pas besoin d'être dans le noir pour que le petit cinéma se mette en place. je te revois sur les quais en été, les bras bronzés, la voix enrouée après avoir gueulé sur les touristes et les bateaux-mouches, tu t'endormais là, au bord de l'eau. je te revois à bayonne avec tes packs de schönbräu, c'est pas possible de penser à toi sans tes packs de schönbräu, je suis désolée, j'essaie mais j'y arrive pas. je nous revois en train de porter une télé au cash-converter de la rue des pyrénées, c'était l'une des seules fois où on était tous les deux, on avait dormi chez ta mère, on avait ramené la télé là-bas, je sais plus où on l'avait trouvée, je sais plus ce qu'on avait fait de la thune non plus. je nous revois dans la forêt en bourgogne, on chantait c'est le papa tortue c'est la maman tortue c'est les enfants tortue, il y avait de la pluie et je savais pas faire du vélo. c'était les vacances tout le temps et vous habitiez là-bas dans la grande maison où il y avait pas de chauffage même si ça s'appelait les fours et qu'on se marrait parce que ça nous faisait penser au crématoire. on lisait fluide glacial et charlie hebdo et on faisait des mots croisés toute la journée dans le jardin avec les chiens et on passait les après-midis et les soirées à cuisiner, c'est avec vous que j'ai découvert les patates douces, les blettes, les courges et plein d'autres légumes que j'ai oubliés depuis. c'était pendant ces vacances-là que tu étais parti à l'hôpital et dans les couloirs tu criais que les socialistes t'avaient empoisonné et puis maintenant on est dix ans plus tard hollande est au pouvoir et je me dis que ça y est, tu t'es vraiment fait empoisonner par les socialistes. je te vois là, allongé, dans la morgue, enfin je dis ça mais j'en sais rien,

j'ai jamais vu une morgue de près, alors j' imagine, j' imagine que ça doit ressembler à un immense bac à glace, une glacière à plusieurs étages, ça doit sûrement te plaire de passer ton temps dans une glacière avant de te faire mettre en bière; enfin, je sais pas, j' imagine, les images repartent dans l'autre sens je te vois sur des bancs à tobiac et dans des appartements aux murs tout blancs je te vois avec ton tee-shirt auquel tu avais coupé les manches je te vois partir au poste et moi emmener ta chienne dans la nuit je me souviens d'elle quand elle était tout petite je crois que j'étais plus triste quand j'ai appris sa mort que la tienne mais peut-être pas en fait je crois juste que je n'arrive pas à être triste comme il faut; je me penche par la fenêtre tout autour il fait nuit plus que la lumière orange et vive d'un lampadaire en haut de la colline je pense aux câbles qui connectent les neurones entre eux et je me dis que je voudrais me souvenir des belles choses.

Moule Robert

texte Martin Bellemare

mise en scène Joan Mompарт

jeu Julie Cloux, Baptiste Coustenoble,
Roberto Garieri, François Nadin

collaboration artistique William Fournier

assistanat à la mise en scène Lucile Carré

costumes Paola Mulone

son Andrès Garcia

lumière Luc Gendroz

maquillage Katrine Zingg

accessoires Stéphanie Mérat

production POCHE /GVE

Moule Robert est édité chez Dramaturges Editeurs.
Les spectacles du **sloop5** sont coproduits par les Colporteurs
avec le soutien du Conseil du Léman
et bénéficient du soutien de la Fondation Leenaards.

Robert Moule est un homme volontairement et consciemment bon. Il travaille au service de garde d'une école primaire jusqu'à ce que Justine, préadolescente rebelle, l'accuse d'agression sexuelle. Or, Justine est la fille de Robert Goule, riche directeur d'un festival d'humour à succès, un homme volontairement et consciemment pragmatique. Pragmatique au sens de //gagnant à tout prix//. Nos deux Robert aux valeurs diamétralement opposées s'affrontent à armes inégales. Robert Goule existe-t-il réellement? N'est-il qu'un fantasme, un fantôme dangereux de tout ce que Robert Moule ne veut pas devenir? Dans ce texte drôlatique, Martin Bellemare s'amuse à faire apparaître des personnes dans la tête de Robert Moule: Pablo Escobar et Napoléon s'y côtoient pour le déranger et nous interroger sur ce qu'est la bonté. Pourquoi des choix éthiquement irréprochables peuvent-ils conduire à des échecs sociaux et personnels? Comment concilier le respect de l'autre avec l'ambition et la souveraineté de l'individu? Jusqu'ou va sa liberté?

Martin Bellemare _ auteur

Martin Bellemare est diplômé de l'Ecole Nationale de Théâtre du Canada en écriture dramatique. Il est l'auteur d'une dizaine de pièces dont *Le Chant de Georges Boivin* (Prix Gratien-Gélinas 2009) et *La Liberté*. Ce texte est sélectionné par le Bureau des lecteurs de la Comédie-Française et reçoit l'aide à la création du Centre National du Théâtre au même titre que sa dernière pièce **Moule Robert**, présentée à Montréal, en France et en Suisse. Par son écriture vive, à la fois grave et drôle, Martin Bellemare pose la question de la liberté et de la crise des valeurs. Auteur de théâtre pour jeune public, publié chez Lansman, il écrit *Un château sur le dos* pour la compagnie du Théâtre Ebouiriffé ainsi que *La chute de l'escargot*, *Tuer le moustique*, *Des pieds et des mains* mis en scène à Paris au Tarmac en 2017 et le dyptique *Le cri de la girafe / L'oreille de mer*. Martin Bellemare a reçu à plusieurs reprises le soutien du Conseil des arts et lettres du Québec et du Conseil des arts du Canada. Il poursuit également un travail pédagogique en animant des ateliers d'écriture dans les écoles.

Joan Mompарт _ metteur en scène

Joan Mompарт est un acteur et metteur en scène suisse. Comme comédien, il a joué notamment sous la direction d'Omar Porras dont il est un compagnon de longue route, Jean Liermier, Robert Bouvier, Robert Sandoz, Philippe Sireuil. Il fonde et dirige le Llum Teatre en 2010, compagnie établie à Genève, et enchaîne les spectacles qui obtiennent un succès public et critique en Suisse et en France. Avec le Llum Teatre, il crée des poèmes scéniques où résonnent des sujets brûlants d'actualité, où l'on questionne les modèles d'une vie normative à laquelle il semble impossible d'échapper. Le rire et la réflexion cohabitent sur la scène dans des spectacles comme *On ne paie pas, on ne paie pas!* de Dario Fo ou bien encore *L'Opéra de Quat'sous* de Bertolt Brecht et Kurt Weill, tous deux mis en scène à La Comédie de Genève en 2013 et en 2016. Avec le Théâtre Am Stram Gram, il met en scène *La Reine des Neiges* de Domenico Carli d'après Andersen en 2010, *Ventrosoleil* de Douna Loup, *Münchhausen?* écrit par Fabrice Melquiot et *Mon Chien-Dieu* de Douna Loup pour la saison 2016-2017.

CRITURE.

extrait de **Moule Robert** de Martin Bellemare

JUSTINE. Conte-moi une histoire papa

ROBERT GOULE. Je suis plusse un producteur tu sais

JUSTINE. J'arrive pas à m'endormir

ROBERT GOULE. C'est vrai que c'est souvent à ça que ça sert
les histoires

À endormir

JUSTINE. Je veux une histoire comme dans les
nouvelles

ROBERT GOULE. Laquelle histoire ?

JUSTINE. L'histoire sur toi papa

ROBERT GOULE. Qui t'a conté ça ?

JUSTINE. C'est vrai ou pas ?

Les histoires ça a toujours une part de vrai pis une part
de pas vrai

ROBERT GOULE. Il était une fois un monsieur

JUSTINE. C'est toi le monsieur ?

ROBERT GOULE. Si tu m'interromps tout le temps
Je pourrai pas te raconter l'histoire Justine
Il était une fois un monsieur qui aimait
beaucoup les *madames*

JUSTINE. Une madame c'est quel âge ?

ROBERT GOULE. C'est une très bonne question Justine

JUSTINE. C'est toi ou c'est pas toi le monsieur ?

ROBERT GOULE. Que ce soit moi ou un autre c'est pas
important

Ce qui est important c'est que tu comprennes
comment le monde fonctionne

JUSTINE. Les *madames* elles l'aiment le monsieur ?

ROBERT GOULE. Y se débrouille
Mais comme les *madames* des fois c'est
mêlé

Y en a une

Une fois

Qui a dit qu'elle était pas d'accord avec ça

JUSTINE. Avec quoi ça ?

Y a un silence juste ici

ROBERT GOULE. S'aimer

JUSTINE. Elle a fait quoi la madame ?

ROBERT GOULE. Elle a intenté un procès au monsieur

JUSTINE. C'est quoi tenter ?

ROBERT GOULE. C'est traîner dans la bouette

JUSTINE. Grosse vache

Martin Bellemare, **Moule Robert**, Dramaturges Editeurs, Montréal, 2017

BLABLA.

entretien avec Martin Bellemare

Comment est venue la nécessité de cette pièce ? Avez-vous, vous-même, eu des expériences de pédagogue ?

La pièce est née d'une conversation avec une amie. Une conversation qui m'a troublé et m'a placé dans une situation de choc, dans une zone de réflexion impliquant plusieurs des thèmes abordés dans la pièce, dont ceux de l'éducation, de l'ambition et de la culpabilité.

Au niveau personnel, j'ai entraîné au foot pendant plus de 15 ans, la plupart du temps des jeunes âgés de 10 à 18 ans. Dans un cadre municipal et dans un cadre scolaire. J'ai aussi travaillé moi-même plusieurs années dans le service de garde d'une école primaire comme éducateur. Il y a bien sûr un lien à faire. J'ai puisé dans certaines histoires entendues et certaines ambiances.

L'humour est un moteur important de la pièce et en même temps, le lieu où le cynisme néo-libéral est à son paroxysme, Robert Goule décidant de fonder un festival de l'humour. Pouvez-vous nous parler de votre rapport à l'humour dans l'écriture ?

On m'a déjà dit qu'il y avait de l'humour dans mon écriture, que je le veuille ou non. Je ne suis pas contre l'humour. J'aime bien l'humour. Je ne suis pas toujours conscient de sa présence dans ce que j'écris. Dans ce cas-ci, un peu quand même, comme l'humour constitue un des sous-thèmes. On désamorce certaines choses avec l'humour. Ça peut permettre d'accepter certains événements, d'aborder certaines choses. Par contre, son utilisation à l'excès, ça évite parfois de creuser des réalités, et ça nous laisse en surface. D'où quand même une certaine méfiance face à l'humour. Il en va de même de la marchandisation de l'humour. À l'excès. Le rire à tout prix.

Si la responsabilité des générations à venir se construit à l'école, la pièce insiste sur son ambivalence. // Le respect pis l'ambition c'est deux affaires qui vont pas ensemble //. Pensez-vous que l'éducation nous conduit à être nécessairement tiraillées entre l'ambition personnelle et l'attention aux autres ?

Ça dépend de l'éducation. On la choisit rarement en fait. Ce tiraillement me semble spécialement présent dans les classes moyennes. Ceux qui ont l'opportunité de réussir mais qui voient aussi la misère, sans la vivre vraiment. J'ai l'impression qu'ils passent constamment de l'ambition au souci des autres, et inversement. Il y a une thèse connue de la pensée économique contemporaine qui dit : la création de richesse n'est rendue possible que si on écarte des calculs les notions de bien commun. C'est pourquoi elle reste la classe moyenne. L'équilibre entre les deux notions évoquées (ambition personnelle et souci des autres) est toujours difficile à trouver, et cette recherche d'équilibre me semble souvent amener des frustrations.

L'éducation est-elle même possible ? Peut-on être juste tout en se trouvant dans une position d'autorité ?

Il y a toujours une forme d'éducation dans l'évolution d'une personne : l'influence subie, le cadre vécu, les personnes rencontrées, etc. Est-ce qu'une éducation idéale est possible ? Je ne crois pas. Ça dépend aussi de ce qu'on vise. Si c'est la paix sociale par exemple, il me semble y avoir des exemples assez parlants dans les pays d'Europe du Nord. Il reste que ce sont des choix : sur quoi mettre l'accent ? Et il restera toujours le choc des êtres, des sociétés, des priorités de chacun. Être juste dans une position d'autorité ? Objectivement on pourrait dire que oui. Mais qu'est-ce qu'être juste ?

A un moment de la pièce, il est dit que Robert Goule reproduit les violences subies dans son enfance. Est-ce qu'il y a toujours une raison psychologique ? La violence du libéralisme serait-elle d'abord de reproduction ?

Il y a les actes. Les gestes posés. Je ne souhaite pas aborder le domaine psychologique. Le mimétisme, par contre, est facilement observable. Il y a le mot //production// dans //reproduction//. Je verrais plutôt le libéralisme comme un engrenage. Mais je trouve aussi qu'il y a le risque de se perdre à trop intellectualiser. Comme le discours économique le fait.

A la fin de la pièce, Robert Moule est renvoyé vers son propre égocentrisme. Pensez-vous qu'un Robert Goule assoiffé de pouvoir, prédateur en puissance guette nécessairement lorsqu'on tente de faire régner des valeurs telles que la justice et l'égalité?

Nécessairement, non. Mais potentiellement oui.

Rien n'est simple. Comme le dit la pièce: // On ne gouverne pas innocemment//.

Vous faites surgir des personnages tels que Pablo Escobar et Napoléon. Les voyez-vous comme des archétypes que nous portons en nous?

Napoléon et Pablo Escobar expriment des excès bien sûr, mais ce sont aussi des personnes qui ont existé. Nous portons sans doute tout ce qui nous a précédés. On a parlé d'influences. On peut parler de choix de modèles. De choix d'écouter des parcours de personnes ayant vécu avant nous. Comme il y a l'inconscience aussi de le faire. Le fait d'être exposé aussi à des //réussites//. Le fait de pouvoir discuter ces //réussites//. Ces personnages permettent de concrétiser des excès dans la pièce. Il y a aussi le plaisir théâtral de les faire intervenir.

Pourquoi écrivez-vous pour le théâtre?

J'ai écrit longtemps sans rien montrer à personne. Le théâtre a une ouverture. Le théâtre implique l'idée d'échange. Le fait du direct implique l'idée d'humanité : des personnes réunies autour d'un objet. Parfois, à l'intérieur de l'objet.

C'est cette ouverture, cet échange, cette vivacité qui fait que j'écris pour le théâtre. Ce n'est pas clos. Ce n'est jamais clos.

BLABLA.

Note de l'auteur
par Martin Bellemare

Il y a un décalage frappant entre l'éducation que la société souhaite donner aux enfants et notre comportement d'adultes au sein de cette même société. Il y a des valeurs consensuelles qu'on cherche à enseigner aux jeunes dans la plupart des écoles, dans la plupart des familles, par exemple le souci des autres, le respect, le partage. Le monde adulte leur enseigne aussi l'ambition.

Est-ce qu'on ne les écartèle pas entre les valeurs traditionnelles – qu'elles soient judéo-chrétiennes (paix, amour, etc.) ou laïques (liberté, égalité, etc.) – et les valeurs modernes qui incitent en toute logique à viser la réussite et à combler nos désirs?

A l'ère //globalisée//, où nous sommes vite au fait qu'un gain ici implique une perte ailleurs, qu'un désir personnel comblé peut impliquer un manque chez quelqu'un d'autre, la notion d'ambition me semble une question à régler en chacun : jusqu'où suis-je prêt à aller? Quelle est l'importance que j'accorde aux conséquences de mes décisions sur les autres? A quel point est-ce que j'accepte de nuire à quelqu'un pour mon propre bénéfice? Si ce n'est pas moi, ce sera un autre ; aussi bien que ce soit moi, non? Cette préoccupation peut devenir un tourbillon à l'infini. A chacun de la gérer. Elle peut être obsédante ou être réglée par certaines façons de penser, par l'objectivisme par exemple, qui invite à pratiquer un //égoïsme rationnel//. Ce projet d'écriture est né de l'envie de saisir la portée de cette question à l'échelle individuelle, soit en chacun, et à l'échelle collective, soit dans la société.

J'ai voulu écrire une pièce qui aborderait conjointement les sujets de l'ambition et de l'éducation. La confrontation de ces deux thèmes a constitué la base émotive et le déclencheur de mon projet d'écriture. L'idée n'étant pas de condamner un comportement ou un autre, mais plutôt de témoigner de l'humanité de cette question.

J'ai voulu donner l'occasion au lecteur et au spectateur de réfléchir sur ces deux sujets – éducation et ambition – et sur leur complexe cohabitation.

A ces deux thèmes se sont ajoutés en cours d'écriture ceux de la culpabilité et de l'humour. J'étais aussi animé par une curiosité concernant les différentes logiques ou enfin ce qui fait que deux personnes adoptent différents comportements, différentes façons d'être, différentes façons d'agir et de penser. Dans un contexte contemporain.

Au niveau de la forme, j'ai au départ voulu m'inspirer du morcèlement présent dans les oeuvres *Sous contrôle* (2009) de Frédéric Sonntag et *La réunification des deux Corées* (2013) de Joël Pommerat; deux pièces aux thématiques bien différentes (la surveillance généralisée d'une part, l'amour d'autre part) où les courtes scènes pratiquement indépendantes finissent par former un univers en soi.

J'ai souhaité créer une structure en fragments qui se déploient comme des vagues, mais à la différence de la pièce de Pommerat, ces //vagues// successives moulent et sculptent progressivement un récit unifié, une histoire. Cette recherche du morcèlement dans l'écriture est une suite logique de ma pièce précédente, écrite pour le jeune public, *Des pieds et des mains*.

J'ai voulu aussi m'inspirer du cinéaste Peter Watkins (*Punishment Park*, 1971; *Edvard Munch*, 1973, *La Commune*, 2000), en me penchant sur les schémas narratifs alternatifs. J'ai voulu tendre vers l'anti-monoforme, ou une déclinaison de ce procédé, c'est-à-dire peindre un univers de façon à ce qu'il n'y ait pas un seul regard sur un personnage, un thème ou une situation, mais bien plusieurs.

Durant l'écriture, les différents morceaux se sont finalement liés, créant ainsi un flux abondant, un flot continu, pouvant correspondre par exemple à l'activité intérieure du personnage principal.

NARCISSE.

j'aime les histoires quand elles se finissent mal
par Marina Skalova

Martin Bellemare écrit

avec beaucoup de retours à la ligne

les retours à la ligne
ça rythme la pensée

ça fait revenir au point où la pensée
peut toujours revenir au point
de départ
recommencer
ailleurs

elle n'est pas figée
elle démarre
elle va quelquepart
pis elle revient
elle redémarre

parfois elle s'enrhume
elle se grippe
s'enfièvre
éternue
vrombit
ronronne
pétarade

pis elle s'calme
respire un bon coup
se reprend
elle reprend

c'est comme ça
qu'Martin Bellemare construit
le maintenant de ROBERT MOULE
le maintenant *dans* ROBERT MOULE

le maintenant *dans* ROBERT MOULE
c'est de penser une chose pis une autre
c'est de penser plusieurs choses à la fois
c'est comme si c'était une vache avec des pis
et pis
chaque chose le tire dans une direction différente
ça fait mal
dans une tête
c'est compliqué

ROBERT MOULE ce qu'il veut c'est
qu'tout le monde il soit juste
qu'tout le monde il aille bien
qu'tout le monde il s'fasse des bisous
et qu'les télétubbies
ils n'habitent pas qu'dans la télé

ROBERT MOULE il aimerait bien qu'
les enfants fassent c'qu'on leur apprend
mais en même temps

il voudrait qu'elles s'expriment
qu'elles disent leur révolte
qu'elles cassent leurs jouets
qu'elles disent aux adultes
qu'elles font tout de travers

il aimerait bien
il trouve qu'c'est important
exprimer sa révolte
ça fait partie de ses valeurs
valeurs de gauche
s'entend

il voudrait qu'elles expriment
leurs désirs d'enfant
à elles
mais avec
ses mots d'adultes
à lui

il voudrait
qu'elles fassent des pancartes des banderoles
qu'elles battent le pavé
c'est comme ça qu'ça s'exprime
les valeurs de gauche

quand on a des valeurs de gauche
on s'dit qu'l'éducation
c'est un champ à défricher
à labourer
c'est un champ où planter
de petites graines

quand on a des valeurs de gauche
on s'dit qu'les enfants
il suffit d'leur apprendre
on s'dit qu'les enfants
c'est l'avenir

mais l'avenir pour une enfant
c'est loin
s'en faire une image
c'est compliqué

l'enfant tout c'qu'elle connaît
c'est maintenant

et le maintenant des enfants
c'est les notes
les hit-parades
les classements

celles qui sont assises devant
elles lèvent le doigt
et elles se font caresser la tête
un peu comme des chiens savants

y a celles qui vont s'asseoir derrière
puisque'on leur a dit qu'c'était leur place
ou juste
parce qu'elles en ont marre
et qu'elles s'en fichent

y a toutes celles
à qui on fait comprendre
qu'il faut faire des yeux doux
et des sourires même quand on a pas envie
et marcher sur les pieds des copines
qu'c'est comme ça qu'on avance
qu'le monde il va plus loin

le maintenant des enfants
c'est l'bashing pour des baskets
c'est l'mobbing sur les réseaux sociaux
c'est les distributions de publicité
dans les cours de récré

alors ROBERT MOULE là-dedans
il fait comment
il fait quoi
eh ben il fait c'qu'il peut
et c'qu'il peut
eh ben c'est pas grand-chose

ROBERT MOULE il peut pas
exprimer ses valeurs de gauche
à son travail
parce que son travail
c'est pour un système
on appelle ça
le système éducatif

à son travail
il distribue les bons points et les mauvais points
son travail
c'est d'être un distributeur de points

un pion qui distribue des points
à des enfants qui sont
des pions sur un grand échiquier
un grand échiquier
qui les met en échec

alors
que faire
avancer son cheval
ou sa tour
se faire manger par le roi
ou draguer par la reine

les enfants
elles ont très bien compris
elles savent comment on joue
elles misent sur les pions les plus fragiles
protègent les carnassiers
mettent leurs fous à l'abri

elles tirent leur épingle du jeu
en marchant sur les pions
qui veulent leur apprendre
des règles de jeu plus justes

elles les accusent
d'avoir eu l'intention
l'intention de jouer à bien d'autres jeux

les jeux des grands ont toute leur place
dans les bras des enfants

comment tirer son épingle
des doigts lubriques du roi

certains ont tous les droits

les pions ne sont qu'des pions
les enfants font ce qu'elles voient à la télé
et ROBERT MOULE

ROBERT MOULE PERD LA BOULE

ROBERT MOULE
il a pas que des valeurs de gauche
il bascule de l'autre côté

sur le côté droit de la page
là où tout est permis

étouffer les révoltes
déchirer les banderoles
enfermer les enfants
mettre ses doigts partout
distribuer des marques d'amour
des bleus et des claques

assouvir ses désirs

ROBERT GOULE entre en lui
il glisse

c'est la CRISE DE CRISE
CRISE DE CRISE D'ÉDUCATION DE MARDE

un vrai cauchemar

MAIS QU'EST-CE QU'ON SE MARRE

SCALPEL.

Réflexion autour de **Moule Robert**

par Marina Skalova

Au carrefour de la responsabilité collective et de l'ambition individuelle, l'éducation se dessine comme champ de bataille politique. Quelles valeurs transmettre aux enfants dans un monde où celles-ci sont piétinées en permanence? Comment prôner le respect de l'autre, la justice, la solidarité, à l'heure où les grandes firmes adulées par les enfants ne cessent de mettre en spectacle l'anéantissement de David par Goliath? C'est alors dans le comportement des enfants, volontiers assoiffés d'avoir et de paraître, que les ambivalences de la société de consommation se lisent.

Robert Moule, éducateur et protagoniste principal de la pièce, est rongé par la culpabilité. Lorsque les unes gagnent, les autres perdent. Il a peur d'écraser sa prochaine. Il voudrait transmettre. Il voudrait que les enfants rangent leurs ballons d'elles-mêmes. Il voudrait que les enfants ne frappent pas leurs camarades. Il voudrait que les enfants expriment la révolte qu'elles portent en elles. Il voudrait. Il voudrait. Il voudrait beaucoup à leur place. Le jour où la révolte d'une élève se retourne contre lui, le cercle se ferme. Le bon pédagogue n'est plus un rôle tenable. La réalité le rattrape, avec son lot d'injustices.

De l'autre côté, il y a Robert Goule. Il dirige un festival d'humour, règne en maître sur une industrie internationale du divertissement. Un prédateur cynique, qui exploite ses employées féminines, avant de les jeter comme des kleenex, parfois après avoir abusé d'elles sexuellement. Il est l'archétype caricatural d'une soif de puissance effrénée, en roue libre, aussi sauvage que le système libéral.

Quand Robert Moule s'avère incapable d'imposer ses aspirations dans le monde réel, Robert Goule le méchant jaillit de son impuissance. Les deux personnages antagonistes n'en font plus qu'un. Un peu comme chez Dr. Jekyll & Mr. Hyde, un double terrifiant appa-

raît. Il semble être l'envers inévitable de celui qui se donne bonne conscience en agissant de façon juste.

Comment lire ce dédoublement? Robert Moule serait-il simplement trop faible pour agir conformément à sa volonté? Robert Goule est-il l'homme puissant et égoïste, le prédateur autosuffisant que Robert Moule n'ose pas être? La CONQUÊTE apparaît alors comme mot d'ordre. Dans ce monde de forts¹ et de faibles, seuls ceux qui imposent leur ambition aux autres ont des chances de tirer leur épingle du jeu.

//J'ai pas voulu violer. J'ai voulu tuer. Tuer la révolte en Justine//, avoue Robert Moule, comme si l'aspiration à la puissance avait toujours été logée au plus profond de lui. A la fin de la pièce, il renonce aux valeurs collectives, qu'il démasque comme un leurre, une hypocrisie. Friedrich Nietzsche écrivait que les valeurs d'égalité, de justice ou de fraternité ne seraient que la marque des faibles, des impuissantes, échouant à construire leur vie conformément à leur volonté. La défense des valeurs serait-elle d'abord une façon de se donner bonne conscience? L'aveu de l'égoïsme inévitable de chacune correspondrait-il alors à l'heure de la raison?

Martin Bellemare nous laisse le soin de répondre à ces questions. Avec une virtuosité hors-pair, il joue avec le public en esquissant des pistes serpentine. Les personnages existent-ils réellement ou ne sont-ils qu'un chœur de voix dans une tête? Son écriture laisse éclore une polyphonie vocale étourdissante, nous engouffrant dans la spirale de contradictions qui rythment nos existences dans le monde d'aujourd'hui.

SPECTRAL.

extrait de *La généalogie de la morale*
de Friedrich Nietzsche

aphorisme §13 Bon et méchant / Bon et mauvais

Que les agneaux en veuillent aux oiseaux de proie, voilà qui ne surprend personne: pourtant il n'y a pas de raison d'en vouloir aux grands oiseaux de proie de ce qu'ils ravissent de petits agneaux. Et si les agneaux se disent entre eux: //ces oiseaux de proie sont méchants; et celui qui est aussi peu que possible un oiseau de proie, qui en est même le contraire, un agneau, celui-là ne serait-il pas bon?//, il n'y a rien à redire à cette façon d'ériger un idéal, si ce n'est que les oiseaux de proie regarderont tout cela d'un œil quelque peu moqueur, et se diront peut-être: //nous ne leur en voulons pas du tout, à ces bons agneaux, nous les aimons même : rien n'est plus savoureux qu'un tendre agneau//.

- Exiger de la force qu'elle ne se manifeste pas comme force, qu'elle ne soit pas une volonté de subjuguement, une volonté de terrasser, une volonté de dominer, une soif d'ennemis, de résistances et de triomphes, c'est aussi absurde qu'exiger de la faiblesse de se manifester comme force.

1 Cette occurrence est volontairement laissée au masculin

Friedrich Nietzsche, *La généalogie de la morale*, trad. Isabelle Hildenbrand et Jean Gratien, Folio/Gallimard, Paris, 2001

Friedrich Nietzsche (1844-1900) était un philosophe, philologue et poète allemand. Son œuvre propose une généalogie critique de l'histoire de la philosophie occidentale et de ses valeurs morales, politiques, philosophiques et religieuses.

OBLIQUE.

Les bons mots de Napoléon

Extrait de *Napoléon a dit* de Lucian Regembogen

1795

L'homme esclave est à peine l'ombre de l'homme libre.

La vie est un songe léger qui se dissipe.

1796

Ceux qui ne savent pas se servir des circonstances sont des niais.

A la guerre il n'y a qu'un moment favorable; le grand talent est de le bien saisir.

1797

On ne conduit un peuple qu'en lui montrant un avenir; un chef est un marchand d'espérance.

1799

Il faut prendre le ton qui convient pour que les peuples obéissent, et obéir, en général, c'est craindre.

Il faut toujours aller au-devant de ses ennemis et leur faire bonne mine; sans cela ils croient qu'on les redoute et cela leur donne de l'audace.

Rien de plus difficile que de se décider.

1800

Un gouvernement nouveau a besoin d'éblouir et d'étonner; dès qu'il ne jette plus d'éclats, il tombe.

Ma politique est de gouverner les hommes comme le grand nombre veut être gouverné. C'est là, je crois, la manière de reconnaître la souveraineté du peuple.

Je traite la politique comme la guerre; j'endors une aile pour battre l'autre.

La bonne politique est de faire croire aux peuples qu'ils sont libres.

1801

Les grands orateurs qui dominent les assemblées par l'éclat de leurs paroles sont, en général, les hommes politiques les plus médiocres; leur force est dans le vague, la pratique les tue.

A la guerre comme en politique, le moment perdu ne revient plus.

1804

L'ambition est la plus forte de toutes les passions.

La mort n'est rien, mais vivre vaincu et sans gloire, c'est mourir tous les jours...

L'impossible est le refuge des poltrons.

1805

Le meilleur moyen de tenir sa parole est de ne jamais la donner.

L'art d'être tantôt très audacieux et tantôt très prudent est l'art de réussir.

Il faut être ferme, avoir le cœur ferme, sinon il ne faut pas se mêler ni de guerre ni de gouvernement.

1806

L'art de la guerre est un art simple et tout d'exécution. La part des principes y est minime: rien n'y est d'idéologie.

1810

On gouverne mieux les hommes par leurs vices que par leurs vertus.

1812

Quand on n'est pas le plus fort, il faut être le plus politique.

Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas.

1812

Ne pas oser, c'est ne rien faire qui vaille.

1815

Quand on veut se mêler de gouverner, il faut savoir payer de sa personne, au besoin savoir se laisser assassiner.

Le mensonge passe, la vérité reste.

1816

En guerre, comme en politique, tout mal, fût-il dans les règles, n'est excusable qu'autant qu'il est absolument nécessaire: tout ce qui est au-delà est crime.

1817

Les gouvernements ne tiennent leur parole que quand ils y sont forcés, ou que cela leur est avantageux.

La saignée entre dans les combinaisons de la médecine politique.

Dans les révolutions, il y a deux sortes de gens: ceux qui les font et ceux qui en profitent.

1820

Notre crédulité est dans le vice de notre nature.

Une tête sans mémoire est une place sans garnison.

Il faut glisser sur les parties faibles.

Lucian Regembogen, *Napoléon a dit*, Les Belles Lettres, Paris, 1996

Napoléon I^{er} (1769 -1821) était le premier empereur des Français, militaire, général dans les armées de la Première République française, commandant en chef de l'armée d'Italie puis de l'armée d'Orient. Une tradition romantique fait de Napoléon l'archétype du *grand homme* appelé à bouleverser le monde.

OBLIQUE.

extraits de *Emile ou de l'éducation* de Jean-Jacques Rousseau

Voici la formule à laquelle peuvent se réduire à peu près toutes les leçons de morale qu'on fait et qu'on peut faire aux enfants.

LE MAITRE. Il ne faut pas faire cela.

L'ENFANT. Et pourquoi ne faut-il pas faire cela ?

LE MAITRE. Parce que c'est mal fait.

L'ENFANT. Mal fait ! Qu'est-ce qui est mal fait ?

LE MAITRE. Ce qu'on vous défend.

L'ENFANT. Quel mal y a-t-il à faire ce qu'on me défend ?

LE MAITRE. On vous punit pour avoir désobéi.

L'ENFANT. Je ferai en sorte qu'on n'en sache rien.

LE MAITRE. On vous épiera.

L'ENFANT. Je me cacherai.

LE MAITRE. On vous questionnera.

L'ENFANT. Je mentirai.

LE MAITRE. Il ne faut pas mentir.

L'ENFANT. Pourquoi ne faut-il pas mentir ?

LE MAITRE. Parce que c'est mal fait, etc.

Voilà le cercle inévitable. Sortez-en, l'enfant ne vous entend plus. Ne sont-ce pas là des instructions fort utiles ? Je serais bien curieux de savoir ce qu'on pourrait mettre à la place de ce dialogue. Locke lui-même y eût à coup sûr été fort embarrassé. Connaître le bien et le mal, sentir la raison des devoirs de l'homme, n'est pas l'affaire d'un enfant.

La nature veut que les enfants soient enfants avant que d'être hommes. Si nous voulons pervertir cet ordre, nous produirons des fruits précoces, qui n'auront ni maturité ni saveur, et ne tarderont pas à se corrompre; nous aurons de jeunes docteurs et de vieux enfants. L'enfance a des manières de voir, de penser, de sentir, qui lui sont propres; rien n'est moins sensé que d'y vouloir substituer les nôtres; et j'aimerais autant exiger qu'un enfant eût cinq pieds de haut, que du jugement à dix ans. En effet, à quoi lui servirait la raison à cet âge? Elle est le frein de la force, et l'enfant n'a pas besoin de ce frein.

*

Naissance des passions

Mais l'homme, en général, n'est pas fait pour rester toujours dans l'enfance. Il en sort au temps prescrit par la nature; et ce moment de crise, bien qu'assez court, a de longues influences.

Comme le mugissement de la mer précède de loin la tempête, cette orageuse révolution s'annonce par le murmure des passions naissantes; une fermentation sourde avertit de l'approche du danger. Un changement dans l'humeur, des emportements fréquents, une continuelle agitation d'esprit, rendent l'enfant presque indisciplinable. Il devient sourd à la voix qui le rendait docile; c'est un lion dans sa fièvre; il méconnaît son guide, il ne veut plus être gouverné.

Aux signes moraux d'une humeur qui s'altère se joignent des changements sensibles dans la figure. Sa physionomie se développe et s'empreint d'un caractère; le coton rare et doux qui croît en bas de ses joues brunit et prend de la consistance. Sa voix mue, ou plutôt il la perd: il n'est ni enfant ni homme et ne peut prendre le ton d'aucun des deux. Ses yeux, ces organes de l'âme, qui n'ont rien dit jusqu'ici, trouvent un langage et de l'expression; un feu naissant les anime, leurs regards plus vifs ont encore une sainte innocence, mais ils n'ont plus leur première imbécillité: il sent déjà qu'ils peuvent trop dire; il commence à savoir les baisser et rougir; il devient sensible avant de savoir ce qu'il sent; il est inquiet sans raison de l'être. Tout cela peut venir lentement et vous laisser du temps encore: mais si

sa vivacité se rend trop impatiente, si son emportement se change en fureur, s'il s'irrite et s'attendrit d'un instant à l'autre, s'il verse des pleurs sans sujet, si, près des objets qui commencent à devenir dangereux pour lui, son pouls s'élève et son œil s'enflamme, si la main d'une femme se posant sur la sienne le fait frissonner, s'il se trouble ou s'intimide auprès d'elle, Ulysse, ô sage Ulysse, prends garde à toi; les outres que tu fermais avec tant de soin sont ouvertes; les vents sont déjà déchaînés; ne quitte plus un moment le gouvernail, ou tout est perdu.

Jean-Jacques Rousseau, *Emile ou de l'éducation*, Bordas, Paris-Bruxelles-Montréal, 1973

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) était écrivain, philosophe et penseur politique. En tant que pédagogue, il fut l'un des premiers à réfléchir au rôle de l'enfance et à développer une théorie de l'éducation.

SPECTRAL.

extrait de *La réunification des deux Corées* de Joël Pommerat

- amour -

Dans une école primaire. Une femme, la directrice, et un couple font les cent pas. Entre un homme, l'instituteur. Il serre la main au couple qui semble très froid.

LA DIRECTRICE. Monsieur et Madame Védrani, Monsieur Jobert. Daniel, Monsieur et Madame Védrani ont désiré avoir un entretien avec nous au sujet d'Antoine évidemment. Je leur ai proposé qu'on se voie un instant tous les quatre.

L'INSTITUTEUR. Bien sûr.

LA FEMME. (*visiblement très affectée*) Notre fils est rentré très perturbé de la classe verte... Plus que ça même... On s'inquiète beaucoup... Et on aimerait vous entendre... pour comprendre un peu mieux la situation...

L'INSTITUTEUR. (*fébrile*) Je suis à votre disposition... Qu'est-ce qu'il se passe exactement ?

LA FEMME. D'abord en rentrant Antoine n'a pas cessé de vomir et maintenant il reste apathique sur son lit, il pleure, il fait des cauchemars... Le médecin ne comprend pas.

L'HOMME. Pour lui notre enfant n'a rien.

L'INSTITUTEUR. (*ému*) C'est terrible.

LA FEMME. Aujourd'hui on attend beaucoup de vos explications.

L'HOMME. On aimerait comprendre ce qui a pu perturber ainsi notre fils.

LA FEMME. Aucun évènement particulier n'a eu lieu pendant ce séjour ? Monsieur ?

L'INSTITUTEUR. Non. A part cette fameuse soirée dont je vous ai parlé à notre retour ainsi qu'à Madame la directrice.

LA DIRECTRICE. (*ferme*) Eh bien recommencez Daniel si ça ne vous dérange pas.

L'INSTITUTEUR. Un soir Antoine a été persécuté par ses camarades dans le dortoir pour je ne sais quelle raison précise. Dans la nuit il s'est réveillé, il avait fait pipi sur lui, il errait dans le couloir et ne voulait plus retourner dans le dortoir de peur que les autres le harcèlent à nouveau. Je l'ai rassuré et réconforté. Et le lendemain les choses sont parfaitement rentrées dans l'ordre.

LA FEMME. Notre fils dit qu'il a dormi dans votre lit cette nuit-là.

L'INSTITUTEUR. (*surpris et déstabilisé*) Qu'est-ce que vous racontez !! Je l'ai effectivement conduit dans ma chambre. Je l'ai changé car il était mouillé. Il pleurait, je l'ai réconforté et oui je l'ai allongé sur mon lit.

L'HOMME. (*surpris*) Monsieur vous avez couché notre fils dans votre lit ??

LA DIRECTRICE. (*très surprise*) Vous n'aviez pas mentionné ce détail avec moi !!

L'INSTITUTEUR. Non! (*Aux parents.*) J'ai conduit votre fils dans ma chambre pour le changer, pour ne pas qu'il reste dans le couloir, pour ne pas le déshabiller dans le couloir dans les courants d'air... Comme je vous l'ai déjà dit, ma collègue était malade cette nuit-là et je n'ai pas osé la déranger... Je me suis débrouillé au mieux pour faire face à l'urgence de la situation.

LA DIRECTRICE. C'est maladroit d'avoir procédé de cette manière.

L'INSTITUTEUR. Sans doute, j'en prends conscience effectivement.

L'HOMME. Ça vous arrive souvent Monsieur, de prendre des enfants dans votre chambre ??

L'INSTITUTEUR. (*véhément*) Qu'est-ce que vous me racontez !! Non jamais, évidemment. C'était un cas particulier, j'ai dû faire face à une situation particulière... J'ai pris Antoine dans ma chambre le temps

de changer ses vêtements, d'aller remplacer ses draps dans le dortoir et de le réconforter.

LA FEMME. Monsieur, s'il vous plaît, dites-nous précisément ce qui s'est passé dans cette chambre avec notre fils!

L'INSTITUTEUR. Quoi précisément? Antoine pleurait, il avait froid, il ne voulait plus retourner dans le dortoir avec les autres, il était effrayé, je l'ai conduit dans ma chambre, je suis allé chercher des vêtements secs. Je suis revenu, je l'ai changé et surtout je l'ai réconforté, je l'ai allongé sur mon lit, il tombait de sommeil. Il s'est endormi finalement. Alors je l'ai laissé dormir.

LA FEMME. Vous l'avez laissé dormir dans votre chambre??

LA DIRECTRICE. Quoi? Il a dormi dans votre chambre la nuit complète?

L'INSTITUTEUR. Oui. Je suis allé changer ses draps dans le dortoir et au petit matin, quand il s'est réveillé et qu'il était rassuré, je l'ai reconduit avec les autres pendant qu'eux dormaient... Ainsi ils ne se sont rendu compte de rien... Et voilà, le lendemain il était calme. Et l'incident avec les autres était oublié.

L'HOMME. (*de plus en plus accusateur*) Tout à l'heure vous avez dit que vous n'aviez fait que le changer, pas qu'il avait dormi avec vous??

L'INSTITUTEUR. Il n'a pas dormi avec moi. Il a dormi dans ma chambre.

LA FEMME. Dans votre lit?

L'INSTITUTEUR. Evidemment sur mon lit.

L'HOMME. Et vous, vous avez dormi où?

L'INSTITUTEUR. Mais j'ai dormi par terre.

LA FEMME. Mais comment est-ce possible que mon enfant ait pu dormir dans votre chambre!!

L'INSTITUTEUR. (*s'emparrant*) J'ai fait au mieux dans l'intérêt de votre enfant Madame. Vous auriez préféré que je laisse votre fils mouillé dans son pipi?? Ou bien que je le change dans le dortoir devant ses camarades, que j'aurais forcément réveillés alors qu'il était devenu leur bouc émissaire, qu'il avait été humilié par eux la veille. On dirait

que vous préféreriez que je vous dise que j'en ai rien à fiche de votre enfant... et que j'ai été indifférent à lui.

L'HOMME. Dites-nous plutôt si vous n'avez pas dormi plutôt dans le lit avec mon fils plutôt qu'à côté?

L'INSTITUTEUR. Vous m'injuriez.

LA FEMME. Mais vous n'avez pas cessé depuis le début de revenir sur vos propos et de mentir.

L'INSTITUTEUR. Je n'ai pas menti, j'ai omis de vous dire certains détails et je le regrette, c'est mon erreur.

LA FEMME. Votre erreur surtout n'est-elle pas d'avoir eu des gestes déplacés sur mon fils Monsieur?

L'INSTITUTEUR. Quels gestes déplacés??

LA FEMME. Antoine nous a dit que vous l'aviez caressé!! Il a employé ce mot.

L'INSTITUTEUR. (*complètement déstabilisé*) Caressé??

LA FEMME. Oui il nous a dit: //Non non Monsieur Jobert a été très gentil et il m'a bien caressé quand je pleurais//.

L'INSTITUTEUR. (*très ému, répliquant avec force*) Mais ça va pas?! Mais je n'ai certainement pas caressé votre enfant au sens où vous l'entendez. Je vous ai déjà dit qu'il pleurait et je l'ai consolé et oui je lui ai sans doute caressé la tête, les cheveux... Peut-être... Pour le calmer je vous ai dit déjà qu'il était en pleine terreur et confusion à cause du cauchemar, du pipi au lit et du rapport violent avec ses camarades. Moi j'en peux plus, j'arrête de parler avec ces gens...

LA FEMME. Eh bien moi Monsieur, je n'ai pas envie que vous arrêtiez, j'ai besoin de savoir quel rapport vous avez eu avec mon enfant cette nuit-là et même quel rapport vous entretenez en général avec lui.

L'INSTITUTEUR. Quel rapport?

LA FEMME. Oui, puisque selon vous tout est parfaitement adapté dans votre attitude avec lui, définissez la relation que vous avez avec mon fils Monsieur, avec vos mots...

L'INSTITUTEUR. Mais c'est un procès que vous me faites.

LA DIRECTRICE. (*avec force, à l'instituteur*) Ce sont des parents!! Ils ont des doutes ils veulent vous entendre et je ne peux pas les blâmer après tout ce que je viens d'apprendre que j'ignorais.

Un temps.

L'INSTITUTEUR. (*s'approchant très près de la femme, fragile et très déterminé en même temps*) Antoine est un enfant particulier, plus délicat et sensible que les autres, plus fragile donc et j'ai une attention particulière à lui... Voilà j'aime les rapports que nous avons l'un avec l'autre, il est éveillé, intelligent et quand on discute je prends du plaisir... Voilà c'est pour ça que je fais ce métier aussi, pour le plaisir et pour l'échange en l'occurrence avec des enfants... Oui j'ai une affection pour votre enfant et je n'en ai pas honte, il n'y a aucun mal à ça, aucun mal à avoir des préférences dans la vie et j'en ai une pour Antoine... Mais je sais faire la part des choses Madame, je suis un professionnel... Je fais mon métier par amour si vous voulez savoir et non pas comme un fonctionnaire, si je fais ce métier c'est que j'aime les enfants... Et j'aime votre enfant si vous voulez savoir. J'ai même de l'amour pour lui et je n'en ai pas honte.

L'HOMME. (*interloqué*) Quoi??

LA FEMME. (*interloquée*) Vous aimez mon enfant?? Mais c'est insupportable d'entendre ça!!

L'INSTITUTEUR. (*de plus en plus ému et déterminé*) Oui Madame, je n'ai pas honte du mot amour. J'aime Antoine. Et ce mot n'a certainement pas pour moi la signification que vous lui prêtez quand vous me regardez comme ça... C'est pourquoi je n'ai pas honte de ce mot... Cette nuit-là, j'ai fait mon travail, je n'ai fait que mon travail mais en faisant mon travail j'ai aussi agi avec amour et par amour pour votre fils... C'est mon devoir rapport à sa souffrance... Mais j'ai aussi agi par affection et par amour pour lui.

L'HOMME. Alors là c'est très très grave!!

LA DIRECTRICE. (*interloquée*) Qu'est-ce que vous dites Daniel??

LA FEMME. Vous avez dit quoi??

L'HOMME. Vous aimez mon fils Monsieur??

L'INSTITUTEUR. Et j'en suis fier et je n'ai pas honte de le dire et aucunement l'intention de me cacher.

LA FEMME. Nous allons porter plainte!!

L'HOMME. Vous avez des enfants Monsieur??

L'INSTITUTEUR. (*explosant*) Oui Monsieur. J'en ai vingt-cinq des enfants, tous les jours depuis dix ans. Des enfants à qui j'essaie de donner le maximum c'est-à-dire du temps, de l'attention mais aussi de l'amour, de l'affection. A qui j'essaie de transmettre les valeurs de l'amour. Et quand y en a un qui va mal, et ça arrive souvent, j'essaie de l'aider, de le soutenir, j'agis avec mon cœur et non pas comme un fonctionnaire en fonction d'un règlement... Et c'est ça que vous me reprochez?? D'avoir agi avec mon cœur et avec amour avec votre enfant??

LA FEMME. Arrêtez de parler d'amour, de prononcer ce mot d'amour, c'est insupportable.

Joël Pommerat, *La réunification des deux Corées*, Actes Sud Papiers, Arles, 2013

Joël Pommerat est un auteur et metteur en scène français. Il fonde en 1990 la compagnie Louis Brouillard et crée depuis ses propres textes. Ses pièces, parmi lesquelles *Le petit chaperon rouge* (2004), *Les Marchands* (2006), *Cendrillon* (2011), *La grande et fabuleuse histoire du commerce* (2011) ou *La réunification des deux Corées* (2013) présentent un condensé de la société d'aujourd'hui, en s'intéressant à divers microcosmes. Il a été primé par de nombreux Molières et a notamment obtenu le Molière de l'auteur vivant francophone.

CRITURE.

extrait de *La liberté* de Martin Bellemare

Morceau trois

À l'extérieur du bureau de Peter.

MAX. Maman est là-dedans ?

PAUL. C'est sa deuxième rencontre. Peter va rediscuter avec elle pis si elle maintient son choix...

MAX. On peut rien faire d'autre ?

PAUL. C'est ça la procédure. C'est ça le service.

MAX. Mais papa...

PAUL. Max, tout le bureau est paralysé à cause d'elle, t'es ici avec moi, y a du monde qui attend à l'entrée; qu'est-ce que tu veux que je fasse ?

MAX. Je sais pas. Défoncer la porte, lui lancer des centaines de roses, lui dire que tu l'aimes pis l'emporter ben loin sur un cheval, qui a des ailes sûrement. *(Paul regarde Max, puis ne le regarde plus.)* Je pensais que ça allait bien entre vous deux.

PAUL. Moi aussi, Max. Pis je pense encore que ça va bien entre nous deux.

MAX. Mais pourquoi pourquoi pourquoi pourquoi maman voudrait faire quelque chose de même ? Elle avait l'air tellement décidée quand elle est arrivée. Je pensais qu'elle voulait te parler, qu'y était peut-être arrivé quelque chose. Parle-moi, papa ! C'est quoi ? Maman veut se tuer. Maman qui rit quand elle me voit arriver dans la cuisine le matin. Maman qui me fait des coups comme me faire des noeuds dans mes manches de chandail pour que je sois tout pogné quand j'arrive pour les mettre. Maman qui me fait encore des lunchs même si j'ai dix-huit ans, pis qu'y me met des petits

mots de bonne journée dedans. C'est-tu le désespoir, ça ? Maman a jamais eu l'air d'une désespérée... Pis même là, désespérée, ça passe ces affaires-là !

PAUL. Tu sais, y a pas juste les désespérés qui utilisent le service.

MAX. Mais c'est quoi ? Tu dois savoir quelque chose ! Toi, tu savais rien ?

PAUL. Savoir quoi ? Qu'est-ce qu'on sait, Max ?

MAX. On sait que Peter laissera pas faire ça.

PAUL. Peter fait son travail. Y est pas là pour l'empêcher d'aller jusqu'au bout.

MAX. Comment est-ce que tu peux être si détaché ? On dirait que ça te fait rien.

PAUL. Que ça me fait rien ? Tu veux que je crie, que je pleure, que je m'ouvre une petite porte qui donnerait sur mon coeur en m'arrachant la peau pour te montrer qu'y bat dix fois plus vite que d'habitude ? Tu veux que je m'ouvre le nombril pour que tu voies que dans mon ventre y a des courants plus forts que des ouragans qui se rentrent dedans ? Je peux pas choisir à sa place, Max. Tu sais comment on s'est rencontrés moi pis ta mère ? Je dis toujours ta mère quand je te parle, pour toi c'est ta mère, pour moi c'est ma blonde, mais c'est une personne à part entière, Mary. On s'est rencontrés sur un pont. Mary voulait sauter.

MAX. Maman ?

PAUL. J'étais à pied. Je revenais d'une soirée. Un peu saoul un peu de tout. J'aimais beaucoup ça marcher dans ce temps-là. Je voulais pas la sauver. Je voulais juste parler avec elle. Elle me disait : approche pas. Je disais : OK. J'étais juste bien. Sur le pont. À parler avec elle. Moi, je m'étais déjà posé la question. Ma réponse, ça avait toujours été non. Ce que je voulais savoir, c'est si c'était pour les bonnes raisons qu'elle voulait faire ça. Quelles bonnes raisons ? Je savais pas. Avant même d'y penser, y me semblait qu'y avait des raisons qu'y étaient bonnes pis d'autres que non. Elle était belle. Elle est encore belle.

MAX. Qu'est-ce qui est arrivé ?

PAUL. J'y ai dit : //Saute si tu veux//. Elle a pas répondu, elle a pas bougé. On est restés là jusqu'à temps que le soleil se lève. Y a du monde qui a commencé à passer sur le pont. Elle est redescendue du bord. On est rentrés ensemble à mon appart. On a fait tout le chemin sans s'embrasser, sans même se toucher. Rendus chez nous, on a fait l'amour pendant vingt-quatre heures.

MAX. Arrête.

PAUL. C'est elle qui a décidé de pas sauter, tu comprends ?

MAX. Arrête!

PAUL. On est libres. Je peux pas choisir à sa place, Max.

MAX. Votre service aide le monde à se tuer. Je pensais que vous aidiez aussi le monde à pas le faire.

PAUL. Y a une fille qui t'a donné son mail en partant ?

MAX. Ouin, pis ?

PAUL. Max, t'es pas ici pour la sauver.

MAX. Arrête! Maman est là-dedans, en train de... Je comprends pas! Je comprends pas, papa! Comment ça peut être possible qu'on soit là à attendre de voir ce qui va arriver ? Y a sûrement quelque chose que tu peux faire! Y a pas de loi là-dessus ? Pour empêcher la famille ? Je veux dire, pour la loterie, y me semble que la famille immédiate a pas le droit de participer, a pas le droit de gagner ; c'est pas la même chose dans votre service ? Y a pas un règlement qui existe qui pourrait empêcher maman ?

PAUL. Pour notre service, y a pas ça. Ce serait discriminatoire, tu penses pas ?

MAX. Je pense que tu m'as trop bien éduqué, parce que tout ce qui me vient comme réponse c'est : oui, ce serait discriminatoire. (*Léger temps.*) Si jamais c'est oui, finalement, sa réponse... t'es son témoin ?

*

Morceau cinq

MAX. Dis-moi que t'es malade! Que t'as un cancer! Que t'as je sais pas quoi que la médecine connaît pas qui fait que...

MARY. Non, Max. Je vais bien.

MAX. Ben alors, quoi ?

MARY. Peut-être que je veux pas que tu me voies vieillir ? Devenir une vieille ridée. Me mettre à jouer le jeu de la jeunesse éternelle. Peut-être que je veux pas devenir un poids ? Que tu sois obligé de t'occuper de moi.

MAX. Mais maman, sacrement, on a le temps! T'as juste quarante ans!

MARY. Quarante-cinq.

MAX. Quarante, quarante-cinq, on s'en fout, c'est pas vieux, ça! Pis quand tu vas être vieille, ça va me faire plaisir de m'occuper de toi.

MARY. Merci, Max. Mais c'est pas pour ça.

MAX. Pourquoi d'abord ?

MARY. Peut-être à cause de la liberté ? Tout le monde a une manière de l'envisager. Envisager. C'est drôle. Comme si la liberté avait un visage. Pis moi, quand je te regarde, je trouve que tu lui ressembles. À la liberté.

MAX. Maman, t'as besoin de te reposer, c'est tout.

MARY. Tu demanderas à ton père qu'y repasse ta chemise pour demain.

MAX. On s'en fout de ma chemise.

MARY. Non! Non, on s'en fout pas. Parce que c'est ta chemise à toi. C'est toi qui la portes, Max. Pis si tu décides de plus la porter, c'est toi qui décides de plus la porter. C'est pour ça qu'on s'en fout pas de ta chemise.

MAX. C'est-tu à cause de la job ? Parce que je vais changer de job si c'est juste ça... Si ça peut te faire changer d'idée.

MARY. C'est à toi de faire tes choix, Max. Je peux pas changer la révolte que je sens dans mon ventre, dans ma tête, dans mon coeur.

MAX. C'est parce que t'as peur, maman. Peur de la vie, peur de l'avenir. Mais moi aussi des fois j'ai peur. Tout le monde a peur!

MARY. C'est pas de la peur, Max, c'est de la douleur. Pis c'est là. Ça reste là. (*Léger temps.*) Ton père, y souffre pas du monde, lui. Y accepte les choses. Quand on s'est rencontrés, on a compris ensemble que dès qu'on a l'âge de conscience, c'est la première liberté qu'on a : de mourir ou de vivre. Pis c'est ça qui donne sa magie à la vie, tu comprends? C'est ça qui est beau. C'est beau parce que c'est universel. Y a pas de classe sociale pour cette liberté-là. C'est le choix de tout le monde, tu comprends? C'est une décision qu'on prend à chaque instant. Pis c'est ça qui rend chaque personne si précieuse. Chaque rencontre tellement importante. Chaque moment tellement vivant. Parce que le monde qui est là décide d'être là. Tout le monde qui est là autour de toi. Au moment que tu vis. (*Léger temps.*) Mais Max, moi je comprends pas qu'y ait un service qui contrôle cette liberté-là. Je comprends pas qu'on ait besoin d'un service comme ça. Tu vois, Max, je me noie dans une liberté que je comprends même plus.

MAX. Fais pas ça, maman. C'est une connerie. Pour moi, t'es précieuse, tu comprends? Pour moi, t'es précieuse.

MARY. Viens me serrer une dernière fois.

Max ne bouge pas. Il fait non de la tête.

Voiture américaine

texte Catherine Léger

mise en scène Fabrice Gorgerat

jeu Céline Bolomey, Julie Cloux, Baptiste Coustenoble,
Vincent Fontannaz, Roberto Garieri, François Nadin,
Céline Nidegger, Jacqueline Ricciardi

assistanat à la mise en scène Lucile Carré

costumes Paola Mulone

son Andrès Garcia

lumière Luc Gendroz

maquillage Katrine Zingg

accessoires Stéphanie Mérat

production POCHE /GVE

Voiture américaine est publié chez LEMÉAC EDITEUR.
Les spectacles du **sloop5** sont coproduits par les Colporteurs
avec le soutien du Conseil du Léman
et bénéficient du soutien de la Fondation Leenaards.

Huit personnages en manque errent dans un univers parallèle et post-apocalyptique à la *Mad Max*. La pénurie dicte sa loi. Il n'y a plus d'alcool ni d'essence, pas de sentiments vrais non plus, seuls des désirs sauvages, lâchés dans une jungle urbaine. Entre un mariage manqué, un crime commis par besoin d'absolu, des trafics divers, une lutte pour un héritage et le troc d'une femme contre une voiture, Garance, Gibraltar, Jacot, Julie et les autres entrecroisent leurs destinées tout en se fuyant elles-mêmes, terrorisées par leur soif. Ces femmes et ces hommes cherchent une part de rêve tout en sacrifiant leur humanité au profit d'un âpre instinct de survie. Les personnages que fait apparaître la Québécoise Catherine Léger sont extrêmement présents; fuyants, étranges, concrets de rêves et passions inassouvies. Les rapports humains sont décortiqués jusqu'à leur plus simple expression, une bestialité banale, et on rit jaune à voir se démener ces âmes en peine dans une forme rare au théâtre: anticipation, utopie et science-fiction. Un mélange des genres dans cet univers trouble.

Catherine Léger _ auteure

Formée à l'Ecole Nationale de Théâtre du Canada en écriture dramatique en 2005, Catherine Léger est l'auteure des pièces *Princesses*, *J'ai perdu mon mari* et **Voiture américaine** (Prix Gratien-Gélinas 2006) mise en scène en 2015 au Théâtre La Licorne à Montréal. Au printemps 2017, sa récente pièce *Baby-sitter* est présentée au Théâtre La Licorne et traduite en anglais et en allemand pour être présentée à Ada en Ohio. Catherine Léger travaille également pour le cinéma. Son scénario *De l'amour pour Noël* est en plein tournage. Elle a co-signé le scénario de *La Petite Reine* réalisé par Alexis Durand-Brault et développe actuellement deux nouvelles comédies: *Cocktail* et *Je suis riche*. Elle écrit une série pour la télévision *Marche à l'ombre* et participe à l'adaptation québécoise de la série humoristique française *10%*. Catherine Léger manie une langue crue, un humour atypique et compose des mondes fantaisistes aux repères réalistes très forts. Avec une lucidité féroce, elle décortique les rapports humains jusqu'à leur plus simple expression.

Fabrice Gorgerat _ metteur en scène

Fabrice Gorgerat vit à Lausanne. Il fonde la compagnie Jours tranquilles et collabore régulièrement avec l'Arsenic - Centre d'art scénique contemporain. Son théâtre est une immersion sensorielle qui raconte l'être humain dans ce qui lui échappe, dans ce qu'il y a de secret, dans ce qui résiste. Il travaille la matière et l'invisible. Avec un intérêt particulier pour les non-dits et pour les fantômes de l'inconscient, il se penche sur les conséquences d'une catastrophe nucléaire (*Médée-Fukushima*), le rapport père-fille (*Poiscaille Paradis*), le spleen provincial (*Emma*), le rituel du lever (*Au matin*) ou l'obésité (*Manger seul*). Lors de la saison UNES en 2015-2016, le POCHE /GVE lui avait confié la mise en scène de la pièce **Duo**, de Julie Rossello-Rochet, deux soli avec Tamara Bacci et Armand Deladoëy. En 2017, Fabrice Gorgerat met en scène *BachOwsky*, un //monstre hybride// inspiré de Bach et de Bukowski et *Sull'ultimo movimento* à l'ADC. Son théâtre est une danse au profit du sens où l'humaine est pistée dans ses recoins les plus secrets.

CRITURE.

extrait de **Voiture américaine** de Catherine Léger

Au bar. Julie fait du karaoké; elle chante, délirante. Elle porte le voile de mariée de Garance. Richard et Jacot écoutent distraitemment la chanson.

JULIE. Appelle ta mère le con
Et demande-lui
Si elle croyait à l'amour
Ce soir-là dans son lit
Quand on t'a posé
Dans sa chair
Quand un autre
T'a planté là
Elle pensait sûrement pas
À ton odeur et à tes bras
À tout ce que tu serais
Stupide et vulgaire
Arrête de te leurrer
Et appelle ta mère

Elle s'arrête et boit. Les paroles continuent à défiler.

Appelle ta mère.
Dis-lui que ce que t'aimes
C'est acheter des objets
Comme nous
C'est acheter des objets
Appelle ta mère
Achète-lui des objets

Elle s'écrase dans un coin; elle a trop bu. Richard est toujours un peu plus soûl. Jacot, lui, ne boit plus.

RICHARD. Fait que tu m'échanges ta femme contre ma voiture?

JACOT. Exactement. Ma femme contre ta voiture.

RICHARD. J'ai jamais eu de femme à moi.

JACOT. Moi, c'est pareil, j'ai jamais eu de voiture.

RICHARD. C'est sûrement à cause de ma sœur. De ma mère, aussi. Ou peut-être à cause d'une cousine éloignée qui était très méchante. (*Temps.*) Jamais eu de femme, de longs cheveux dans la bouche, de sang dans mon lit.

JACOT. Moi, c'est pareil... Jamais eu de voiture.

RICHARD. En même temps, y a sûrement plein de choses qu'on aura jamais.

Jacot lui ressert à boire.

BLABLA.

entretien avec Catherine Léger

Pourriez-vous nous parler de la genèse de Voiture américaine ?

La pièce est née d'une peine d'amour. J'avais 25 ans et j'avais besoin de réfléchir à l'intensité de la passion amoureuse et au vide qu'elle peut laisser derrière elle. C'est comme ça que le personnage de Garance est né. Incapable de décrocher, elle veut se résigner à des rapports affectifs utilitaires parce qu'elle est convaincue qu'elle ne pourra plus jamais retrouver ce qu'elle a vécu avec Laurier. Mais avec le temps ce Laurier est de plus en plus insaisissable et la passion trop idéalisée est de moins en moins atteignable. L'univers de **Voiture américaine** est venu se greffer par la suite. Un monde où les gens sont hantés par un vide immense et cherchent l'extase.

L'action n'est pas ancrée dans un lieu défini, seul le titre donne à penser qu'elle pourrait se jouer sur le continent américain. On pense à un no man's land, déserté, post-apocalyptique. Comment imaginez-vous cette ville où les personnages évoluent ?

C'est effectivement un no man's land culturel. Au Québec, seule province francophone au Canada et donc seul territoire francophone en Amérique, l'idée de la disparition d'un peuple par la perte de sa langue et de son identité culturelle est déjà très présente chaque fois qu'on parle de politique, de statistique sur les langues maternelles ou tout simplement d'arts et de culture. Je voulais évacuer ce débat-là, je voulais des personnages qui ne sont pas colorés par une identité culturelle, pour réfléchir à leur rapport au monde de manière plus viscérale. C'est donc une ville générique où les gens n'ont pas conscience de leur appartenance à une culture. Avec le temps, j'ai réalisé à quel point ce désir de no man's land parlait beaucoup plus de mon rapport au Québec que je l'imaginais à l'époque. Un désir d'être dans le monde sans frontière, sans cette crainte d'être limité par le statut marginal du Québec.

Dans cet univers, toutes les interactions ne sont qu'une affaire d'échange, de troc, de deal. Le paradigme économique est-il l'illustration la plus parlante de ce que deviennent les relations humaines dans le monde d'aujourd'hui ?

Étudiante, j'ai tagué un peu partout dans le collège où j'étudiais une phrase de l'écologiste Michel Jurdant: //L'argent dévalorise tout ce dont il n'est pas la mesure//. Probablement que là encore, ce geste parlait plus de mon rapport coupable à l'argent que de mon désir bienveillant de changer le monde, mais j'étais convaincue que le plaisir et le pouvoir immédiat que procurait l'argent, la promesse de tous les possibles qui venait avec, menaçait constamment les autres satisfactions. Et oui, notre rapport à la consommation et la performance influence nécessairement notre rapport à l'autre. L'amour est aussi un calcul de ce que l'autre nous apporte.

Nous voici au moment de l'effondrement du système capitaliste, semble-t-il. Pourtant, même au désespoir, les personnages n'arrivent pas à inventer d'autres valeurs, d'autres façons de vivre où la consommation ne serait pas au centre. Voiture américaine parle-t-elle de la ruine de notre civilisation ?

L'abondance du matériel, les avancées technologiques et l'instantanéité ont modifié notre niveau de concentration et notre capacité à nous extasier devant une œuvre, à être contemplatifs. On sort très rarement de nous-mêmes. Facebook, Instagram et autres étant une continuité de notre identité, notre rapport au monde est écrasé par notre besoin d'exister dans le monde. Ce serait très confrontant de devoir d'un coup vivre à une autre vitesse, s'oublier un peu soi-même et cesser de construire notre vie comme un projet qu'on doit réussir. Les personnages dans la pièce sont intoxiqués et en sevrage. Ils n'ont pas encore fait leur deuil, ils tentent désespérément de retrouver la jouissance que leur donnait la consommation matérielle. Et comme ils n'ont plus rien, ils cherchent à consommer l'autre. À jouir de l'autre sans être en relation avec lui.

Pour Victor, son désir de la vieille semble sacrilège, une obsession fatale à laquelle il est livré comme une bête. Le désir apparaît comme une folie, éveillant une lueur destructrice dans le regard. En même temps, l'aspira-

tion à l'extase, le désir de se dépasser est récurrent, tout en se heurtant à sa propre impossibilité. Qu'en est-il du désir dans Voiture américaine ?

Comme les personnages de **Voiture américaine** sont incapables de vivre des satisfactions, le désir est vécu comme un état frustrant et inutile. Le désir n'est plus moteur. Il est abîmé. Et ceux qui se laissent aller au désir risquent de s'y perdre, comme Victor, comme Garance. Leur quête semble insoluble. Mais il y aura, au final, satisfaction et survie.

Si Madame Grignon jouit d'une position de pouvoir manifeste, tous les autres personnages féminins de la pièce sont soumis à la brutalité du désir masculin. Julie semble répondre par une forme de nihilisme. Suzanne découvre sa soif d'exister et de s'affirmer après avoir été niée par Victor. Au regard de la condition féminine, s'agit-il d'esquisser différentes stratégies de survie ?

Dans l'univers de **Voiture américaine** les hommes ont juste à essayer de survivre. Les femmes, elles, essaient de survivre, mais doivent en plus composer avec les hommes qui les dominent souvent physiquement. Dans le chaos, la femme devient plus vulnérable. Je n'aime pas être vulnérable parce que je suis une femme. Je trouve que trop souvent encore la vulnérabilité des femmes est mise en avant comme une excuse pour mieux la contrôler. Et si les femmes dans **Voiture américaine** subissent, elles n'ont pas peur. Et en cela, elles sont des personnages féministes.

// Les duplicatas vulgaires que nous sommes s'usent à une lenteur inquiétante//, constate Madame Grignon. Les personnages sont-ils autre chose que des décalques d'eux-mêmes, des pantins vides ? Et par extension, des décalques reflétant notre propre vacuité ?

Mme Grignon, en espérant sa mort, fait le deuil de sa propre originalité. Elle admet qu'elle est un duplicata, pareille à une autre, Garance notamment, interchangeable dans l'amour. J'ai grandi à une époque où on nous valorisait en nous rappelant qu'on était unique, spéciale... Et finalement c'était un grand mensonge. On est beaucoup moins unique qu'on le pense, beaucoup plus tributaires de l'air du temps qu'on ne le voudrait. Et comme artiste, au départ, c'est épouvantable d'admettre qu'on n'est pas seule, qu'il y en a plein d'autres.

Parce que l'originalité de notre voix semble être nécessaire. Mais en bout de ligne, c'est peut-être plus intéressant d'être comme les autres. Ça fait plus de sens. Et ça permet une plus grande rencontre. Donc décalque, oui. Vide ? Pas nécessairement. Sauf si on veut à tout prix être unique, la seule, l'ultime pour se sentir exister. Alors là oui, échouer à exister, donne une sensation de vide.

Comme le dit Julie, est-ce que //mourir ça se mérite// ?

Julie est le personnage le plus libre de **Voiture américaine**. Elle a une haute opinion d'elle-même et, contrairement aux autres, elle ne mérite pas de mourir. C'est ce qu'elle croit. Parce qu'elle est meilleure. Et on fond c'est assez banal de penser qu'on ne mérite pas de mourir. Ce qui est violent, c'est de penser que quelqu'un mérite de mourir. C'est de le dire. C'est de nier le droit à l'autre d'exister. En manque de tout, les personnages de **Voiture américaine** rejettent comme une nuisance l'autre qui n'est pas directement utile à leur propre survie.

Quand il s'agit de formuler une aspiration pour l'avenir, Bathak dit : //Re-devenir des bêtes. Des bêtes qui font des cérémonies//. Pour les personnages, l'animalité serait-elle une condition qu'ils subissent, ou un refuge où oublier leur humanité ?

C'est une façon de retrouver la pulsion vitale, de sortir de la léthargie et de se reconnecter avec le monde. Et c'est aussi une façon d'excuser leur propre brutalité.

SPECTRAL.

extraits de *Au Nord du futur*
de Christophe Manon

Vêtus de brume nous allions
par la nuit à la recherche de ce qui fut
dérobé la terre vacillait l'univers n'était plus
qu'un vaste ossuaire la santé était cernée par la folie résonnait
la prostitution triomphait
l'oppression de tous par tous les édifices
s'effondraient avec fracas de leurs décombres surgissait
l'histoire avec sa grande hache la terreur ne cessait
de croître revêtant à chaque fois une cagoule différente ou bien
ouvrait le feu à visage découvert ainsi
connaissant la fragilité de l'espèce nous tentions
d'ouvrir une brèche dans le présent et dans l'accablement nous
écoutions
ceux qui parlent des profondeurs
de leur néant comme si
invectivant les sphères nous vidions
les ténèbres.

*

Nous avons rêvé de nous saisir
de notre destin et ce rêve s'est achevé
contre le mur d'un cimetière nous avons rêvé
d'une étoile rouge à l'Est qui s'est transformée
en mur et s'est effondrée nous avons rêvé
de châteaux en Espagne et ce fut une fosse
commune où furent balancés des corps par milliers nous avons rêvé
d'une longue marche et cette marche s'est échouée sur un barrage
hydraulique maintenant
nous avons appris à estimer nos semblables et nous édifions
des demeures de sang et d'os et immortels
de tant de morts nous projetons
de la joie au-devant
de nous-mêmes.

Christophe Manon, *Au nord du futur*, éditions NOUS, Caen, 2016

Christophe Manon est écrivain. Il a publié une quinzaine de livres, parmi lesquels *Extrêmes et lumineux* (Verdier, 2015), *Testament, d'après François Villon* (Léo Scheer, 2011) et, aux éditions NOUS, *Univerciel* (2009).

NARCISSE.

Elles habitent nos ruines

par Marina Skalova

Des lieux désertiques, vidés. Des rues, des stations-service, des chambres, un bar. Des lieux qui ne pourraient être que reliques, vestiges lorsque tout a déjà été. Tout a déjà été. Tout a déjà été englouti.

Ce qui reste ? Cela. Des murs. Des carcasses. Des corps. Des emballages. Des enveloppes. Désaffectées. Elles habitent nos ruines. Elles désirent, gesticulent. Hèlent très fort. Halètent de soif. S'élancent les unes vers les autres. Pour mieux assouvir. Ce qui heurte en soi. Brutalement. La pulsion.

La pulsion. Elle heurte et cogne quand plus rien ne subsiste. Dans les nuits aveuglées de gyrophares et lumières puissantes, on troque et marchande ce qui reste, biscuits et sentiments. On respire bruyamment, on renifle, on recherche. On a besoin de carburant. De pétrole. Une substance vitale pour ranimer les corps éteints. Les secourir.

Ça s'appelle la pénurie. Les objets ont foutu le camp. Les objets ont abandonné les êtres. Qui aimer, à quoi s'accrocher ? Sans les artefacts, on est nue. Plus que bêtes affamées. Incontrôlables, ingérables. Alors, on en appelle à la toute-puissance du rituel. On fait des cérémonies. On aspire à des formes raisonnées. On leur demande de réguler les rapports sauvages entre femmes et hommes.

Quand subsiste une voiture, pâle héritage d'un monde de consommation aux façades ravalées, le bal des transactions s'organise autour. Le symbole matériel dicte sa loi. Détermine tout. Si on a le droit de mourir, ou non. Si on peut continuer à vivre, au nom de ce qu'on possède.

En temps de jungle, les femmes payent toujours au moins deux fois plus cher. Les interactions se tarifent. Le mariage est un marché comme un autre. Le couple, une cabane où se mettre à l'abri. Ne plus être à la merci du reste, seulement du mari. Une cellule qui pro-

tège des affres de l'amour qui enflamme et blesse ; des pulsions des voisins, et des siennes. Quitte à devenir vache allant à la traie.

Les hommes imaginent que les femmes sont bonnes à prendre, rien que des chiennes. Ils espèrent échapper au désir, celui qui rend faible, incomplet, soumis. Le désir qui étourdit et éblouit. Seule sensation réelle. Celle qui demeure lorsque tout a disparu. Bat et frémit sous la peau les cils les paupières. Le désir. Il rend une humanité à ces êtres que le manque désincarne.

Vers quel cap regarder ? L'extase, seul horizon possible. Seul horizon fantasmé. Subterfuge à la brutalité. La liberté, la vitesse. L'ivresse des courses de taxi. Sensations si fortes qu'on oublie les besoins du corps qui tenaillent. Plus rien à construire. Juste assouvir sa soif de vivre. Avant de se laisser consumer par elle.

Alors, on rêve de violer, on rêve de tuer. On tue par ennui ou par jalousie. On tue pour éprouver ses limites. On brûle de l'énergie. L'intensité devient le carburant grâce auquel le réel se perçoit en s'accroissant, advient en se négociant. Dans des rapports de force, permanents.

Au nom de l'amour que l'on se porte et qui nous dévore, on devient des cibles à abattre. L'amour qui ne se laisse pas posséder, qui ne s'obtient pas en échange d'une voiture. Comment faire face à ÇA, en contradiction si profonde avec ce que ce monde nous apprend ?

En reprenant le pouvoir. En écoutant les pneus d'un taxi crisser sur l'asphalte, en se mettant au volant pour préparer un coup à la Bonnie & Clyde, en laissant un couteau s'enfoncer dans une gorge, en cognant l'autre à en perdre la tête, en répandant du sang sur sa poitrine.

Ou simplement, en foutant le camp, en se laissant rouler à travers les champs de blé.

SCALPEL.

Fabrice Gorgerat : premières impressions

Montage par Marina Skalova

Pour écrire ce cahier de salle, j'en ai eu marre de monologuer.
Je commençais à fatiguer de parler toute seule devant mon miroir ma
feuille blanche mon écran d'aller du bureau aux toilettes à la cuisine
au bureau, tentant désespérément de m'extirper une pensée un peu
neuve, un peu moins périmée que les légumes dans mon frigo.

J'ai fini par monter dans un tram pour retrouver Fabrice Gorgerat
au bar La Petite Reine, derrière la gare Cornavin. Entre le ballet des
bagnoles et celui des toxicos, c'était plutôt pas mal pour parler de

Voiture américaine.

A première vue, la pièce fait un petit peu *Mad Max* mais pas tant
que ça, en fait. Une pièce sur l'Outre-capitalisme, il n'y a plus que la
raison du plus fort qui compte, plus que des pulsions. Que du court
terme. Il n'y a d'enjeux à long terme pour personne, à part peut-être
pour la vieille.

C'est très bien écrit. Chaque scène a son développement, ses enjeux,
son point de bascule. C'est plus de la situation que du verbe. Les
répliques s'enchaînent directement. C'est pragmatique à l'améri-
caine. Les personnages sont très bien dessinés. A la hache. Anti-psy-
chologiques. C'est du deal. C'est que du deal.

Le capitalisme, on est dedans à fond, c'est peut-être une sorte
d'aboutissement. Il n'y a plus que ça, il n'y a plus que du deal. Ta
femme pour une bagnole, l'amour pour une stabilité... Tout est du
marchandage.

J'ai pensé très vite à Koltès en le lisant. Tu sais, Koltès disait qu'il faut
jouer une pièce comme une envie de pisser. Cette urgence. Pan pan
pan.

les bruits des voitures qui passent à côté font saturer mon dictaphone.
ça fait comme un écho au pan pan pan de Fabrice.

Je crois que dans la pièce, l'amour existe par le vide. On a une
demande d'amour mais il n'existe pas en tant que tel. On reste dans
le deal. Tout le temps tout le temps tout le temps.

T'as l'impression que c'est que de la projection d'amour. Pour moi il
existe en creux. Par le manque. Par le vide. C'est un gouffre. Mais y
a que des gouffres.

à ce moment-là, une femme éclate d'un rire strident.
l'enregistrement grésille. à nouveau, le dictaphone sature.

Le désir, c'est un désir de quoi ? C'est un désir de puissance.

un camion vrombit.
une femme parle en japonais.

C'est plus des personnages qui ont envie d'être désirés, que de dési-
rer. Encore une fois, c'est un peu traité en creux, j'ai l'impression. Ce
qui n'est pas le cas pour Bathak et la vieille. Et encore.

Pour ça, la première scène est incroyable. C'est quoi, ces yeux qui
désirent ? Ces yeux, qui arrivent encore à vibrer et tout. J'ai l'impres-
sion que ça parle plus du désir de désirer que du désir lui-même.

Désir, c'est joli comme terme, désir. C'est la guerre quand même
dans cette pièce. C'est plus de la survie que du désir. De la survie
affective.

Ils sont un peu tous pourris, les couples, là. C'est que du deal. T'as
tous ces gens qui ont pu avoir des idéaux mais qui en sont réduits à
quelque chose de marchand à 300%.

Est-ce que ça en fait une pièce désespérée ? Je crois pas. Parce qu'il
y a de l'humour. Ou en tout cas, moi, ça me fait rigoler. Ils sont cons,
quoi. Une belle brochette de connards.

On parlait de Koltès, ça me fait penser aussi au film *Tchao pantin*. A
Beckett aussi, par rapport à comment combler le vide. T'as ce vide,
et puis quoi ? On fait quoi avec ça ? Je sens ça avant tout.

Tu sens quand même que toutes les structures, nos structures habi-
tuelles se sont pétées la gueule. Et t'as deux lois, t'as celle de Bathak
et celle de la vieille. Il y a une dramaturgie de la frayeur. Tout le
monde a peur de la vieille et de lui. On ne sait pas trop pourquoi.

Ils ont le pouvoir. Elle, ça repose sur un sex-appeal passé. Lui, sur une force virile. Il a sa violence.

quand je retranscris cet entretien dans le bar du théâtre, la voix de la femme à la radio annonce la lutte contre les discriminations liées à l'orientation sexuelle pour inclure aussi les personnes de sexe non déterminé blabla

A la fin, Garance, elle accepte de se faire épouser, mais avec une certaine urgence. C'est pas rationnel.

Julie, c'est un peu la punk du truc. C'est l'électron libre. Mais pour être électron libre, elle doit être pétée tout le temps. C'est la seule solution pour tout supporter. Elle est rock'n'roll parce qu'elle n'a pas le choix. Personne n'a le choix dans cette pièce. Elle cède à quoi, Julie? Elle cède à celui qui lui donne de l'alcool. C'est tout.

des rires masculins couvrent la voix goguenarde de Fabrice.
puis une voix féminine dit que c'est plus compliqué que ça

Je ne suis pas sûr qu'on puisse tirer une morale de ça.

c'est la vie que nous avons manqué, dit quelqu'un en riant

La vieille, elle est un peu trash mais elle a encore des espèces de valeurs. Une romantico-trash. Je lis une certaine désespérance qui la rend humaine.

Elle commence par un truc un peu féministe, mais tu sens qu'elle est un peu aigrie et fondue du dedans, qu'il n'y a plus grand-chose qui peut la faire vibrer.

Encore une fois, on n'est pas dans la psychologie. C'est dans l'écriture. Elle fait buter, elle fait ceci, elle fait cela.

moi je suis Africaine et je fais une formation en esthétique, dit-elle

Il y a eu une déflagration, mais on ne l'entend pas. Elle s'est passée avant la pièce. On sent l'écho de quelque chose.

Il y a des trucs un peu prémonitoires, c'est la situation actuelle poussée jusqu'au... jusqu'au bout.

c'est le même esprit hein, dit-il à ses amis qui rigolent

D'un côté, ça semble lointain mais en même temps, moi je travaille beaucoup en Afrique, au Congo, t'as l'impression d'être dans ces

rapports là aussi. Parce que c'est le bout du bout de l'ultra-libéralisme, les relations, c'est plus que du deal. Parce que c'est de la survie. Du deal avec les flics, du deal avec les militaires, tout le temps. Si t'es nul en deal, t'es mort.

Après, il y a quand même une part de tendresse et des gens magnifiques, d'une générosité immense. Tout ça en même temps. La tendresse, elle devient quelque chose de pathétique. Elle est plus efficiente, c'est plus un ciment. T'as des résidus de tendresse qui restent.

mais je veux pas critiquer tu vois, je veux pas dire que là-bas c'est mieux qu'ici, c'est différent, c'est tout, dit-elle

J'ai pensé à ça en lisant cette pièce, puis je me suis dit, c'est bizarre, il n'y a que des blancs. C'est pas dit mais on a vraiment l'impression d'être en Amérique du Nord, ou en Europe du Nord, genre en Belgique.

C'est pas le post-apocalyptique de Cormac McCarthy par exemple, il y a un petit côté politique-fiction. Si on se laisse aller, on pourrait en arriver là. Il y a quelque chose qui est de l'ordre de l'avertissement, de la mise en garde.

- bonjour, est-ce que vous auriez deux francs pour acheter un truc à boire, s'il vous plait? je suis à la rue

- non, désolés

On a l'impression d'être sur un plateau. Tous ces gens tiennent physiquement à un endroit, en équilibre précaire, s'il y en a un qui tombe, tout risque de se casser la gueule. Il faut créer cet endroit instable mais qui ne fonctionne que par ses instabilités. C'est une microsociété qui ne pourrait pas fonctionner avec un membre en moins.

On pourrait aussi dire que chaque personnage est une pulsion: la tendresse, la bestialité, la maternelle, le juvénile. On pourrait dire qu'ils sont tous comme les membres d'un être entier, les parties d'un corps, constitué mais instable.

Un équilibre très précaire, où tout menace de s'effondrer. C'est cet endroit que j'aimerais trouver dans la mise en scène.

à la table d'à côté, quelqu'un dit: il était dans un chalet à la montagne avec elle puis il l'a tuée, il a tué sa femme tu vois

SPECTRAL.

extrait de *Quai ouest* de Bernard-Marie Koltès

// On n'a pas le droit d'interpréter aucune des scènes de cette pièce comme une scène d'amour, parce qu'aucune scène n'est écrite comme une scène d'amour. Ce sont des scènes de commerce, d'échange et de trafic, et il faut les jouer comme telles. Il n'y a pas de tendresse dans le commerce, et il ne faut pas en rajouter là où il n'y en a pas//.

CLAIRE. De toute façon, même sans égalité, jamais je ne voudrais, parce que je sais, moi, très précisément, que mon frère t'a dit que tu le pouvais, que je le veuille ou non ; alors donc moi, que tu le puisses ou non, jamais je ne le voudrais.

FAK. Je ne vois pas du tout ce que ça change pour toi que je le peux ou non puisque, ce que je veux maintenant, c'est que tu le veuilles aussi.

CLAIRE. Et pourquoi, s'il te plaît, il te faudrait en plus que je le veuille alors que tu le peux déjà ?

FAK. Parce que c'est bien meilleur lorsque tout le monde le veut, et que tu verras toi-même aussi à quel point c'est meilleur.

CLAIRE. Eh bien figure-toi que, même si je saurais que ce serait meilleurs si je le voulais, je ne le voudrais pas quand même avec un garçon parce que les garçons, vous voulez toujours échanger quelque chose contre quelque chose et vous ne donnez jamais rien, alors je ne veux rien du tout.

FAK. Je n'échange rien, moi ; on me donne ou on ne me donne pas, je prends ou je ne prends pas, je donne ou je ne donne pas.

CLAIRE. Comment ça, s'il te plaît, que tu n'échangerais pas ? J'ai quand même très précisément vu ce matin qu'avec mon frère tu as échangé les clés de la voiture pour qu'il puisse filer, contre quelque

chose que je sais très précisément.

FAK. Je n'ai rien échangé du tout puisque je ne lui ai rien donné pour qu'il puisse filer et que je l'ai encore là dans ma poche.

CLAIRE. Quoi ?

FAK. La tête de delco.

CLAIRE (*tendant la main*). Alors, donne.

FAK. Tiens. (*Il lui donne.*)

CLAIRE (*après un temps*). Je suis très malheureuse.

FAK. Si tu étais très malheureuse, tu ne dirais pas toujours non. Quelqu'un de très malheureux dit oui et quelqu'un qui dit non est toujours un peu heureux encore.

CLAIRE. Pourtant je ne suis plus un peu heureuse du tout.

FAK. Si c'était vrai, tu dois dire oui.

CLAIRE. Oui.

FAK. Quand, très précisément ?

CLAIRE. Quand il fera très noir, peut-être, oui, que je dirai oui.

FAK. Quand il fera noir, tu le voudras, vraiment ?

CLAIRE. Complètement noir, oui, là, je le voudrai, vraiment.

FAK. Je t'attendrai. (*Il sort.*)

CLAIRE. Oui. Oui. Oui. (*Elle sort.*)

Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, Les éditions de Minuit, Paris, 1985

Bernard-Marie Koltès (1948-1989) était un auteur dramatique français. Son œuvre théâtrale, marquée par une tension poétique et philosophique, est traduite et jouée dans le monde entier. Le rapport à l'autre, la solitude et le désir font partie des questions qui hantent ses pièces.

NARCISSE.

Les corps des femmes

extrait de *Exploration du flux* par Marina Skalova

Jusque dans les villages de l'autre côté du globe, avant l'invention de Facebook, avec la globalisation, était arrivée la télévision. A la télévision, on ne montrait jamais les baraquements dans lesquels on s'entasse d'un côté comme de l'autre du globe, mais on montrait de belles voitures aux courbes inspirées du corps des femmes et des corps de femmes dans lesquelles on pouvait monter comme dans des voitures. On montrait des dentifrices qui faisaient briller les dents et des shampoings pour faire reluire les cheveux, on montrait des femmes à la peau aussi blanche que les dents, ce qui a conduit certaines femmes de l'autre côté du globe à investir dans une eau à l'oxygène spéciale qui fait blanchir les cheveux et la peau, donne le cancer des cellules et engendre souvent des déchirements familiaux. Les corps de femmes qu'on montrait à la télévision engendraient des déchirements familiaux car elles éveillaient le désir de tout le monde, des hommes qui rêvaient de faire un tour en voiture avec elles et des femmes qui rêvaient d'être comme elles. Le soir, en regardant la télévision tous ensemble, en famille, on voyait des femmes sous toutes leurs coutures, bien sûr, mais on voyait aussi beaucoup d'objets, des walkmans, et puis des discmans, et puis des lecteurs mp3, et puis des lecteurs de DVD. Il y avait aussi des vaches qui s'appelaient Kiri et Milka, des rouges à lèvres, des voitures pour les enfants, des tondeuses à gazon, des micro-ondes, des grille-pains. Les objets qu'on voyait à la télévision, eux aussi, ils éveillaient le désir de tout le monde. Mais c'était exactement le même désir chez tout le monde alors qu'avec le corps des femmes, ce n'était pas exactement le même désir qui faisait vrombir le monde. (...)

CRITURE.

extrait de *Baby-sitter* de Catherine Léger

Scène 5.

Le salon, un peu plus tard, le même matin. Nadine entre, marche discrètement.

NADINE. *s'assure qu'il n'y a personne.* Allô?

Rien. Elle va s'écraser sur le divan, pousse un long soupir. Temps. Elle respire. Bruit de toilette. Elle sursaute, se lève, coupable. Jean-Michel sort de la salle de bain en attachant son jeans et en parlant au téléphone cellulaire.

JEAN-MICHEL, *sur son cellulaire.* Ok, c'est parfait. Merci, han? Je t'en dois une. *(Il raccroche. À Nadine.)* Ah, salut.

NADINE. Salut.

JEAN-MICHEL. Ça va?

NADINE. Ça va. *(Temps. Ils ne savent pas trop quoi se dire, ne s'apprécient pas particulièrement.)* Toi, ça va?

JEAN-MICHEL. Ça va. Ça regarde mal, en tout cas.

NADINE. Quoi?

JEAN-MICHEL. Pour Cédric.

NADINE. Ah?

JEAN-MICHEL. Je parlais à mon contact chez Hydro-Québec.

NADINE. T'as un contact chez Hydro-Québec?

JEAN-MICHEL. Quoi?

NADINE. C'est une question.

JEAN-MICHEL. Je suis un journaliste, j'ai un contact chez Hydro-Québec, c'est normal.

NADINE. C'est qui ?

JEAN-MICHEL. Qu'est-ce ça change ?

NADINE. Tessier ?

JEAN-MICHEL. Qu'est-ce ça change ?

NADINE. Rien.

JEAN-MICHEL. Ben oui, Tessier. C'est Tessier.

NADINE. Qu'est-ce qu'y dit ?

JEAN-MICHEL. Le syndicat refuse de prendre le dossier.

NADINE. Ben non, c'est sûr. Y s'est pas encore excusé.

JEAN-MICHEL. En même temps, tu fais pas ça vite de même pour t'en débarrasser, là, des excuses publiques, faut que ce soit réfléchi. Faut pas qu'y manque sa shot... Parce que... Laisse-moi te dire que si c'était juste de moi, des excuses, ça serait pas assez.

NADINE. Ben oui, c'est ça... (*Le cite.*) // Un *adulescent* ne peut pas s'excuser, il doit vieillir //. J'ai lu ton article.

JEAN-MICHEL. Cool.

NADINE. C'est raide.

JEAN-MICHEL. Je suis tough avec lui parce que c'est mon frère pis que je l'aime. Pis un moment donné les choses sont pas toujours juste circonstanciellées... L'inconscient, ça existe. Pis si y a un inconscient de douchebag, ben y serait temps qu'y s'en occupe.

NADINE. Oui, non, ça, ça va. C'est plus, euh... Tsé, je suis pas sûre que dans vie t'es soit féministe, soit misogyne. Y me semble qu'y a une zone neutre. Comme moi, là, je suis neutre.

JEAN-MICHEL. C'est intéressant. Mais à mon avis, neutre, c'est trop passif. Fait que ça fait que t'es misogyne, mais par omission...

NADINE. Oui, oui, je l'ai lu, l'article...

JEAN-MICHEL. En même temps, tu le sais, je suis ouvert au débat.

NADINE. Pis y a le bout sur l'insécurité dans le ventre, aussi.

JEAN-MICHEL, *connaît très bien son article.* // Et il y a toutes les femmes à qui les statistiques rappellent constamment que cette insécurité qu'elles ressentent dans leur ventre n'est ni le fruit de leur imagination, ni un souvenir ancestral d'un monde moyenâgeux plus violent que le nôtre. Non, cette peur est réelle, voire inévitable dans un monde où les blagues de viol sont banalisées //.

NADINE. Ouais, ça. C'est bizarre, mais moi, je... Je ressens pas ça. J'en ai pas, d'insécurité dans le ventre.

JEAN-MICHEL. Ah non ?

NADINE. Non.

JEAN-MICHEL. Ben c'est super.

NADINE. Tu penses que les autres filles ont ça ?

JEAN-MICHEL. Ben oui. Pas toutes... Mais pas mal toutes.

NADINE. Ah bon.

JEAN-MICHEL. En tout cas, de mon expérience.

NADINE. Bon, ben c'est ça, ça doit être juste moi.

JEAN-MICHEL. Peut-être que tu la ressens, mais que t'oses pas la ressentir ?

NADINE. Je pense pas.

JEAN-MICHEL. À cause de Cédric.

NADINE. J'ai pas peur de Cédric.

JEAN-MICHEL. Non, ben non, je le sais. C'est pas ça que je dis. Mais tsé avec son inconscient de douchebag... Peut-être que t'aurais peur d'être jugée si t'admettais que t'es vulnérable.

NADINE. Peut-être...

JEAN-MICHEL. Ça serait normal.

NADINE. Mais je pense pas. Je pense que je ressens juste pas d'insécurité dans le ventre.

JEAN-MICHEL. En tout cas, moi je te jugerais pas.

NADINE. Merci. C'est fin.

JEAN-MICHEL. Pas de trouble.

Temps. Jean-Michel, en mode écoute, attend. Nadine est agacée.

NADINE. Bon, ben je vais retourner au bureau, je pense.

JEAN-MICHEL. C'est vrai, c'était ta première journée, aujourd'hui...
(*Regarde l'heure.*) Oh.... T'es pas restée longtemps.

NADINE, *elle ment*. Je... J'avais oublié mon tire-lait. (*Temps.*) Toi, tu...
T'étais ici ? Parce que Cédric y est à la piscine avec la petite à cette
heure-là, non ? Ça doit être plate pour toi de... D'être ici. Tout seul.

JEAN-MICHEL. Ouain, c'est parce que je suis passé voir Cédric pis là j'ai
eu des meetings au téléphone, ç'a pas arrêté, fait que j'ai comme pas
eu le temps de m'en aller.

NADINE. Je comprends.

JEAN-MICHEL. Mais je... J'ai un rendez-vous dans un café, là, je m'en
vais bientôt.

NADINE. Y a pas de problème. Prends ton temps.

JEAN-MICHEL. Super.

NADINE. Super.

JEAN-MICHEL. Super.

*Nadine attend un peu. Elle n'a pas vraiment envie de partir; c'est
chez elle, après tout. Puis elle s'en va.*

OBLIQUE.

extrait de *Fin du monde*, article Wikipédia

SCIENCE.

Il faut distinguer l'extinction de l'humanité de la destruction de la planète.

Extinction de l'humanité

Article connexe : [Risque de catastrophe planétaire](#).

Elle peut tout d'abord découler de l'activité humaine ([pollution](#),
épuisement des [ressources naturelles](#), [effet de serre](#)). Le réchauf-
fement climatique est susceptible d'entraîner une diminution de
l'oxygène dans l'air par mort du [plancton](#) et une libération de [sul-
fure d'hydrogène](#) mortel pour la majorité des organismes. Le [sulfure
d'hydrogène](#) est un des coupables probables de l'[extinction du Per-
mien](#), où 95 % des espèces marines et 70 % des espèces terrestres
ont disparu.

La pandémie mondiale

Il est possible d'imaginer un virus mortel se propageant chez
l'homme. Ce scénario pris de plus en plus au sérieux chez les scien-
tifiques depuis les récentes alertes ([grippe A](#), virus H1N1, fièvre
hémorragique type [Ébola](#)).

Catastrophe technologique

La plupart des ressources sont maintenant gérées informatique-
ment (électricité, eau, etc.). De la même façon, les communications
sont devenues primordiales à la survie de l'humanité. Si ces réseaux
étaient soudainement hors-service, l'humanité aurait du mal à se
remettre. De plus, certains scientifiques, comme Michael Anissimov,
jugent qu'il est possible qu'une intelligence artificielle nuise à l'hu-
manité : // de la même manière que l'homme détruit des vieux bâtiments
jugés inutiles pour en construire de nouveaux, une intelligence artifi-
cielle pourrait nous estimer inutiles et détruire notre civilisation sans
explicitement vouloir 'nous faire la peau' //.

La guerre nucléaire

Si cette possibilité est moindre depuis la fin de la guerre froide, la course aux armements des nations rend possible en cas de guerre la destruction totale de l'humanité.

Voir aussi l'[argument de l'apocalypse](#), une théorie probabiliste.

Extinction à petit feu

Pour des raisons sociologiques liées aux progrès techniques, mais surtout à l'évolution des comportements, la population humaine pourrait progressivement diminuer, génération après génération. Il s'agirait de la généralisation du phénomène décrit sous le terme de [crash démographique](#), version //extrême// du [déclin démographique](#).

Destruction de la Terre

Concernant la destruction de la planète, ou en tout cas d'une grande partie de toutes les formes de vie, plusieurs scénarios sont évoqués.

Hiver d'impact

Un [hiver d'impact](#) pourrait survenir à la suite de la collision de la [Terre](#) avec un [astéroïde géocroiseur](#) ou une [comète](#). Ce scénario inquiétant fait partie des hypothèses les plus sérieuses pour expliquer l'[extinction des dinosaures](#) ainsi que d'autres extinctions passées, et fait l'objet d'une attention particulière. Une intervention humaine serait éventuellement susceptible de l'éviter: bombe, laser, voile solaire, collision cinétique, propulsion classique, solaire, ionique... afin de dévier, accélérer, ralentir, ou détruire l'astéroïde dangereux. De ce fait, certains organismes tels [Spacewatch](#) ou [Near Earth Asteroid Tracking](#) (NEAT) scrutent le ciel afin de repérer les astéroïdes qui seraient susceptibles de frapper la Terre à plus ou moins longue échéance.

La période de ce type de phénomènes semble relativement brève à l'échelle astronomique: de quelques centaines de milliers d'années à quelques centaines de millions d'années selon les énergies d'impact. Beaucoup de traces, bien qu'érodées par le temps, sont encore visibles sur la surface terrestre.

Articles connexes: [Cratère de Chicxulub](#) et [Bedout](#).

Hiver volcanique

Un [hiver volcanique](#) serait la conséquence directe de l'éruption d'un [supervolcan](#). Ce type de catastrophe est prévisible, ce qui permettrait de mettre à l'abri une majorité de la population locale. Mais la quantité faramineuse de cendre projetée (plus 1 000 km³) créerait à terme des changements climatiques considérables à l'échelle planétaire. La baisse des températures qui en découlerait (y compris dans les océans) entraînerait [déforestation](#), et de ce fait, baisse drastique des espèces herbivores et carnivores, chaîne alimentaire oblige.

L'homme pourrait survivre mais sa population serait fortement diminuée, ce scénario s'étant déjà produit ([Théorie de la catastrophe de Toba](#)).

Inversion du champ magnétique terrestre

L'[inversion du champ magnétique terrestre](#) se produit à intervalles de temps irréguliers mais dont la moyenne est estimée à 250 000 ans environ. Ce phénomène s'accompagnerait d'un bombardement cosmique important susceptible de provoquer des dérèglements climatiques qui pourraient entraîner des extinctions importantes d'espèces. Mais certains scientifiques^{[[Qui?](#)]} prétendent que cette inversion de champ magnétique n'aurait pas d'effets néfastes sur notre planète^{[[réf. nécessaire](#)]}.

Refroidissement du noyau terrestre

Le refroidissement du noyau terrestre entraînerait la fin du [champ magnétique terrestre](#). La fin du champ magnétique laisserait le [vent solaire](#) pénétrer dans l'atmosphère terrestre, bombardant la surface terrestre de particules énergétiques dont l'augmentation deviendrait potentiellement dangereuse. Les formes de vies alors présentes à cette époque devront se protéger ou périr. Cependant, la diminution du champ magnétique devrait être extrêmement progressive, laissant à l'évolution le temps de faire son œuvre.

La disparition de l'atmosphère par fuite vers l'espace

La Terre perd actuellement² environ 3 kg d'[hydrogène](#) et 50 g d'[hélium](#) par seconde, ce qui est très peu, mais une petite fuite finit par peser aux échelles de temps géologiques. Plusieurs phénomènes se conjuguent pour expliquer ces fuites auxquelles, par exemple, est due la très faible pression actuelle sur [Mars](#). Ainsi, il est prévu,

concomitamment à l'augmentation de la luminosité du Soleil, que la Terre devienne un désert total après l'assèchement des océans dans environ 2 milliards d'années.

Sursaut gamma

Bien qu'extrêmement rare, l'explosion de rayons gamma trop proche de la terre entraînerait une diminution drastique de la couche d'ozone en la soufflant littéralement, laissant passer les ultra-violets du soleil nocifs. Par la suite, les molécules éclatées de l'atmosphère formeraient une épaisse couche de gaz toxique obstruant le ciel. S'en suivrait à terme une chute des températures et un refroidissement climatique. C'est une des causes potentielles de l'extinction de l'Ordovicien-Silurien il y a 445 millions d'années.

Évolution stellaire

L'évolution stellaire indique que le Soleil durant //sa vie// sur la séquence principale, augmente lentement sa puissance au rythme de 1 % tous les 90 à 100 millions d'années. Dans environ 1 milliard d'années, le climat de type terrestre ne pourra plus être maintenu et la Terre deviendra une étuve. Ensuite, la vapeur d'eau sera progressivement décomposée par les ultraviolets solaires en hydrogène et oxygène, l'hydrogène finira par s'échapper dans l'espace et l'oxygène à se combiner aux roches de par les hautes températures de surface. La Terre connaîtra alors un destin similaire à sa //planète sœur// Vénus.

Au bout de cette lente augmentation de la puissance solaire, le Soleil quittera alors la séquence principale et sa puissance augmentera encore plus vite, tout comme sa taille. Il passera par une phase de géante rouge et verra son volume considérablement augmenter. Le Soleil, qui a aujourd'hui vécu ~4,6 milliards d'années sur les 10 (à 12) milliards d'années que durera sa vie, soufflera alors l'atmosphère résiduelle de la Terre (où toute vie aura disparu depuis bien longtemps). La surface terrestre, mise à nu, se mettra progressivement à fondre devant la géante rouge qui grossira jusqu'à englober quasiment tout le ciel diurne. Ce qui restera du globe incandescent de ce qui fut la Terre dépendra des frottements et effets de marée dans l'atmosphère externe du Soleil devenu //géante rouge//. Cet événement de transformation du Soleil en géante rouge est inévitable.

Collision entre Andromède et la Voie lactée

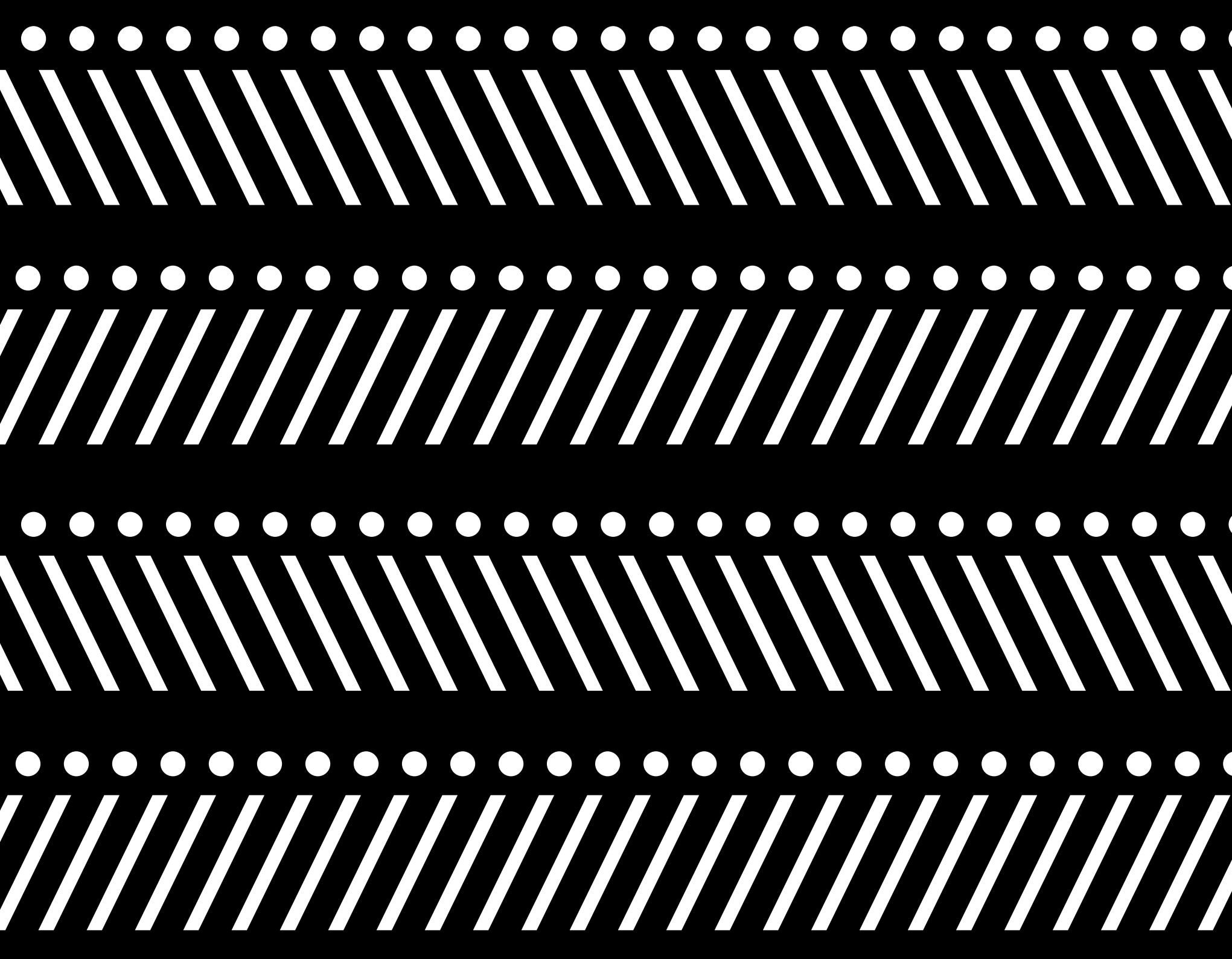
La Voie lactée, galaxie dans laquelle se trouve notre système solaire, et la galaxie d'Andromède pourraient se rencontrer dans trois milliards d'années, soit bien avant l'extinction du Soleil mais bien après la //cuisson// de notre planète par ce dernier. Le problème n'est pas tant le risque de collision d'étoiles, dont la probabilité est infime de se heurter en raison des distances considérables qui les séparent, que le starburst.

Article détaillé: Collision entre Andromède et la Voie Lactée.

Fin de l'univers

Le destin de l'Univers dans son ensemble est une question toujours ouverte. Les scénarios les plus consensuels prédisent une expansion ininterrompue, entraînant une mort thermique par diminution continue de la densité de la matière et du rayonnement.

Source: *Fin du monde*, article Wikipédia, https://fr.wikipedia.org/wiki/Fin_du_monde



— babel

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

Jorge Luis Borges

Arlette

- / Dino Buzzatti, *Nous sommes au regret de in Œuvres*, Robert Laffont/Bouquins, Paris, 2006
- / Lewis Carroll, *Les aventures d'Alice au pays des merveilles*, trad. Henri Parisot, Flammarion, Paris, 1970
- / Annie Ernaux, *Ecrire la vie*, Quarto/Gallimard, Paris, 2011
- / Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Seuil, Paris, 2010
- / Jean-Charles Massera, *We are l'Europe*, Verticales-Gallimard, Paris, 2009
- / Emmanuelle Pireyre, *Féerie générale*, Editions de l'Olivier, Paris, 2012
- / Antoinette Rychner, *Le Prix*, Buchet-Chastel, Libella, Paris, 2015
- / Antonio Tabucchi, *Requiem*, trad. Isabelle Pereira, Folio/Gallimard, Paris, 2006
- / Film: Jaco Van Dormael, *Mr Nobody*, 2009

Moule Robert

- / Martin Bellemare, *La liberté*, Dramaturges Editeurs, Montréal, 2011
- / Grégory Chambat, *L'école des barricades*, Libertalia, Paris, 2014
- / Machiavel, *Le Prince et autres textes*, trad. Jacques Gohory, Folio/Gallimard, Paris, 1980
- / Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, trad. Robert Rovini, Gallimard, Paris, 1987
- / Joël Pommerat, *La réunification des deux Corées*, Actes Sud Papiers, Arles, 2013
- / Jacques Rancière, *Le maître ignorant*, Fayard, Paris, 1987
- / Jean-Jacques Rousseau, *Emile ou de l'éducation*, Folio/Gallimard, Paris, 2009
- / Frédéric Sonntag, *Sous contrôle*, L'Avant-scène théâtre, Paris, 2008
- / Film: Peter Watkins, *La commune*, 2000

Voiture américaine

- / Edward Bond, *Pièces de guerre*, trad. Michel Vittoz, L'Arche éditeur, Paris, 1997
- / Marie Darrieussecq, *Notre vie dans les forêts*, P.O.L., Paris, 2017
- / Virginie Despentes, *King Kong théorie*, Grasset, Paris, 2006
- / Catherine Léger, *Princesses*, Leméac éditeur, Montréal, 2011
- / Catherine Léger, *Babysitter*, Leméac éditeur, Montréal, 2017
- / Bernard-Marie Koltès, *Quai Ouest*, Editions de Minuit, Paris, 1985/2011
- / Cormac MacCarthy, *La trilogie des confins*, trad. François Hirsch et Patricia Schaeffer, Editions de l'Olivier, Paris, 2011
- / Christophe Manon, *Au nord du futur*, éditions NOUS, Caën, 2016
- / Friedrich Nietzsche, *La généalogie de la morale*, trad. Jean Gratiën et Isabelle Hildenbrandt, Gallimard, Paris, 1966
- / Film: Claude Berry, *Tchao Pantin*, 1983
- / Film: George Miller, *Mad Max*, 1979

— bibliographie

Œuvres à l'affiche

- / Martin Bellemare, **Moule Robert**, Dramaturges Editeurs, Montréal, 2017
- / Catherine Léger, **Voiture américaine**, Leméac éditeur, Montréal, 2015
- / Antoinette Rychner, **Arlette**, Les solitaires intempestifs, Besançon, 2017

Œuvres des auteurs à l'affiche

- / Martin Bellemare, *La liberté*, Dramaturges Editeurs, Montréal, 2011
- / Catherine Léger, *Princesses*, Leméac éditeur, Montréal, 2011
- / Catherine Léger, *Babysitter*, Leméac éditeur, Montréal, 2017
- / Antoinette Rychner, *Le Prix*, Buchet-Chastel, Libella, Paris, 2015
- / Antoinette Rychner, *Collections d'Instants fossiles*, éditions de l'Hèbe, Charmey, 2010

Œuvres lues, feuilletées, citées, évoquées

- / Henri Bergson, *Le rire*, PUF, Paris, 2007
- / Dino Buzzatti, *Nous sommes au regret de in Œuvres*, Robert Laffont/Bouquins, Paris, 2006
- / Arno Calleja, *Criture, Inventaire/Invention*, Paris, 2006
- / Lewis Carroll, *Les aventures d'Alice au pays des merveilles*, trad. Henri Parisot, Flammarion, Paris, 1970
- / Virginie Despentes, *King Kong théorie*, Grasset, Paris, 2006
- / Annie Ernaux, *Ecrire la vie*, Quarto/Gallimard, Paris, 2011
- / Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, Seuil, Paris, 2010
- / Bernard-Marie Koltès, *Quai Ouest*, Editions de Minuit, Paris, 1985/2011

- / Cormac MacCarthy, *La trilogie des confins*, Editions de l'Olivier, Paris, 2011
- / Christophe Manon, *Au nord du futur*, NOUS, Caën, 2016
- / Jean-Charles Massera, *We are l'Europe*, Verticales-Gallimard, Paris, 2009
- / Heiner Müller, *Hamlet-Machine*, trad. Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzing, Editions de Minuit, Paris, 2003
- / Friedrich Nietzsche, *La généalogie de la morale*, trad. Jean Gratien et Isabelle Hildenbrandt, Gallimard, Paris, 1966
- / Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, trad. Robert Rovini, Gallimard, Paris, 1987
- / Emmanuelle Pireyre, *Féerie générale*, Editions de l'Olivier, Paris, 2012
- / Joël Pommerat, *La réunification des deux Corées*, Actes Sud Papiers, Arles, 2013
- / Lucian Regembogen, *Napoléon a dit*, Les belles lettres, Paris, 1996
- / Jean-Jacques Rousseau, *Emile ou de l'éducation*, Folio/Gallimard, Paris, 2009
- / Niccolò Sabbattini, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, éditions Ides et Calendes, Neuchâtel, 1942
- / William Shakespeare, *Hamlet*, trad. Yves Bonnefoy, Folio/Gallimard, Paris, 2006
- / Antonio Tabucchi, *Requiem*, Folio/Gallimard, Paris, 2006

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

POCHE/GVE remercie les maisons d'édition suivantes de lui avoir accordé l'autorisation de reproduire des extraits de leurs textes : Actes Sud Papiers, Buchet/Chastel, Dramaturges Editeurs, Editions de l'Hèbe, Flammarion, Folio/Gallimard, Grasset, Editions de Minuit, Leméac éditeur, éditions NOUS.

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

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



il y a Arlette il y a Ginesse il y a Josette il y a Robert
il y a Justine il y a Jacot il y a Garance il y a Bathak
il y a Julie et j'en passe et j'en oublie parfois on
ne sait pas bien qui est qui elles voyagent dans
leur tête parfois elles sont plusieurs dedans elles
prennent l'avion ou elles font crisser des pneus et
elles font des tours dans le passé ou dans l'avenir
au théâtre tout ça c'est possible il suffit d'y croire
on perd la tête avec elles on est dépaysées on se
sent un peu étrangères et pis comme elles on s'dit
qu'on s'fait bien avoir et qu'l'enfer c'est les autres