

- la résistance
thermale
- La Largeur
du Bassin
- La Côte d'Azur

// Je suis hanté. L'Azur! L'Azur! L'Azur! L'Azur! //

saison_ensemble

— sommaire

7 introduction

- 10 — **HORS LIGNES.** extrait, *L'eau et les rêves* de Gaston Bachelard

15 interligne1

19 la résistance thermique

- 22 — **EN PREMIÈRE LIGNE.**
extrait de **la résistance thermique**
- 27 — **ENTRE LES LIGNES.**
figure + notes dramaturgiques
- 29 — **LIGNE DIRECTE.**
entretien avec Ferdinand Schmalz
- 36 — **FAIRE BOUGER LES LIGNES.**
extrait, *Expulsions* de Saskia Sassen
- 42 — **FAIRE BOUGER LES LIGNES.**
extrait, *Paradoxes et problèmes* de John Donne

45 interligne2

51 La Largeur du Bassin

- 54 — **EN PREMIÈRE LIGNE.**
extrait de **La Largeur du Bassin**
- 59 — **ENTRE LES LIGNES.**
figure + notes dramaturgiques
- 60 — **FAIRE BOUGER LES LIGNES.** extrait,
Eros le doux-amer de Anne Carson
- 61 — **LIGNE DIRECTE.**
entretien avec Perrine Gérard
- 66 — **FAIRE BOUGER LES LIGNES.** extrait,
Virgin Suicides de Jeffrey Eugenides

- 68 — **FAIRE BOUGER LES LIGNES.**
poème, *L'Unicorne* de Angela Carter
- 73 — **FAIRE BOUGER LES LIGNES.** extrait, *Bluets* de Maggie Nelson
- 74 — **FAIRE BOUGER LES LIGNES.**
extrait, courrier des lecteurs du Daily Mirror

77 interligne3

81 La Côte d'Azur

- 84 — **EN PREMIÈRE LIGNE.**
extrait de **La Côte d'Azur**
- 87 — **ENTRE LES LIGNES.**
figure + notes dramaturgiques
- 90 — **LIGNE DIRECTE.**
correspondance entre Guillaume Poix et Manon Krüttli
- 100 — **FAIRE BOUGER LES LIGNES.**
extrait, *Voir le voir* de John Berger
- 104 — **FAIRE BOUGER LES LIGNES.** extrait, *L'Anti-Œdipe*
de Gilles Deleuze & Félix Guattari
- 106 — **FAIRE BOUGER LES LIGNES.** extrait, *L'invention du quotidien*
de Michel Certeau

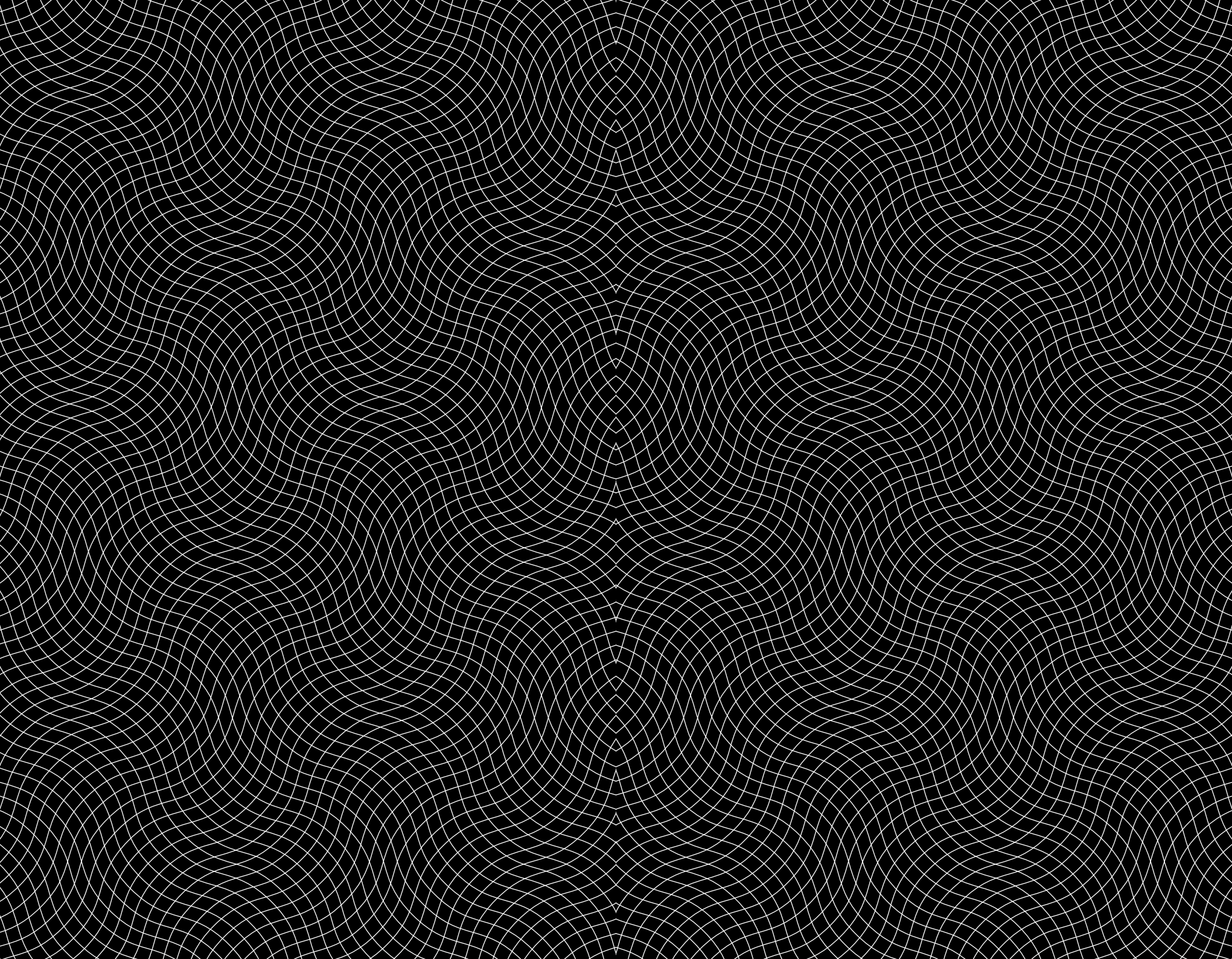
109 interligne4

- 112 — **HORS LIGNES.** extrait, *Sur l'attention* de John Berger

117 grandes lignes

- **EN PREMIÈRE LIGNE.** extrait de la pièce
- **ENTRE LES LIGNES.** figure + notes dramaturgiques accompagnantes
- **LIGNE DIRECTE.** entretiens avec les auteures
- **FAIRE BOUGER LES LIGNES.** textes/sources externes qui viennent éclairer les pièces
- **HORS LIGNES.** textes pour penser au-dedans et au-delà
- **INTERLIGNE.** textes libres de la dramaturge en dialogue avec les pièces
- **GRANDES LIGNES.** bibliographie & autres sources

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!



//This summer I swam in the ocean,
And I swam in a swimming pool,
Salt my wounds, chlorine my eyes,
I'm a self-destructive fool, a self-destructive fool.//

Loudon Wainwright III, *The Swimming Song*

— introduction

où je vous demande d'arroser votre théâtre plus souvent

Parfois je me méfie des mots.

Ne me comprenez pas mal: j'aime les mots. Ouvrir un livre, écouter une actrice réciter un texte, c'est se livrer à un autre espace-temps, sentir sa respiration ralentir, entrer en dialogue avec soi-même. Un mot peut être apprécié pour sa forme, sa cascade toute propre de voyelles et de consonnes. Un mot peut être un pont jeté vers l'autre, un instant d'empathie. Quant à moi, je n'ai pas trouvé grand-chose d'autre sur cette terre qui me donne autant de bonheur qu'une heureuse succession de mots. Mais.

Parfois je me méfie des mots.

Les mots ne sont pas absolus; et cette même qualité qui leur confère leur richesse peut aussi être détournée, utilisée à mauvais escient. Dans un paysage dominé par des //faits alternatifs// dignes d'une novlangue, que répondre à quelqu'un qui vous regarde droit dans les yeux et vous assure que le mot que vous venez d'utiliser de telle manière veut, en fait, dire autre chose? Où se situe la vérité de la langue? Elle n'est pas inhérente à la langue elle-même. Elle est créée et renouvelée à chaque fois que nous utilisons les mêmes mots ensemble, d'une entente tacite.

C'est pourquoi il est tellement important de nourrir ces espaces d'utilisation commune. De travailler ensemble à re/connaître les mots, à développer la langue comme un outil d'émancipation, de réflexion et d'empathie. Le théâtre comme machine empathique.

Pourtant, à l'ère de l'interdisciplinaire, un théâtre qui met l'accent sur les mots peut paraître démodé pour certaines. Pourquoi, après tout, continuer à mettre en scène des textes de théâtre?

Un texte de théâtre a ça de commun avec les paroles d'une chanson: elles empruntent des corps, et ces corps les incarnent le temps d'une communion. Il n'y a pas besoin de chanter la chanson en entier, avec l'instrumentation originale, pour se souvenir de cet instant, et de son effet. Quelques notes fredonnées suffisent. Et ces notes continuent à faire vibrer en nous leur réalité passée, ainsi que leur potentialité future.

Les pièces de théâtre qui s'écrivent de nos jours participent de cette machine empathique, contribuent à mettre des mots sur des expériences partagées et à alimenter cette bibliothèque de potentialités. Parce que le désespoir appauvrit notre vocabulaire, mais l'espoir l'enrichit. Travailler notre vocabulaire ensemble, c'est activer notre capacité d'espoir, notre sentiment de faire partie d'une même constellation humaine.

Je le répéterai donc à qui voudra bien l'entendre: un théâtre comme le POCHE /GVE, qui fait des mots sa mission, est un théâtre qui a une portée politique. Pensons aux habitantes de pays où le théâtre est censuré. Pensons aux créatrices de théâtre qui risquent la prison, ou leur vie, parce qu'elles croient en cette machine empathique. Profitons de tels endroits autant que possible, pendant que nous les avons à disposition. Ils sont fragiles, et doivent être arrosés souvent.

HORS LIGNES.

extrait de Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves* :
Essai sur l'imagination de la matière (1942)

Les forces imaginantes de notre esprit se développent sur deux axes très différents.

Les unes trouvent leur essor devant la nouveauté; elles s'amuse du pittoresque, de la variété, de l'événement inattendu. L'imagination qu'elles animent a toujours un printemps à décrire. Dans la nature, loin de nous, déjà vivantes, elles produisent des fleurs.

Les autres forces imaginantes creusent le fond de l'être; elles veulent trouver dans l'être, à la fois, le primitif et l'éternel. Elles dominent la saison et l'histoire. Dans la nature, en nous et hors de nous, elles produisent des germes; des germes où la forme est enfoncée dans une substance, où la *forme est interne*.

En s'exprimant tout de suite philosophiquement, on pourrait distinguer deux imaginations: une imagination qui donne vie à la cause formelle et une imagination qui donne vie à la cause matérielle ou, plus brièvement, *l'imagination formelle* et *l'imagination matérielle*. Ces derniers concepts exprimés sous une forme abrégée nous semblent en effet indispensables à une étude philosophique complète de la création poétique. Il faut qu'une cause sentimentale, qu'une cause du cœur devienne une cause formelle pour que l'œuvre ait la variété du verbe, la vie changeante de la lumière. Mais outre les images de la forme, si souvent évoquées par les psychologues de l'imagination, il y a — nous le montrerons — des images de la matière, des images *directes* de la matière. La vue les nomme, mais la main les connaît. Une joie dynamique les manie, les pétrit, les allège. Ces images de la matière, on les rêve substantiellement, intimement, en écartant les formes, les formes périssables, les vaines images, le devenir des surfaces. Elles ont un poids, elles ont un cœur.

Sans doute, il est des œuvres où les deux forces imaginantes coopèrent. Il est même impossible de les séparer complètement. La rêverie la plus mobile, la plus métamorphosante, la plus entièrement livrée aux formes, garde quand même un lest, une densité, une lenteur, une germination. En revanche, toute œuvre poétique qui descend assez profondément dans le germe de l'être pour trouver la solide constance et belle monotonie de la matière, toute œuvre poétique qui prend ses forces dans l'action vigilante d'une cause substantielle doit, tout de même, fleurir, se parer. Elle doit accueillir, pour la première séduction du lecteur, les exubérances de la beauté formelle.

En raison de ce besoin de séduire, l'imagination travaille le plus généralement où va la joie — ou tout au moins où va une joie! — dans le sens des formes et des couleurs, dans le sens des variétés et des métamorphoses, dans le sens d'un avenir de la surface. Elle déserte la profondeur, l'intimité substantielle, le volume.

C'est cependant à l'imagination intime de ces forces végétantes et matérielles que nous voudrions surtout prêter notre attention dans cet ouvrage. Seul un philosophe iconoclaste peut entreprendre cette lourde besogne: détacher tous les suffixes de la beauté, s'évertuer à trouver, derrière les images qui se montrent, les images qui se cachent, aller à la racine même de la force imaginante.

Au fond de la matière pousse une végétation obscure; dans la nuit de la matière fleurissent des fleurs noires. Elles ont déjà leur velours et la formule de leur parfum.

[...]

Nous aurons, croyons-nous, confirmation de cette thèse dans le présent ouvrage où nous étudierons les images substantielles de l'eau,

où nous ferons la psychologie de //l'imagination matérielle// de l'eau — élément plus féminin et plus uniforme que le feu, élément plus constant qui symbolise avec des forces humaines plus cachées, plus simples, plus simplifiantes. En raison de cette simplicité et de cette simplification, notre tâche sera ici plus difficile et plus monotone. Les documents poétiques sont bien moins nombreux et plus pauvres. Les poètes et les rêveurs sont souvent plus amusés que séduits par les jeux superficiels des eaux. L'eau est, alors, un ornement de leurs paysages; elle n'est pas vraiment la //substance// de leurs rêveries. Pour parler en philosophe, les poètes de l'eau //participent// moins à la réalité aquatique de la nature que les poètes qui écoutent l'appel du feu ou de la terre.

Pour bien dégager cette //participation// qui est l'essence même de la pensée des eaux, du *psychisme hydrant*, nous aurons donc besoin de nous appesantir sur des exemples trop rares. Mais si nous pouvons convaincre notre lecteur qu'il y a, sous les images superficielles de l'eau, une série d'images de plus en plus profondes, de plus en plus tenaces, il ne tardera pas à éprouver, dans ses propres contemplations, une sympathie pour cet approfondissement; il sentira s'ouvrir, sous l'imagination des formes, l'imagination des substances. Il reconnaîtra dans l'eau, dans la substance de l'eau, *un type d'intimité*, intimité bien différente de celles que suggèrent les //profondeurs// du feu ou de la pierre. Il devra reconnaître que l'imagination matérielle de l'eau est un type particulier d'imagination. Fort de cette connaissance d'une profondeur dans un élément matériel, le lecteur comprendra enfin que l'eau est aussi un *type de destin*, non plus seulement le vain destin des images fuyantes, le vain destin d'un rêve qui ne s'achève pas, mais un destin essentiel qui métamorphose sans cesse la substance de l'être. Dès lors, le lecteur comprendra

plus sympathiquement, plus douloureusement un des caractères de l'héraclitéisme. Il verra que le mobilisme héraclitéen est une philosophie *concrète*, une philosophie *totale*. On ne se baigne pas deux fois dans un même fleuve, parce que, déjà, dans sa profondeur, l'être humain a le destin de l'eau qui coule. L'eau est vraiment l'élément transitoire. Il est la métamorphose ontologique essentielle entre le feu et la terre. L'être voué à l'eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écroule. La mort quotidienne n'est pas la mort exubérante du feu qui perce le ciel de ses flèches; la mort quotidienne est la mort de l'eau. L'eau coule toujours, l'eau tombe toujours, elle finit toujours en sa mort horizontale. Dans d'innombrables exemples nous verrons que pour l'imagination matérialisante la mort de l'eau est plus songeuse que la mort de la terre: la peine de l'eau est infinie.

Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière*, © Librairie José Corti, Paris, 1942.

Gaston Bachelard (1884-1962) était un philosophe et épistémologue français. Ses écrits interrogent les rapports entre la littérature et la science, l'imaginaire et la rationalité. La deuxième partie de son œuvre est vouée à une étude approfondie de l'imaginaire poétique. Il identifie quatre types d'inspiration poétique, qui correspondent aux quatre éléments: l'air, l'eau, la terre et le feu. Chaque catégorie représente une méthode poétique et psychanalytique d'analyse littéraire. Dans son analyse des images poétiques de l'eau, il met en relief la qualité uniforme et constante de l'élément, qui permet un travail de l'imagination en profondeur; une profondeur qui témoigne de l'essence même de l'expérience humaine. Bachelard se démarque de ses contemporains par le caractère atemporel de sa pensée; malgré l'utilisation de certains termes qui relèvent du registre philosophique, son approche relève d'une subjectivité assumée, et gagne à être lue non pas pour une quelconque rigueur rationnelle, mais pour sa qualité intuitive et poétique.

//Impossible

Impossible

That we should swim in a covered-up pool//

— interligne1

où je fais le grand écart entre ce que vous venez de lire
et ce que vous allez lire

Que penserait Gaston Bachelard de **la résistance thermique** ? Quand le philosophe développait les différentes catégories de son //imagination matérielle// de l'eau, cet élément qu'il appelait //uniforme// et //constant//, il aurait sûrement été dérouté par l'exemple du maître-nageur Hannes invoquant la P-26 (section lutte urbaine des bains) devant un plancher de baigneuses ébahies. Non pas l'eau et les rêves, mais *l'eau et la révolution...*

(Souvenez-vous des manifestantes de Standing Rock¹
Face aux forces de l'ordre avec leurs canons à eau)

En lisant les slogans révolutionnaires de Hannes, je pense à toutes ces petites formes de résistance quotidiennes et je les trouve belles. Je pense à ces groupes qui investissent des immeubles vides pour héberger des migrantes dans des conditions dignes. Aux militantes qui taguent des slogans féministes en bas de mon immeuble: //Ni religions, ni patrons, ni tampons//, //Vulve libre ou mourir//. À ce collectif d'artistes allemandes qui a reconstruit une partie du Mémorial de l'Holocauste de Berlin devant la maison d'un politicien allemand d'extrême droite. Je me surprends à me demander comment je veux résister, sous quelle forme, avant même de savoir contre quoi je veux résister. Et je me dis que c'est bien là le problème de la Suisse.

//juste avant la noyade
germe une communauté
dans la viande commune //

Si la résistance peut être un élan artistique, alors l'élan artistique peut lui aussi être une résistance. Ces paroles de Pablo Iglesias, le leader du parti espagnol Podemos, auraient tout aussi bien pu sortir de la bouche de Hannes: //Il faut des rêves pour défendre ceux d'en bas et oser affronter ceux d'en haut.// Le politique n'opère pas toujours aux dépens du rêve. Mais nous risquons bien de ne plus avoir de rêves demain, si nous ne faisons pas du politique aujourd'hui.

1 //Standing Rock// est le nom donné à l'immense action activiste pour manifester contre la construction d'un pipeline dans les états du Dakota aux États-Unis, organisée par les populations autochtones. L'occupation dura près d'une année, d'avril 2016 à février 2017.

2 © Ferdinand Schmalz, **la résistance thermique (der thermale widerstand)**, 2016), traduit de l'allemand par Mathieu Bertholet, inédit. Ferdinand Schmalz est représenté par L'Arche agence théâtrale, Paris.

// Elle a perdu tellement d'hommes,
que les hommes s'y sentent libres
Moi les hommes se cognent à mon bord rigide
Je suis piscine de larmes, une piscine de peine
Piscine à moitié vide piscine à moitié pleine //

— la résistance thermique

texte Ferdinand Schmalz

traduction mAthieu Bertholet

mise en scène Jean-Daniel Piguët

ensemble Nadim Ahmed,

Christina Antonarakis, Rébecca Balestra,

Julie Cloux, Baptiste Coustenoble, Fred Jacot-Guillarmod

assistanat à la mise en scène Joël Hefti

scénographie Valeria Pacchiani

musique Fernando de Miguel

lumières David Kretonic

costumes Anna Pacchiani

production POCHE /GVE

Ferdinand Schmalz est représenté par L'Arche,

agence théâtrale www.arche-editeur.com

titre original **der thermale widerstand**

Bienvenue dans notre station thermale... vous prendrez bien une thalasso au lait de jument? Un massage aux herbes des Alpes? Ici, nulle n'échappe au diktat du délassément. Mais attention: l'offre est limitée. L'administratrice du lieu, Mme Roswitha, est en train de négocier le rachat de la station par une entreprise de sodas. Elle conduit posément son navire humide vers un futur radieux. Seulement, il s'avère qu'une révolution se trame dans les bas-fonds...

Sous la plume de l'auteur autrichien Ferdinand Schmalz, les curistes sont frileuses et le maître-nageur jusqu'au-boutiste. Une satire déglinguée de l'économie du bien-être, où le néolibéralisme risque bien de boire la tasse.

Ferdinand Schmalz _ auteur

Né en 1985 en Autriche, Ferdinand Schmalz étudie le théâtre et la philosophie à Vienne. Avec sa première pièce *am beispiel der butter*, il est élu jeune auteur dramatique de l'année par la revue *Theater heute* et gagne le Retzhofer Dramapreis, ainsi que la bourse destinée aux dramaturges de la ville de Vienne. Sa seconde pièce, *dosenfleisch (viande en boîte)*, produite par le Burgtheater de Vienne, est choisie pour l'ouverture du Festival Autorentheatertage du Deutsches Theater de Berlin avant d'être sélectionnée pour les Journées théâtrales de Mülheim en 2016. La pièce *der herzerlfresser (le croquecoeurs)*, créée au Schauspiel Leipzig, est reprise par le Deutsches Theater et par le Burgtheater de Vienne. Avec **der thermale widerstand (la résistance thermale)**, créée au Schauspielhaus Zürich, Ferdinand Schmalz est de nouveau invité aux Journées théâtrales de Mülheim en 2017. La même année, il obtient le Prix de Littérature comique de Kassel ainsi que le prix Ingeborg Bachmann pour son texte *mein liebblingstier heißt winter*.

Jean-Daniel Piguet _ metteur en scène

Jean-Daniel Piguet étudie la philosophie et le cinéma documentaire à Toulouse, Montréal et Paris. Il intègre en 2014 le Master Mise en scène de la Manufacture de Lausanne, où il mène une recherche pratique et théorique sur le potentiel fictionnel du réel. Il met en scène *Passe*, qui a pour origine un dialogue entre un client et une prostituée, repris en 2018 au théâtre Vidy - Lausanne et au Théâtre Les Halles de Sierre, ainsi que *Pas perdus*. Diplômé en 2016, il assiste plusieurs metteurs en scène dont Oscar Gómez Mata pour *Le Direktor*, au festival de la Bâtie. Il collabore avec Mélina Martin pour son projet *Opa* qui gagne le deuxième prix du concours Premio 2017. Il met en lecture un recueil de poésie, *Cinq arbres, textes inclus* de Michele Zaffarano pour le festival Actoral. Il participe actuellement à plusieurs projets de recherche (*Actions, Archives, Écrire Partir*). Il présente *Écrire Partir* lors du salon de la mise en scène à la Ménagerie de Verre, à Paris. Il est aussi artiste associé au parcours *Spinoza* de l'association la Marmite où il travaille avec des personnes migrantes sur la question de l'attention.

contre ce climat de détente

léon est debout au bord du bassin, le regard fixement posé sur l'eau.

hannes s'approche par derrière et l'effraie.

léon. je vous l'ai déjà dit une fois, cela je vous l'ai dit, que... que vous ne devez pas m'effrayer.

hannes. ici dedans règne un climat de détente.

léon. parce que nous sommes dans un lieu de cure.

hannes. et il faut pourtant rester vigilant.

léon. en dehors de vous, il n'y a ici aucune menace.

hannes. dans tous les coins des menaces. l'eau, justement la thermique, peut être votre meilleure amie ou votre pire ennemie.

léon. et si je devais un jour tomber dans l'eau ?

hannes. et bien je vous repêcherais.

léon. je ne veux pas me laisser repêcher par vous.

hannes. et si je vous sauve quand même.

léon. alors il vous faudra en supporter les conséquences, même les légales.

hannes. monsieur léon, on ne peut pas laisser sombrer quelqu'un comme vous.

léon. quelqu'un comme moi ?

hannes. vous êtes le dernier caniveau de ce qui fut un jour un fleuve.

léon. mais de quoi parlez-vous ?

hannes. balnéologie, la science des bains publics.

léon. vous voulez dire histoire des cures ?

hannes. ce que personne ne sait, que tous les succès romains dans le domaine de la guerre ne sont dus qu'à un simple fait.

léon. qui serait ?

hannes. ils savaient encore se baigner.

léon. l'empire romain des bains.

hannes. dans chaque garnison il y avait des thermes.

léon. on peut remarquer, que vous avez une certaine connaissance en la matière.

hannes. il ne s'agit pas que de plaisir ici. tout ici a aussi un sens profond.

léon. mais qu'est-ce qui vous a tant échaudé ?

hannes. en réalité tout ici dedans semble juste si reposant. on ne peut plus parler de catharsis. on se laisse embrumer dans des bains de vapeur. jusqu'à ce petit tiraillement sur la peau. alors que cette cure pourrait être aussi une possibilité, être une fente, pour dedans se ressaisir, créer un nouveau commencement dehors.

léon. redécouvrir la cure comme un art peut-être.

hannes. nous nous tuons ici pour cette entreprise d'embrumage et nous pourrions tellement plus.

léon. libérer le corps sous ses couches mortes.

hannes. je n'ai plus confiance dans notre confort.

léon. peut-être que vous n'êtes pas au bon endroit dans ce temple du wellness.

hannes. c'est justement ici qu'il faut commencer, dans cet enfer du confort.

léon. vous prenez tout ça volontiers trop au sérieux.

hannes. comprendre la cure comme un endurcissement.

léon. peut-être soigner la cure elle-même?

hannes. il me semble déjà que nous nageons tous les deux sur la même vague.

Ferdinand Schmalz, **la résistance thermique**, op. cit.

la résistance thermique est une pièce de commande pour le Schauspielhaus Zürich, et y fut mise en scène en 2016 par Barbara Falter.

Cet extrait est reproduit avec l'accord de l'Arche Éditeur.

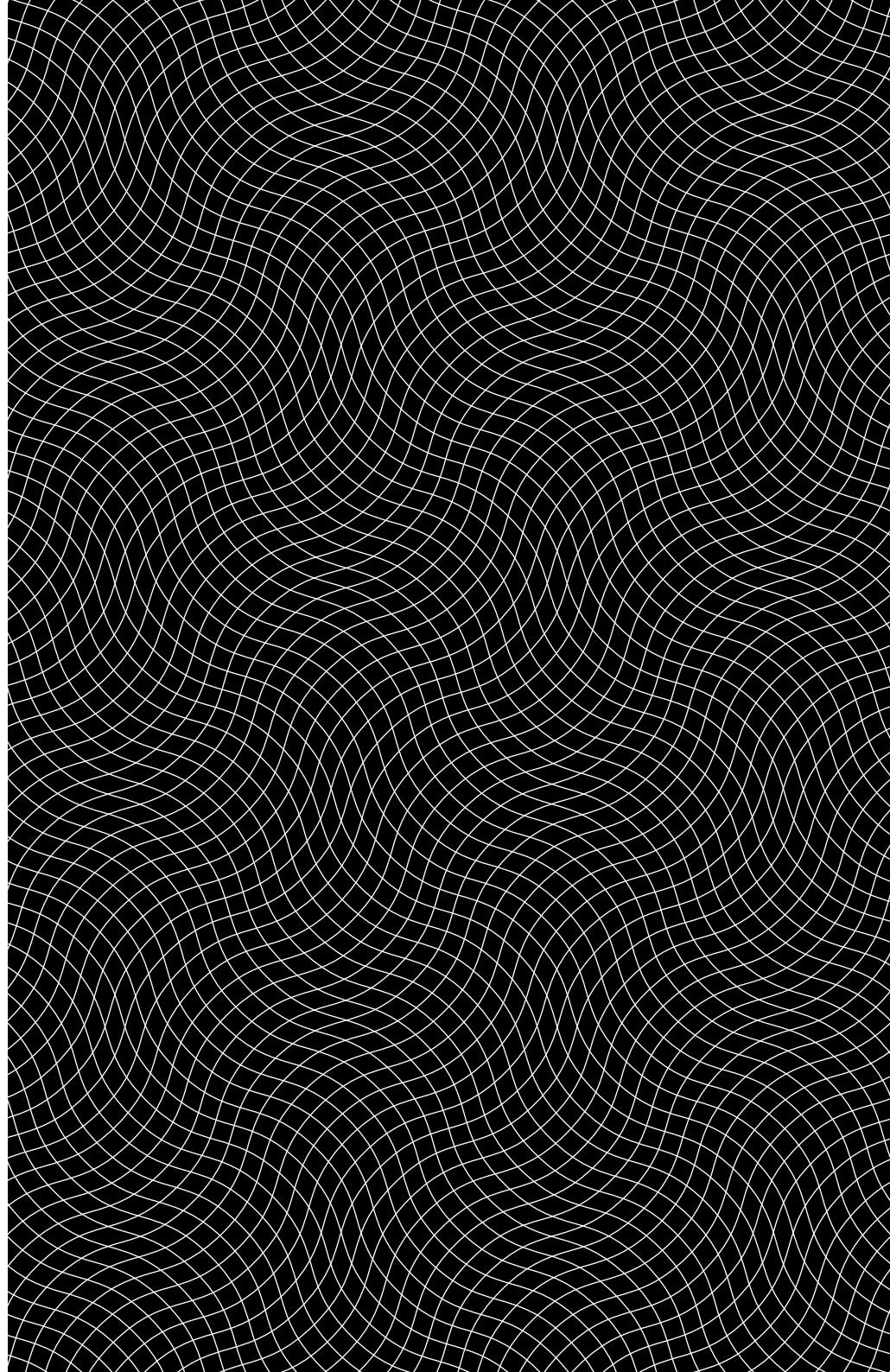
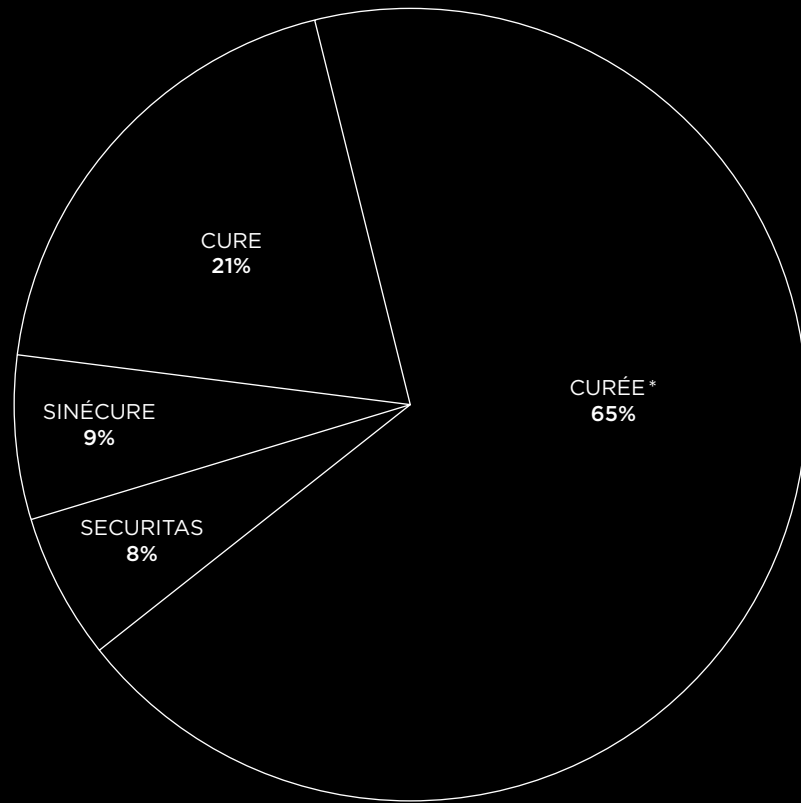


fig.1 la résistance thermique



* curée: n.f. Ruée avide pour s'emparer des biens, des places, des honneurs
hammams laissées vacantes.

ENTRE LES LIGNES.
clés de lecture

Anthropocène & Capitalocène

//les bains à ceux qui prennent la tasse!//

Popularisé en 2000 par le lauréat du Prix Nobel de chimie Paul Crutzen, le terme Anthropocène désigne essentiellement deux choses: (1) que la Terre est en train de sortir de son époque géologique actuelle pour entrer dans une nouvelle époque, et que (2) cette transition géologique est attribuable à l'activité humaine.

De plus, les processus à la base de cette transition seraient récemment passés à la vitesse supérieure. Baptisée // La grande accélération //, une deuxième phase d'intensification se serait enclenchée dans la deuxième moitié du 20^e siècle.

Cependant, en attribuant la transition géologique à l'activité humaine sans toutefois la problématiser, les défenseurs de l'hypothèse de l'Anthropocène passent à côté d'un élément essentiel à la compréhension des causes de la transition... C'est du moins ce que soutiennent les partisans du concept de Capitalocène.

Face à l'émergence du concept d'Anthropocène, Andreas Malm, doctorant en écologie humaine à l'Université de Lund en Suède, propose le concept alternatif de Capitalocène. Désignant sensiblement la même réalité phénoménologique que l'Anthropocène, le Capitalocène est un concept qui prend comme point de départ l'idée que le capitalisme est le principal responsable des déséquilibres environnementaux actuels. Dans son ouvrage *Fossil Capital: The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming*, Malm suggère entre autres que ce ne serait pas l'activité humaine en soi qui menace de détruire notre planète, mais bien l'activité humaine *telle que mise en forme par le mode de production capitaliste*. Nous ne serions donc

pas à //l'âge de l'homme // comme le sous-tend le concept d'Anthropocène, mais bien à //l'âge du capital//.

_Vers une théorie de la résonance

// nous exigeons une nouvelle paresse,
une paresse qui s'ouvre sur l'horizon //

Dans son ouvrage phare publié en 2010, *Accélération: une critique sociale du temps*, le sociologue et philosophe allemand Hartmut Rosa analyse notamment le paradoxe suivant: dans une société où l'accélération technique a pour but d'économiser du temps en rendant tous nos processus de plus en plus efficaces, pourquoi avons-nous sans cesse l'impression de manquer de temps? Dans son ouvrage le plus récent, *Résonance: sociologie de la relation au monde* (2018), il argumente que le remède à cette sensation d'accélération n'est pas de ralentir, mais plutôt d'être au monde de manière plus présente et profonde; une qualité qu'il appelle //résonance//.

//La lenteur n'est pas une vertu. En soi, elle n'est pas souhaitable. Qu'un médecin urgentiste ou les pompiers arrivent lentement, n'est pas un bienfait. De la même façon, une connexion internet lente, c'est absolument terrible. L'accélération ne devient un problème qu'à partir du moment où il y a une aliénation, à partir du moment où nous ne pouvons plus nous approprier les choses, lorsque nous ne pouvons plus entrer en résonance avec le monde. Il me semble que les adeptes de la lenteur désirent en réalité autre chose. Ce qu'ils souhaitent c'est d'être différemment dans le monde et entrer plus profondément en relation avec le monde et les autres. Il me semble percevoir derrière cette idéologie de la lenteur le souhait d'une relation au monde empreinte de résonance.//¹

¹ Extrait d'un entretien avec Hartmut Rosa publié dans la revue *Chemins de Formation* no. 21, //Décélérer pour apprendre?//, novembre 2017.

LIGNE DIRECTE.

entretien avec Ferdinand Schmalz

Parlez-nous de votre inspiration pour la pièce. D'où est venue l'idée de la situer dans des bains thermaux?

L'idée de base était d'écrire une pièce à propos de formes de résistance depuis l'intérieur de notre bulle de confort. Alors j'ai cherché un cadre qui pourrait représenter cette zone de confort de l'Europe centrale et pourrait aussi être connectée à la Suisse et à l'Autriche, avec leurs longues traditions de vacances de cure. C'était intéressant de voir que la décision de situer l'action dans des bains thermaux était tout de suite accompagnée de personnages qui se trouvaient dans ces bains, ainsi qu'une ligne d'action ayant trait à ces espaces.

Le public francophone n'est pas familier du livre de Hans von Dach qui a inspiré le titre. Pouvez-vous nous parler de *Der Totale Widerstand* (*La résistance totale*), et ce qui vous a intéressé dans ce texte?

Je parlais à un de mes amis de mon travail sur une pièce au sujet de la résistance. Il m'a parlé du livre de von Dach, et du fait que ce livre était sur la liste des livres bannis en Allemagne. Pourquoi? Hans von Dach a écrit le livre à la fin des années 50 comme un guide pour les citoyens suisses au cas où le pays se ferait envahir. Le livre contient beaucoup d'astuces très simples pour rendre difficile la vie des envahisseurs, par exemple en abattant des panneaux routiers ou en détruisant des connections ferroviaires avec des bombes. Le livre ne s'est pas beaucoup vendu en Suisse, mais est devenu un *bestseller* dans des cercles terroristes internationaux, car il enseigne très bien comment être un vrai bâton dans les roues d'un État qui fonctionne.

On trouve bien sûr dans votre texte une critique politique : l'exploitation impitoyable des ressources ; le raz-de-marée du capitalisme et son individualisme attenant. Pensez-vous que le théâtre puisse être un outil politique, un outil de résistance?

Le théâtre doit jouer un rôle politique, parce que nous nous battons aussi pour le futur du théâtre. Après la fermeture des bains thermaux, devinez à qui le tour. Voilà ce qu'on peut observer dans des pays où le capitalisme se mêle à un gouvernement autoritaire comme en Pologne, en Hongrie ou en Turquie. Dans ces trois pays il y a des conflits énormes entre le gouvernement et les créateurs de théâtre. Les théâtres finissent en salles de gala. Maintenant, dans des endroits où le théâtre était fêté comme un art, on enregistre la nouvelle saison du Super Talent Show. Les deux combats, dans les bains thermaux et au théâtre, sont l'exemple d'un enjeu global. Nous sommes face à d'énormes problèmes, économiquement, écologiquement et humanitairement. Nous sentons que l'hypercapitalisme, spécialement sous son masque d'idéologie autoritaire, ne nous aidera pas à résoudre ces problèmes. La question sera comment créer des formes de vie qui ne sont pas basées sur un gaspillage total des ressources et qui garantissent le même niveau de vie pour tous.

la résistance thermique **est une pièce de commande du Schauspielhaus Zürich, et elle semble être une critique acérée de certaines attitudes typiquement suisses à l'égard de l'actualité. Peut-on lire votre pièce au-delà de nos frontières ?**

C'est drôle parce que dans tous les théâtres en Allemagne, Autriche et Italie, les pays dans lesquels la pièce a tourné jusqu'à maintenant, elle est lue comme une parabole des problèmes actuels de l'Europe et de toute la civilisation occidentale. En Suisse, elle est lue comme un sujet très suisse. Bien sûr, il y a beaucoup de références à l'histoire suisse, mais les conflits sont paradigmatiques d'une tendance internationale. Peut-être parce que la Suisse en tant que pays peut être lue comme un paradigme pour le monde occidental. C'est un endroit très calme, très raisonnable, mais aussi coupé du monde extérieur. Je crois que l'Europe devient de plus en plus suisse.

Je vois quelques échos de Brecht dans votre texte, notamment chez Hannes, le champion de la révolution prolétaire... quelles sont vos inspirations théâtrales ?

On dit des pièces de Brecht qu'elles sont un peu crispées, surtout ses *Lehrstücke* (pièces didactiques). Mais j'aime beaucoup son langage

et son humour, qui est très influencé par le cabarettiste et comédien bavarois Karl Valentin. Je suis un grand admirateur des premières œuvres de Brecht, ses poèmes et ses chansons, dans lesquelles le côté dogmatique est moins prononcé.

Dans le discours littéraire autrichien, l'opposant de longue date de Brecht était un auteur qui m'influence aussi, Ödön von Horváth. C'est la grande question, de savoir si on est du côté de Brecht ou de Horváth. Horváth se situe dans la tradition des *Volksstück* (pièces populaires) de l'Allemagne du Sud et de l'Autriche. Une forme théâtrale qui a ses racines dans la commedia dell'arte et les jeux de langue baroques. Dans les pièces de Horváth, comme *Casimir et Caroline* ou *Légendes de la forêt viennoise*, la langue est toujours plus intelligente que ceux qui la parlent. Le mauvais usage du langage par les personnages de Horváth donne une idée profonde de comment fonctionne la société. C'est une figure de style qu'on trouve aussi chez Louise Fleisser, Elfriede Jelinek, Werner Schwab et Ewald Palmetshofer. La disruption dans le flux du langage pour explorer les côtés inconscients du langage est typique des régions germanophones du sud et c'est ce qui m'intéresse dans l'écriture.

Vous avez récemment reçu le Prix de Littérature comique de Kassel. Que signifie la forme comique pour vous ? Est-ce qu'elle vous autorise des choses qui seraient impossibles dans d'autres formes ?

La Comédie comme art a toujours été malmenée par rapport à la Tragédie. On la considère comme moins importante, car elle semble essayer de divertir les gens, les amener au rire plutôt que de faire le travail honnête d'enseigner les valeurs morales aux gens. Mais je pense que l'humour est un de nos outils de connaissance les plus forts, surtout quand il est mélangé avec la vérité amère. Voilà pourquoi Hannah Arendt a dit que ce dont les dictateurs ont le plus peur, c'est le rire du peuple. L'humour peut anéantir les structures idéologiques des régimes totalitaires en retirant la peur sur laquelle elles sont construites. L'humour dans l'art captive le public de manière intelligente et stratégique, parce qu'elle enseigne ses leçons à la légère. Par exemple, si on pense au début de *To be or not to be* de Ernst Lubitsch, on voit qu'avec quelques blagues intelligentes on peut faire l'expérience de toute la stupidité du régime fasciste et du culte hitlérien.

Pouvez-vous nous parler de la forme dramaturgique de la pièce – la décision de créer un chœur de curistes ? On remarque aussi une unité de temps et de lieu qui, ajoutée à l'usage du chœur, nous rappelle les instructions de la tragédie grecque. Est-ce que la comédie et la tragédie se renforcent mutuellement ? Est-ce que vous vous inspirez de la tradition grecque quand vous écrivez ?

Dans mes pièces, j'essaie souvent de combiner le genre de la comédie avec celui de la tragédie. Je suis intéressé par le moment où cela se transforme en situation dangereuse, quand les rires s'estompent, pour apercevoir l'abîme du comportement humain. En tant que dramaturge, j'ai fait différentes expériences avec des formes de parole collective. Les curistes sont d'abord des individus, même si on s' imagine qu'ils sont là depuis longtemps et semblent savoir d'emblée ce que les autres vont dire. Mais au fur et à mesure que la pièce avance, la pièce ils construisent petit à petit l'unité du chœur. À la fin, ils parlent à l'unisson. Bien sûr, cela se réfère aux vieilles traditions théâtrales comme dans le drame grec ancien. L'opposition du protagoniste et du chœur etc. Mais c'est aussi influencé par les mouvements politiques actuels, où on est face de nouveau à des manifestations de masse. Les gens montrent leur colère et leur haine en se rassemblant. Il semble que les nouvelles technologies de communication qui portent la bannière de l'individualisme ont un effet collectiviste, surtout quand il s'agit d'émotions fortes. Cela n'est pas forcément mauvais, tant que ces groupes ne deviennent pas violents envers les individus et les minorités. Peut-être que c'est ça la grande similarité entre aujourd'hui et la culture grecque, quand la démocratie était jeune et vulnérable. Alors, comme maintenant, le théâtre est nécessaire.



FAIRE BOUGER LES LIGNES.

extrait de Saskia Sassen, *Expulsions: Brutalité et complexité dans l'économie globale* (2016)

La mainmise sur l'eau

[...] En recourant à la fracturation hydraulique, les compagnies minières sont en train de devenir des consommateurs d'eau parmi les plus importants au monde, directement et indirectement (du fait de l'empoisonnement des ressources en eau). De manière plus discrète, les compagnies de soda et d'eau en bouteille ont aussi augmenté rapidement leur consommation d'eau. Ensemble, ces divers acteurs économiques ont épuisé des ressources en eau souterraine dans plusieurs régions du monde. Pour compenser ces pénuries d'eau, Nestlé et d'autres compagnies construisent à présent d'immenses pipelines, utilisent des supertankers et des containers géants scellés pour transporter de l'eau sur de longues distances afin de maintenir leur activité commerciale. Et comme la demande d'eau potable est censée augmenter de 50% d'ici 2030, certains journalistes et chercheurs ont annoncé que l'eau était susceptible de devenir //le nouveau pétrole//. L'eau n'a cependant pas reçu autant d'attention que la nourriture, même si le niveau des besoins est de plus en plus similaire. Selon le World Food Programme et l'UNICEF, 870 millions d'individus souffrent aujourd'hui de malnutrition et 780 millions n'ont pas accès à une eau potable sans danger. La mainmise sur l'eau accentue rapidement sa rareté pour les pauvres des régions en voie de développement dans le monde.

Les opérations controversées de Nestlé dans le monde

Nestlé est aujourd'hui la première compagnie au monde pour l'eau en bouteille. Elle possède huit marques internationales d'eau en bouteille, dont Perrier est la plus connue. L'industrie s'est développée rapidement avant la récession, croissant au rythme annuel de 7,6% entre 2002 et 2007. La récession n'a fait qu'augmenter la pres-

sion qui s'exerçait déjà sur la profession: alors que les ventes d'eau en Amérique du Nord déclinaient de 13% entre 2007 et 2009, Nestlé a bataillé avec beaucoup d'agressivité pour obtenir de nouvelles concessions d'eau et de nouvelles réglementations en matière d'environnement.

Dans une interview de 2005, le président de Nestlé, Peter Brabeck-Letmathe, a formulé clairement la politique de la compagnie pour ce qui est de l'utilisation de l'eau. L'accès à l'eau, //la matière première la plus essentielle//, ne devrait pas être considérée comme un droit de l'homme :

La question ne se pose pas de savoir si nous devrions ou non privatiser les ressources en eau pour la population. Il existe deux opinions différentes à ce sujet. La première option, que je considère extrême, est représentée par les ONG qui font beaucoup de bruit pour faire savoir que l'eau est un droit public. Cela signifie que, en tant qu'être humain, vous devriez avoir un droit à l'eau. C'est une solution radicale. L'autre opinion soutient que l'eau est un aliment comme un autre et que, comme pour n'importe quel autre aliment, il devrait avoir une valeur sur le marché. Personnellement, je crois qu'il vaut mieux donner une valeur à un aliment, de telle sorte que nous savons tous qu'il a un prix, et qu'on prenne ensuite des mesures spécifiques en faveur des populations qui n'ont pas accès à cette eau, et de nombreuses solutions différentes peuvent se présenter.

L'idée que les êtres humains ne devraient pas avoir droit à l'eau a provoqué un tollé qui fut la source d'une publicité négative pour la marque. Si Brabeck-Letmathe fut contraint de revenir sur ses déclarations, il prévoyait cependant, dans un entretien de 2012, que tout devait avoir une valeur sur le marché et être géré au sein d'une structure de marché – idée dont les conséquences ne peuvent qu'inquiéter les plus pauvres. Comment économiser l'eau tout en faisant en sorte que celle-ci soit constamment menacée et constamment exploitée?

Les vingt-cinq litres dont nous avons besoin au minimum par personne pour vivre décemment [...] c'est un droit de l'homme. Mais je ne pense pas que ce soit un droit de l'homme que de remplir ma piscine, laver mes voitures [...] ou même arroser mon jardin, je ne pense pas que ce soit un droit de l'homme. Et si nous ne comprenons pas que la quantité d'eau qui est un droit de l'homme est la plus petite part de la totalité de l'eau que nous utilisons [...]. Aux États-Unis, nous utilisons 400 litres d'eau par jour. Ces 380 litres, je ne pense pas que ce soit un droit de l'homme, et ils devraient avoir un prix. Pourquoi? Parce que si nous ne fixons pas un prix, nous ne ferons pas les investissements qui sont nécessaires pour utiliser la plus précieuse de nos ressources d'une manière plus responsable [...]. Si nous ne donnons pas une valeur à l'eau, ces investissements ne seront pas faits, parce que personne n'a intérêt à investir quand il n'y a pas un retour sur investissement.

Nestlé a été très sévèrement critiqué aux États-Unis pour avoir pompé de l'eau exagérément. C'est explicable pour deux raisons. Tout d'abord, le système juridique américain laisse l'eau dans une situation particulièrement vulnérable à la surexploitation. //La loi concernant l'eau souterraine offre une protection contre les dommages provoqués par les grandes pompes de puits, mais elle n'assure aucune protection de l'intérêt public en matière de préservation et de défense de l'environnement. La loi sur l'eau souterraine est une loi de capture. L'usage de l'eau souterraine est un droit //naturel//, dérivé de la propriété de la surface. La loi sur l'eau souterraine a été formulée à une époque où la mécanique aquifère n'était pas bien comprise et où les pompes à haute capacité n'avaient pas encore été inventées.// ensuite, les citoyens américains ont les ressources légales et matérielles pour poursuivre en justice des compagnies géantes comme Nestlé. Ce n'est pas par hasard si la bataille juridique engagée par l'Inde contre Coca-Cola a été menée par une ONG implantée aux États-Unis, l'India Resource Center.

La façon dont Nestlé s'approprie l'eau est devenue parfaitement claire. Nestlé cherche des ressources en eau dans des régions qui n'ont pas l'habitude de négocier des contrats avec des multinationales, essentiellement des petites communautés rurales. Nestlé fait la promesse que l'usine de traitement d'eau va créer des emplois et investir dans des causes philanthropiques. Les citoyens, les associations locales, les groupes de protection de l'environnement qui ont engagé une action légale pour protéger leurs ressources en eau découvrent la difficulté de la tâche, compte tenu des moyens incommensurablement supérieurs de Nestlé, en termes d'argent, de conseils juridiques et de soutien politique.

Saskia Sassen, *Expulsions: Brutalité et complexité dans l'économie globale*, © Gallimard: nrf essais, Paris, 2016.

Saskia Sassen (1949-) est une sociologue et économiste néerlandaise-américaine. Professeure de sociologie à l'Université de Columbia et à la London School of Economics, elle est spécialiste de la mondialisation et des migrations internationales.

page suivante: Nicolas Christol, *Déprivatisation*, 2013. © Clémentine Bossard. Cette performance de 9 heures fut réalisée devant l'Alimentarium (fondé par Nestlé) à Vevey. L'artiste suisse Nicolas Christol déversa 608 bouteilles d'eau minérale Vittel (appartenant à Nestlé Waters) une à une dans le lac Léman. Un chiffre qui correspond à la consommation d'une personne durant une année selon la recommandation de Nestlé de 2,5 litres par jour.



FAIRE BOUGER LES LIGNES.

extrait de John Donne, *Paradoxes et problèmes* (1633)

Paradoxe VII

Qu'un sage se reconnaît à ce qu'il rit beaucoup.

*Ride si sapis o puella ride*¹: si tu es sage, ris. Puisque les pouvoirs de discourir, de raisonner, de rire sont également propres à l'homme seul, pourquoi le plus sage ne serait-il celui qui use le plus du rire, aussi bien que celui qui use le plus de la raison et du discours? Je persiste à comprendre ainsi cet adage, *per ristum multum possis cognoscere stultum*², qu'à un grand rire tu reconnais qu'il y a un idiot, non que les rieurs soient idiots, mais parce que parmi eux est un idiot dont rient les sages. Ce qui conduisit Érasme à placer en tête cet argument dans la bouche de sa Folie, qu'elle faisait rire les spectateurs. Idiots ceux dont on rit le plus et qui des autres rient le moins. Et la nature a si bien vu combien cette faculté est nécessaire à l'homme qu'il lui a plu que nous fussions par plus de causes contraints à rire qu'à l'exercice de tout autre pouvoir. Car des choses en elles-mêmes fort contraires produisent cet effet. Nous rions de choses spirituelles et d'absurdes. De ces deux sortes j'ai vu des hommes rire si longtemps, si volontiers, qu'à la fin ils pleuraient de ne plus pouvoir rire. Et le poète, ayant décrit la quiétude d'un sage dans sa retraite, dit en une seule ce que nous avons dit en tant de lignes: *Quid facit Canius tuus? Ridet*³. Il est notoire que même les extrémités du rire, non moins que celles des pleurs, furent tenues pour de la sagesse. Or, parmi nos sages, je ne doute pas qu'il s'en trouve beaucoup qui riraient des pleurs d'Héraclite, mais aucun qui

pleurerait du rire de Démocrite. Au spectacle des comédies, ou à des récits amusants, j'en ai remarqués qui, sans comprendre les plaisanteries, trouvaient fort expédient pour paraître avisés et sages de rire quand riaient leurs voisins, et j'ai supposé ignorants ceux que j'ai vu de marbre. Un idiot, s'il vient à la cour d'un prince et voit un homme fringant appuyé contre un mur, si étincelant et peint de teintes si vives qu'on le distingue à peine sur le fond de la tapisserie d'Arras, le corps ceint comme une cuirasse d'airain, bardé de lourds et larges rubans d'or, il peut l'envier, et sans doute le fera-t-il. Mais, hélas, un sage, qui non seulement ne l'envie pas, mais ne le prend pas en pitié, ne fera-t-il rien de ce monstre? Si: qu'il en rie. Si quelqu'un de ces boutefeux colériques échauffés, qui se nourrissent des querelles et des haines qu'ils embrasent, éclabousse un idiot d'une seule étincelle de mépris, lui, comme un toit de chaume qui prend vite, peut se fâcher. Mais le sage, froid comme la salamandre, non seulement ne saurait se fâcher avec lui, mais ne saurait le plaindre. Qu'il rie donc. Ainsi saura-t-on qu'il est homme, parce qu'il sait rire; qu'il est sage, parce qu'il sait de quoi rire; et qu'il est brave, parce qu'il ose rire. Car le rieur est à bon droit jugé plus sage que celui dont il rit. De là procède, je pense, ce qu'en ces temps de protocole j'ai souvent remarqué. Maintenant que l'urbanité superstitieuse de nos manières n'est plus que le mutuel chatouillement de la flatterie, chacun ou presque se donne des airs de plaisantin et se plaît à se rabaisser, se contrefaire, voire à se changer en idiot, à nulle autre fin décelable que de donner à ses sages voisins occasion de rire, et de les faire paraître sages. Une propension au rire si grande chez les sages, que tous les sages, je pense, (s'il s'en trouve par hasard qui lisent ce paradoxe) riront et de cela et de moi.

1 Vers attribué à Ovide par Martial, *Épigrammes*, II, 41, i. (//Ris, jeune fille, si tu es sage, ris.//)

2 //À un grand rire on reconnaît l'idiot.//

3 Martial, *Épigrammes*, III, 20, 21. Citation exacte: *Vis scire quid agat Canius tuus? Ridet.* (//Veux-tu savoir ce que fait ton Canius? Il rit.//) On ignore qui était Canius.

John Donne, *Paradoxes et problèmes*, trad. Pierre Alferi © Éditions Allia, Paris, 1994.

John Donne (1572-1631) était un poète et prédicateur anglais. Il est considéré comme un des plus grands poètes métaphysiques de la tradition anglo-saxonne.

// Girls with eyes like swimming pools
Are the ones that I despise
'Cause I need lots of colour
To hide my bloodshot eyes //

— interligne2

où je plonge en apnée

Je plonge.

// Allez les filles, faites bien le spectacle //

Je pense aux trois Grâces de Botticelli qui souriaient paisiblement dans ce musée labyrinthique à Florence. Elles évitaient mon regard et je savais qu'elles savaient que je les regardais.

Je pense aux sirènes de l'*Odyssée* (il n'y en a pas trois mais voilà j'y pense quand même). Ces pauvres marins qui se disaient happés par quelque chose de plus fort qu'eux, alors qu'ils n'avaient qu'à se boucher les oreilles. Et je me dis que *#metoo* en Grèce antique c'était pas encore ça.

Je reviens aux Grâces et je pense à tous les corps de femmes dans toutes les peintures que j'ai vues. Je pense à Hélène Cixous qui écrit *Bethsabée ou la bible intérieure* (plaisante allitération), ses sourcils repliés sur sa plume qui griffonne, griffonne avec l'adrénaline de l'inspiration. Je pense à Rembrandt qui peint Bethsabée, le pinceau arquant la joue. Je me dis que pour la peindre comme ça il devait avoir les yeux bandés. Car dans ce tableau, Bethsabée est nue, mais elle n'est pas regardée. Elle est nue toute seule. Quel bonheur d'être nue toute seule.

// C'est dans l'eau que j'aime voir flou //

Je pense à l'expérience du vestiaire collectif, véritable leçon d'humilité. Les regards confirmants, les regards fuyants. Ce sentiment de ressembler, finalement, à tout le monde. Je pense aux vestiaires moisissants de l'école, aux filles qui faisaient semblant d'avoir leurs règles pour éviter les cours de piscine. Je ne me souviens plus si je l'ai fait une fois.

Je repense à cette histoire de nudité.

Dans son essai *Sur l'attention*, John Berger a écrit qu'à la piscine il n'y a plus de classes : plus de chaussures, plus de Rolex ou autres appareillages pour distinguer la fortune et l'appartenance.

Mais je pense à un certain pli de la peau
Une certaine manière de se tenir
Une nonchalance qui respire le privilège
Une manière de se voir être vue

Et au contraire une manière de disparaître
D'avoir l'habitude de passer entre les mailles entre les lignes
Et je me demande à quoi je ressemble
À la piscine

// Petit, petit, petit. Tu sais comment ça fait quand
les pages tournent moins vite que l'appétit //

Je pense à Bouli et sa claquette. Je me dis qu'il y a des hommes pour qui les femmes ne sont rien de plus qu'une mouche écrasée sous la semelle d'une claquette. Je pense à Perrine Gérard qui dit qu'il faut responsabiliser les garçons, et je suis d'accord, évidemment. Mais je me dis qu'on n'a pas fini de voir des jeunes femmes mortes sur scène et à la télé.

Je pense à Ophélie et son bouquet de romarin.
*Voici du romarin, c'est pour le souvenir; de grâce, amour, souvenez-vous*¹.

Je pense à la robe d'Ophélie qui bouillonne autour d'elle (dans la mort tout le monde coule, même les //petit petit//).
Ophélie qu'on veut reléguer au couvent parce que parce que Hamlet l'a désirée un peu trop fort.

Je pense aux cadavres de jeunes femmes qui peuplent les écrans de télé. Je pense à Laura Palmer, les épaules nues et les lèvres bleues qui ont inspiré tous les hipsters de ma génération. Je me demande si quelque part il existe une bière artisanale // Laura Palmer // qui aurait le goût de l'abîme.

// L'eau est entrée dans ta tête. L'eau est montée trop haut.
L'eau a pris toute la place. //

Je pense aux organismes qui peuplent les profondeurs insondables de la fosse des Mariannes. Je pense à Hartmut Rosa qui dit que la solution n'est pas d'aller plus lentement, mais plus profond. Je pense aux images de l'apnéiste Guillaume Néry, à toutes ces nuances de silence. Je mets la tête dans l'eau du bain pour faire comme si. Pâle copie.

1 William Shakespeare, *Hamlet*, acte IV scène 5, trad. Yves Bonnefoy, Folio classique, 2016 (1602).

Je remonte à la surface.

Je pense à la petite Cécilia dans le film de Sofia Coppola.

On voit bien, Docteur, que nous n'avez jamais été une fille de treize ans².

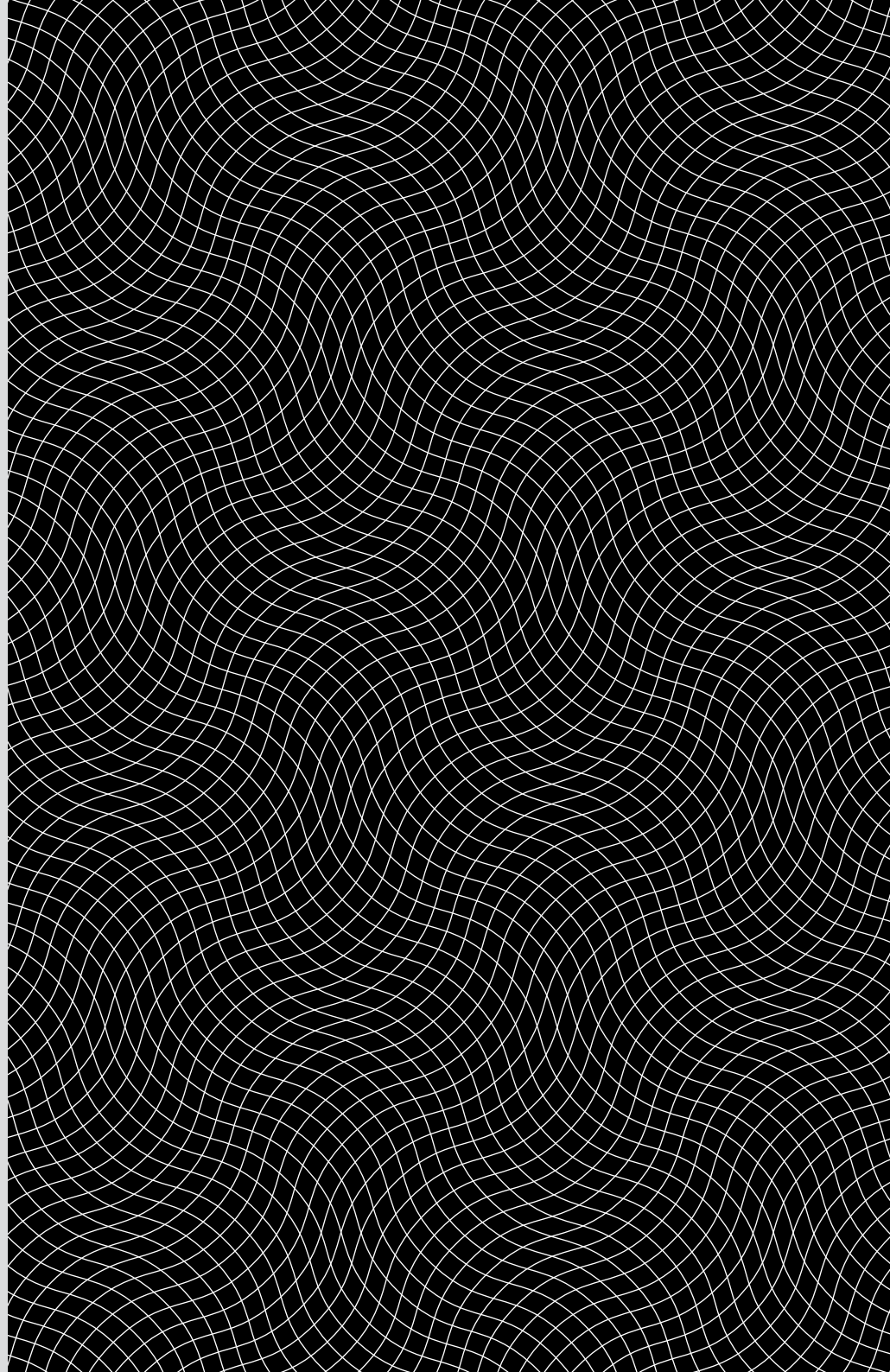
Je me dis qu'il y a des situations où rouge + bleu $\neq$ violet

Qu'il y a des situations où rouge + bleu = rouge.

À l'intérieur de moi quelque chose bouge.

2 Sofia Coppola, *Virgin Suicides*, (1999)

Citations extraites de Perrine Gérard, **La Largeur du Bassin**, 2014.



// Ma salive sent le chlore mon lit te contamine
On s'y pousse on s'y mêle, on y commet des crimes
Je suis piscine de sang une piscine qui sait
Se taire et faire semblant//

— La Largeur du Bassin

texte Perrine Gérard
mise en scène Lucile Carré

ensemble Nadim Ahmed,
Christina Antonarakis, Rébecca Balestra,
Julie Cloux, Baptiste Coustenoble, Fred Jacot-Guillarmod
assistanat à la mise en scène Joël Hefti
scénographie Valeria Pacchiani
musique Fernando de Miguel
lumières David Kretonic
costumes Anna Pacchiani

L'eau du bassin de la piscine municipale frémit d'une adolescence presque normale. À un âge où l'on aimerait s'approprier en cachette, Cora, Claudie et Olive bourgeonnent sous les feux des projecteurs, dans les flots mouvementés d'une équipe de natation synchronisée.

Cora exécute ses figures avec une perfection travaillée, mais c'est Claudie dans son maillot serré qui attire tous les regards. Sauf peut-être celui de Roméo, le nettoyeur timide, dont les yeux chlorés se piquent d'un autre sillage...

Diplômée de l'ENSATT en 2014, Perrine Gérard est une jeune auteure française qui marque déjà le paysage par son écriture cadencée et féroce. Ici, elle dépeint au vitriol le bouillonnement adolescent, et les prédateurs qui en guettent les débordements.

Perrine Gérard _ auteure

Après une classe préparatoire et un Master en Lettres Modernes à l'Université Lumière de Lyon, Perrine Gérard intègre le département d'Écriture Dramatique de l'ENSATT sous la direction d'Enzo Cormann et Mathieu Bertholet. En 2013, elle participe à l'écriture collective du *Grand Ensemble* mis en scène par Philippe Delaigue ainsi qu'à la Mousson d'Hiver avec le texte *This is not a Witch Hunt* destiné aux adolescents. Avec la pièce *Holy Violet*, elle est lauréate des Journées de Lyon qui récompense les auteures de théâtre. Depuis 2014, elle collabore régulièrement avec Julie Guichard qui signe la mise en scène de *Nos Cortèges* au Théâtre National Populaire de Lyon. En 2017, Perrine Gérard participe pour la seconde fois au Festival En Acte(s) avec *Blue Lagoon Social Club*. Elle écrit pour Philippe Delaigue des petites mythologies autour de Tirésias et participe au projet *Lieux Secrets avec Gris*, pièce déambulatoire sur la période de l'occupation à Villeurbanne. **La Largeur du Bassin** s'est distinguée comme // coup de cœur // du bureau de lecture de France Culture.

Lucile Carré _ metteuse en scène

Lucile Carré habite à Genève où elle obtient un Bachelor en Lettres en 2010. Diplômée du Master mise en scène de la Manufacture, elle fonde en 2015 la compagnie de théâtre Le BlackPoolClub. Son premier spectacle intitulé *Holy Are You* évoque au travers de la rupture amoureuse et de la chute en skateboard, l'amour et les relations hommes-femmes. Ce spectacle est présenté au Théâtre Vidy-Lausanne pour la Manufacture, au Nouveau Monde à Fribourg ainsi qu'à l'Abri et à l'Étincelle, Maison de Quartier de la Jonction, à Genève. En 2017, elle participe à la résidence d'écriture animée par Antoine Jaccoud et Eugène grâce au prix/atelier Stüder-Ganz. Elle présente une maquette intitulée *Ouverture Nocturne* au Théâtre du Loup en avril 2018 pour les journées // C'est déjà demain //. Assistante à la mise en scène et souffleuse, elle a travaillé aux côtés de Michèle Pralong, Yvan Rhis et Manon Krüttli pour le **sloop3 i-monsters** et aux côtés de Pascale Güdel, Joan Mompert et Fabrice Gorgerat pour le **sloop5 machines du réel**. Elle est aussi DJ et joue régulièrement en Suisse et en France pour les scènes alternatives.

EN PREMIÈRE LIGNE.

extrait de Perrine Gérard, **La Largeur du Bassin** (2014)

Claudie. Tu tires une tête de six pieds de long.

Cora. Je me concentre.

Claudie. Ne mens pas quand je te dis que tu tires une tête.

Cora. Pour la chorégraphie.

Claudie. De six pieds de long.

Cora. Dans un bassin de cinquante mètres.

Claudie. Tu n'as que le championnat qui te trotte dans les idées.

Cora. Parce que tu n'en as rien à faire de qualifier les étoiles.

Claudie. Je nage tout autant que toi et chaque figure, je fais chaque figure avec la précision que l'on me demande. Je nage tout autant que toi.

Cora. Tu fais chaque figure avec la précision pour que l'on te remarque. Hier, tu avais promis que l'on avancerait en équipe. Et tu as fait bande à part. Tu te jettes dans le bain et les autres pourraient bien couler. Tant que tu fais chaque figure pour que l'on regarde ta silhouette. On te dirait de rentrer le ventre que tu le ferais avec un peu trop de zèle.

Un temps.

Claudie. Parce que je mets la main à la taille.

Cora. Et que tu bombes la poitrine.

Un temps.

Claudie. Parce que tu ne vas pas te cacher quand le maillot serre un peu plus le haut du corps. Cela ne te va pas de jouer les petites filles. Hein, Olive? Olive, dis-moi si tu irais dissimuler si tu avais un peu de forme à dévoiler dans la piscine.

Un temps. Olive reste silencieuse.

Cora. C'est une gamine.

Claudie. Elle fait moins de petites histoires que toi la gamine.

Cora. Ben vas-y Olive, dis un truc puisque tu es une grande.

Un temps.

Olive. Je ne suis pas une gamine.

Cora. C'est sûr. On te colorierait la bouche avec du rouge que tu ferais illusion jusqu'à ce que tu plonges et que cela finisse par déborder. On pourrait peut-être faire deux boules avec le papier qui sèche les mains et les glisser sous le débardeur et puis voir ce que ça donne une fois qu'elles auront pris l'eau.

Cora et Claudie se mettent à rire.

Olive. Je suis pas une gamine.

Cora. Ça va bien que la grande sœur parade pour deux, pas vrai?

Claudie. C'est quoi ton problème?

Cora. Les honneurs, c'est pas pour les bonnes nageuses. C'est pour le cul de Claudie.

Claudie. T'es jalouse?

Cora. Et on pardonne davantage aux petites filles de faire sombrer une équipe.

Claudie. Dis-le. T'es jalouse?

Un temps.

Cora. Je suis pas jalouse. Je ne t'envie pas, Claudie. Je ne t'envie pas

du tout. Ton cul et tes seins, c'est juste du poids en plus pour te lester dans l'eau. C'est juste des garçons qui sautent du plongoir et qui attendent que tu te prélasses sur ta serviette pour que tu voies bien comme c'est haut sept mètres. Et qui devraient même pas prendre la peine que tu les regardes. Parce qu'il suffit qu'ils te sifflent pour que tu viennes leur gratter la tête. Tu crois qu'on aboie pour toi mais c'est toi qui fais la belle et qu'on tient en laisse.

Claudie. Elle a beau te faire une drôle de pitié, la Claudie, tu sais que tu en baveras qu'on te jette un petit os. Les chiens, ça aime pas l'eau, Cora. Et tout ce qui y traîne sans jamais en sortir la tête.

Cora. C'est sûr qu'on peut pas demander à l'autre de montrer un peu les dents.

Claudie. T'as la pression qui te monte aux tympans.

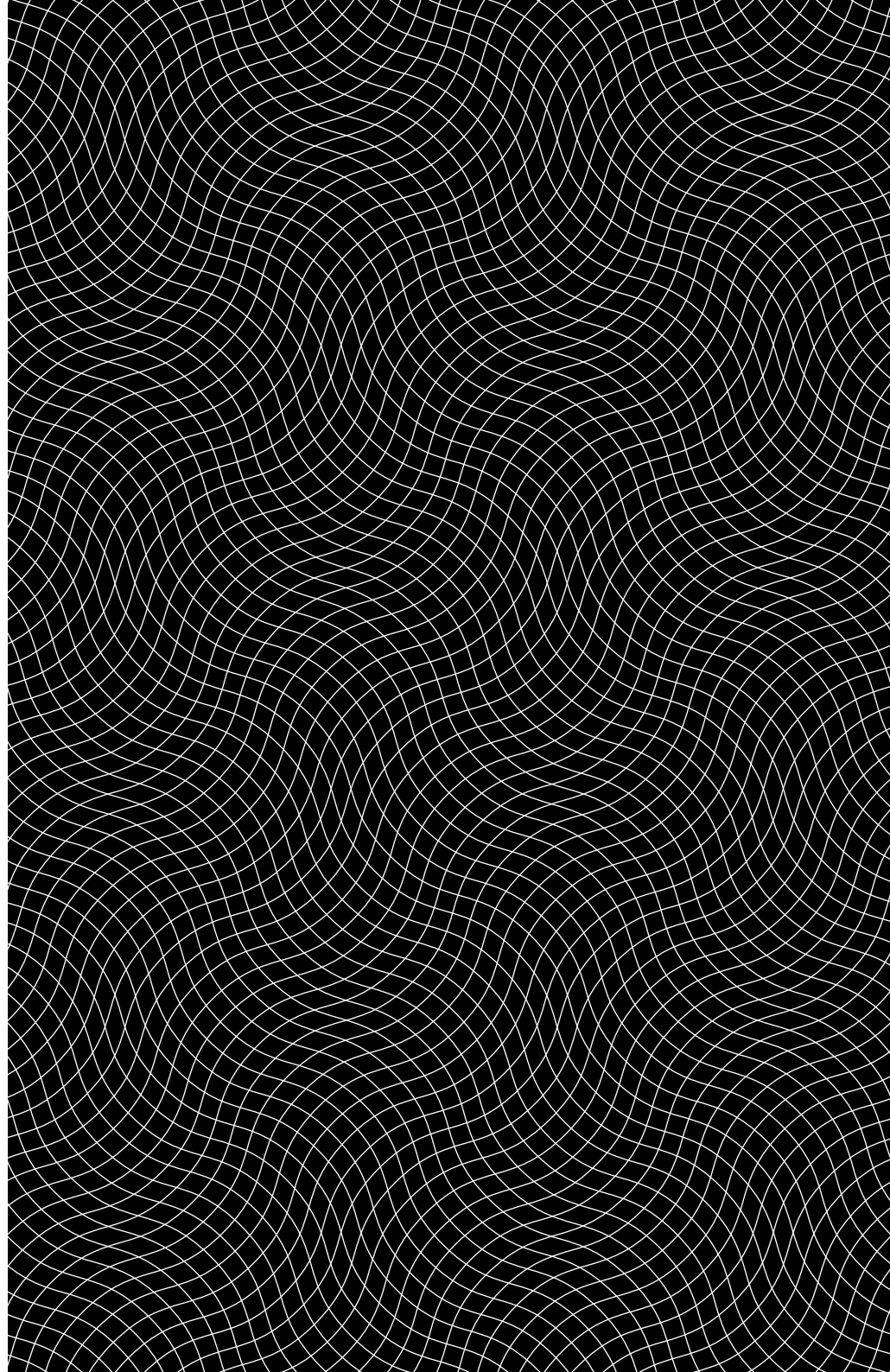
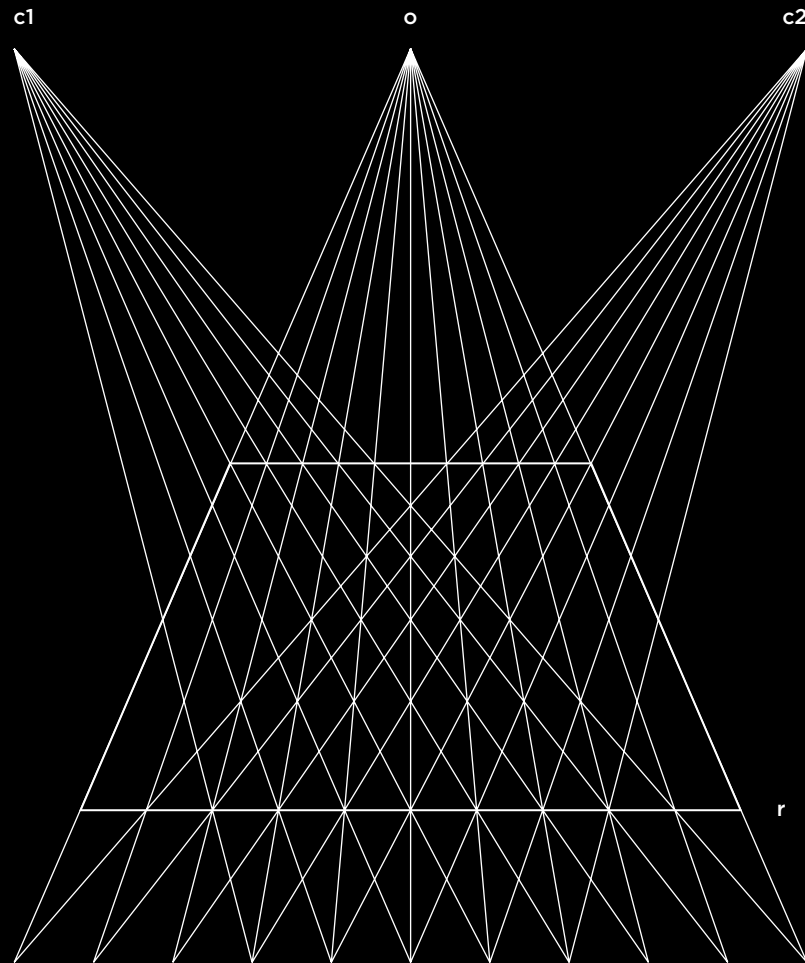


fig.2 La Largeur du Bassin



- c1 petit bassin
- o pédiluve
- c2 grand bassin
- r la taille des petites filles

ENTRE LES LIGNES.
clé/s de lecture

La triangulation du regard

La Largeur du Bassin, c'est trois fois trois personnages. On pense à l'épreuve de la pomme et on se dit que trois c'est toujours un mauvais présage. Mais qui sera l'Hélène de Troie de la piscine municipale?

La Largeur du Bassin, c'est des personnages qui regardent et des personnages qui sont regardés.

Bouli regarde Claudie qui regarde Roméo qui regarde Olive.
Gabriel regarde Bouli qui regarde Claudie qui regarde Roméo.

Olive regarde Roméo qui regarde Claudie qui regarde Olive.

Roméo regarde Olive qui regarde Bouli qui regarde Claudie.
Gabriel regarde Claudie qui regarde Olive qui regarde Roméo.

MAIS BON SANG - QUI REGARDE CORA DANS TOUT ÇA ?

FAIRE BOUGER LES LIGNES.

extrait de Anne Carson, *Eros le doux-amer* (1986)

Sappho perçoit le désir *en tant que* structure tripartite. On pourrait, dans la terminologie de la théorisation érotique, se référer à cette structure comme un triangle amoureux; et on pourrait être tenté, avec une aspérité postromantique, de le rejeter comme une ruse. Mais la ruse du triangle n'est pas une manœuvre mentale triviale. On y voit la constitution radicale du désir. Car, là où *eros* est manque, son activation appelle trois composantes structurelles – aimant, aimé et ce qui s'immisce entre les deux. Ils sont trois points de transformation sur un circuit de relations possibles, électrifiés par le désir de telle manière qu'ils se touchent sans se toucher. Conjointes, ils sont gardés à distance. La troisième composante joue un rôle paradoxal car elle lie et sépare à la fois, marquant le fait que deux ne sont pas un, irradiant l'absence dont la présence est exigée par *eros*. Quand les points du circuit sont reliés, la perception décolle. Quelque chose devient visible, sur la voie triangulaire où les volts s'agitent, qui ne serait pas visible sans la structure tripartite. La différence entre ce qui est et ce qui pourrait être est visible. L'idéal est projeté sur un écran du véritable, dans une sorte de stéréoscopie. L'homme est assis tel un dieu, la poétesse manque de mourir: deux pôles de réponse à l'intérieur du même esprit désirant. La triangulation rend les deux présents à la fois, à travers un déplacement de la distance, remplaçant l'action érotique par une ruse de cœur et de langage. Car dans cette danse, ce ne sont pas les personnes qui bougent. Le désir bouge. *Eros* est un verbe.

Anne Carson, *Eros the Bittersweet*, © Dalkey Archive Press, Londres, 1998. Traduction inédite par Sarah Jane Moloney.

Anne Carson (1950-) est une poétesse et essayiste canadienne. Elle est également professeure de grec ancien à l'Université McGill de Montréal. Son œuvre est traversée par le monde classique et surtout la Grèce antique, mêlant l'analyse, la poésie, la prose et la fiction. Peu de ses ouvrages ont été traduits en français, mais on trouve *Atelier Albertine. Un personnage de Proust*, traduit par Christophe Claro (Éditions du Seuil, 2017) et *Verre, Ironie et Dieu* traduit par Claire Malroux (José Corti, 2004).

LIGNE DIRECTE.

entretien avec Perrine Gérard

Pour commencer, parlez-nous de la genèse de *La Largeur du Bassin*. D'où est venue l'idée d'écrire cette pièce ?

Cette pièce a été écrite alors que j'étais encore étudiante à l'ENSATT. J'étais alors un peu enfermée dans une langue qui jouait avec le désuet et dans des intrigues qui s'inscrivaient dans un début/mi 20^e siècle et qui me paraissaient être une voie valable pour parler encore de notre époque, tout du moins pour en montrer les persistances, notamment sur la place des femmes dans la société. Or il m'est apparu que je céda à une facilité en ayant systématiquement recours à la distance pour ne pas me confronter aux discours actuels, pour ne pas les intégrer et qu'il s'agissait de prendre ma propre mesure non pas de ce qui fait écho mais de ce qui se dit sans intermédiaire. Les intermédiaires sont toujours plus rassurants. Revenir à une unité de temps contemporaine m'a semblé vertigineuse, un peu comme en haut d'un plongeur de cinq mètres avant de sauter. Le thème premier de la piscine municipale fonctionnait alors comme une évidence car elle m'autorisait à quitter la sphère strictement familiale, qu'elle n'avait pour moi de références que modernes et qu'elle m'obligeait à un vocabulaire plus concrètement ancré dans le présent. Il faut que j'avoue de manière très terre à terre que j'ai moi-même travaillé dans une piscine municipale avec ses amplitudes horaires qui nécessitent qu'on la traverse de nuit, vide, de jour dans un vacarme presque sourd, avec ses habitués, ses accidents, ses rumeurs et toujours cette odeur de chlore qui en fait un endroit aussi inquiétant que joyeux. Le paradoxe de ces lieux collectifs qui se retrouvent subitement esseulés et reprennent vie le lendemain à quelque chose de fascinant et forcément propice au déploiement du récit.

L'entièreté de la pièce se déroule dans une piscine municipale, un véritable microcosme avec son propre vocabulaire, ses propres lois. Pouvez-vous en dire plus sur ce choix de lieu? Cette concentration autorise-t-elle plus facilement des comportements impossibles ou prohibés à l'extérieur?

Le lieu, dans mon cas, est presque toujours le point de départ de l'écriture, qu'il soit déterminé par la problématique à aborder ou qu'il la détermine. J'ai le sentiment que ce qui nous construit et ce que la société construit de nous, c'est d'abord notre corps et là où il se trouve, l'un ne va pas sans l'autre, comme un marqueur et un révélateur. Un personnage comme une situation se contextualisent, c'est-à-dire qu'il me semble compliqué de parler de problématiques de société sans l'inscrire dans les espaces de la société, même lorsqu'il est question d'une sphère privée, celle-ci est influencée par un milieu et donc par une géographie au sens large. La piscine municipale parce qu'elle est close peut prendre les contours d'une micro-société avec effectivement son fonctionnement interne, ses hiérarchies, ses relations interpersonnelles et donc concentre facilement le récit pour en faire une loupe sur ce qui se joue de manière plus globale. L'unité de lieu a une dimension très pratique. Mais la piscine municipale est également un lieu public (au sens propre qu'elle appartient à la municipalité et donc accessible à tous) et ce fait n'est jamais complètement anodin si on considère qu'un espace qui devrait refléter un principe d'égalité, en illustre souvent les limites. Il s'agit donc à la fois d'un choix dramaturgique et d'une grille de lecture par le milieu pour interroger notre société.

La piscine n'est pas seulement le cadre de l'action, c'est aussi une métaphore que vous filez tout au long du texte. Pouvez-vous en dire plus sur cette contrainte stylistique que vous vous êtes imposée, et ce dont cette métaphore vous permet de parler?

Si on questionne, ou tout du moins s'il s'agit de mettre à nu, la violence faite au corps féminin dans notre société, alors la piscine est un cadre d'action privilégié: puisque c'est là que l'on peut observer un véritable paradoxe, celui du corps à la fois habillé et déshabillé, qui se couvre là où la société l'impose mais se découvre assez pour le mettre instantanément au cœur des discussions. Là où nous feignons de ne pas ramener constamment le corps féminin à sa

nudité et donc à sa dimension sexuelle, elle y est de fait frontale, en prise directe aux commentaires, délestée des couches de civilité qui en dissimulent ou adoucissent la bestialité. Le vestiaire est tout aussi symbolique que le bassin puisqu'il est ce sas, faussement protégé, avant la pleine exposition, un lieu d'intimité toute relative qui concentre les conversations sur le geste conscient d'ôter ses vêtements. Plus qu'une contrainte stylistique, avoir recours à des champs lexicaux, des références constantes à cette piscine me semble me donner plus de libertés : elle renferme à la fois le drame et lui échappe dans le même temps, en faisant de ce lieu une prison et une rêverie pour chacun des personnages dont il m'importe que l'on puisse entrevoir pour chacun les contradictions, à l'image de la piscine, ni bleu nuit, ni turquoise, bleu gris.

Vous nous parlez d'eau chlorée dans *La Largeur du Bassin*, d'eau salée dans *Blue Lagoon Social Club* et d'eau de pluie dans *Nos Cortèges*... Cette récurrence, c'est un choix conscient? Que représente l'eau pour vous? Pour votre écriture?

Je ne pense pas que ce soit une récurrence faite en conscience mais il me faut bien reconnaître que le liquide, l'aquatique, l'eau en général parcourt à un moment ou à un autre chacune de mes pièces. En y songeant, je crois que c'est un élément que j'associe beaucoup à la mélancolie, à la contemplation, à un état réflexif. Mes personnages sont toujours plus ou moins pudiques lorsqu'il s'agit de faire part d'une émotion, d'une colère ou tout simplement de parler d'eux-mêmes. Or la digression par le liquide (en l'utilisant comme métaphore ou en l'ingérant concrètement comme avec l'alcool) me permet de leur faire dire à demi-mots ou de manière très brutale ce dont ils ne dialogueraient jamais de but en blanc et en pleine lucidité d'être compris.

On ressent dans votre pièce une volonté de dénoncer un problème de société: la sexualisation précoce des jeunes filles. Mais dans le texte, les personnages masculins ont beau être des //losers//, ils prennent toute la place. Ce sont leurs histoires qu'on entend plus fort. La parole des jeunes filles, elle, est entendue en sourdine, entre les lignes, et finit complètement étouffée. Pourquoi cet équilibre-là? La dénonciation doit-elle passer par le tragique pour être efficace?

On ne le dira jamais assez mais effectivement, nous ne devons pas apprendre à nos filles à faire attention à ce qu'elles projettent sur les hommes mais bel et bien apprendre à nos garçons à respecter les femmes. Dans la pièce et de manière plus générale, le problème ne vient pas du fait que ces jeunes filles soient précocement sexualisées mais que ces plus ou moins jeunes hommes les sexualisent dans leurs discours. C'est pour cette raison que leur parole est la plus audible parce que c'est elle qui est à remettre en cause. Tant qu'il n'y aura pas un travail à grande échelle, de fond, sur le non-consentement, on ne pourra empêcher que des tragédies se produisent. Maintenant, il est vrai que cette pièce a été écrite bien avant le déferlement, extrêmement bien venu, du *#metoo* qui donne enfin aux femmes un espace pour l'expression des violences qui leur sont faites mais qui reste encore un territoire bien moindre face à l'étendue qu'il pourrait occuper. S'il persiste encore, ce déséquilibre se réduit petit à petit grâce avant tout au militantisme.

À la lecture de la pièce, je n'ai pas pu m'empêcher de penser au proverbe qui nous somme de nous //méfier de l'eau qui dort// ... Cora dit: //C'est dans l'eau que j'aime voir flou//. Les autres personnages, quant à eux, sont presque tous animés par un désir de mettre au jour ce qui se cache en dessous. Pouvez-vous nous parler de cette tension entre profondeur et surface, flou et limpide?

Ce qui m'intéresse, je crois, ce sont les situations troubles qui ne peuvent pas être réduites à un seul point de vue et habitées par des personnages dont on ne peut non plus faire un procès à charge : dans la pièce, il n'y a pas un des protagonistes (qu'ils soient masculins ou féminins) qui puisse entièrement être sauvé. À l'exception peut-être de Cora, qui, elle-même, n'est pas motivée que par de bonnes intentions. S'il y a toujours tension, c'est qu'à désigner un coupable, on doit forcément faire son auto-critique, à soulever un non-dit, on doit forcément en dire sur notre implication dans celui-ci. Il ne s'agit pas tant de renverser les rôles et de faire au final du bourreau qui s'affirme, le moins cruel de tous mais plutôt de comprendre au fur et à mesure comment la monstruosité engendre la monstruosité et que nous devrions effectivement tous nous méfier du monstre qui sommeille en nous. Mais pour cela, il nous faut engager notre responsabilité.

Le langage de la pièce est très poétique, dans le sens où vous maniez les mots de manière à faire apparaître de manière surprenante et nouvelle des choses assez prosaïques. Quelle distinction pour vous entre poésie et théâtre? Est-ce que cela a du sens de les distinguer? Y a-t-il une place au théâtre pour une langue poétique?

S'il n'y a pas une volonté consciente de produire du poétique, il faut bien reconnaître que les personnages ne parlent pas comme //dans la vraie vie//. Cela vient sans doute d'un recours au détournement, à la digression, à l'image pour faire filtre : là où la pudeur empêche une totale franchise, elle trouve une nouvelle manière de se confier. Il y a aussi que je ne viens pas du monde du Théâtre et que j'ai été très tard sensibilisée à l'écriture spécifiquement dramatique. J'ai longtemps pensé, je continue encore, qu'un texte pour la scène a cela de fascinant qu'il existe et dans le domaine purement littéraire et dans son incarnation par l'acteur vivant. Aussi, à partir du moment où de la littérature peut être traversée par un corps et sa voix alors elle devient une langue et la distinction s'efface.

FAIRE BOUGER LES LIGNES.

extrait de Jeffrey Eugenides, *Virgin Suicides* (1993)

Mr Lisbon continua à se rendre à son travail tous les matins et la famille continua à aller à l'église le dimanche, mais c'était tout. La maison disparaissait derrière ses brouillards asphyxiants, et même nos parents commencèrent à dire que l'endroit semblait sombre et malsain. La nuit les ratons laveurs étaient attirés par ses vapeurs miasmatiques, et il n'était pas rare d'en trouver un qui s'était fait écraser par une voiture alors qu'il essayait de s'échapper des poubelles des Lisbon. Durant une semaine Mrs Lisbon fit exploser sur la véranda de petites bombes fumigènes qui exhalaient une puanteur sulfureuse. C'était la première fois qu'on voyait ces gadgets, mais selon la rumeur elles étaient destinées à éloigner les ratons laveurs. Puis, à l'époque de la première vague de froid, les gens commencèrent à voir Lux copuler sur le toit avec des garçons et des hommes sans visages.

Au début il était impossible de dire ce qui se passait. Un corps en cellophane remuait les bras de haut en bas contre les ardoises, comme un enfant qui dessine un ange dans la neige. Puis on discernait un autre corps plus sombre, parfois vêtu d'un uniforme de serveur de fast-food, parfois portant un assortiment de chaînes en or, une fois dans le costume gris d'un comptable. À travers les bronchioles des branches nues des ormes, depuis le grenier des Pitzenberger, nous distinguâmes enfin le visage de Lux, assise en train de fumer une cigarette, enveloppée dans une grosse couverture, impossiblement proche dans le cercle de nos jumelles, car elle bougeait ses lèvres à quelques centimètres de nous mais sans produire de son.

Nous nous demandions comment elle pouvait faire une telle chose sur le toit de sa maison, avec ses parents qui dormaient tout près. Certes, il était impossible à Mr et Mrs Lisbon de voir leur propre toit, et, une fois installés, Lux et ses partenaires jouissaient d'une

sécurité relative; mais il fallait auparavant descendre ouvrir aux garçons et aux hommes, leur faire monter les marches grinçantes dans une obscurité chargée de vibrations terrifiantes, les bruits de la nuit leur murmurant aux oreilles, les hommes transpirant, risquant l'accusation de viol, leurs carrières, le divorce, juste pour monter un escalier, passer par une fenêtre et arriver sur le toit où au beau milieu de leurs transports ils s'écorchaient les genoux et roulaient dans des flaques d'eau stagnante. Nous ne sûmes jamais comment Lux les rencontrait. D'après ce que nous savions, elle ne quittait pas la maison. Elle ne sortait pas même la nuit, s'échappant pour faire ça dans un terrain vague ou au bord du lac, mais préférait faire l'amour dans les lieux mêmes de sa réclusion. Quant à nous, nous en apprîmes beaucoup sur les techniques de l'amour, et du fait que nous ignorions les mots pour dire ce que nous voyions, nous dûmes en inventer. Voilà pourquoi nous parlions de //jodler dans le canyon// et de //brancher le tube//, de //grogrner dans le puits//, //glisser la tête de la tortue//, et de //mâcher le datura//. Des années plus tard, quand nous eûmes perdu notre virginité, lorsque nous étions pris de court, nous mimions les girations de Lux sur le toit; et même aujourd'hui, si nous devions être sincères avec nous-mêmes, nous devrions admettre que c'est toujours à ce pâle fantôme que nous faisons l'amour, que ce sont toujours ses pieds qui s'écorchent à la gouttière, toujours sa main qui s'appuie à la cheminée, quoi que fassent les mains et les pieds de nos maîtresses. Et il nous faudrait admettre, aussi, que dans nos moments les plus intimes lorsque, seuls la nuit avec nos cœurs battants nous demandons à Dieu de venir à notre secours, c'est Lux qui arrive le plus souvent, succube de ces nuits vécues à la jumelle.

Jeffrey Eugenides, *Virgin Suicides*, trad. Marc Cholodenko, © Éditions Points, Paris, 2010.

Jeffrey Eugenides (1960-) est un romancier américain. *Virgin Suicides*, son premier roman, fut adapté au cinéma en 1999 par Sofia Coppola. Son deuxième roman, *Middlesex*, remporta le Prix Pulitzer en 2003.

FAIRE BOUGER LES LIGNES.

Angela Carter, *L'Unicorne* (1966)

Unicornis l'unicorne. Nul chasseur ne peut l'attraper, mais il peut être piégé grâce au stratagème suivant. Une vierge est conduite près de son repaire et de là est envoyée seule dans la forêt. En voyant la vierge, l'unicorne vient poser sa tête sur ses genoux et ainsi se fait attraper.

Sir Thomas Browne

Maintenant découpons et assemblons nos pièces.

a) L'unicorne

Tout comme pour le bétail à l'odeur de nuit, la pleine splendeur de l'unicorne se manifeste le plus fortement au crépuscule. Alors la corne germe, pousse, fleurit dans toute sa gloire.

VOYEZ LA CORNE

(pliez la languette, glissez-la dans
la fente marquée 'x')

VOYEZ LA CORNE VOYEZ LA CORNE VOYEZ LA CORNE

(courant à travers déchirant
le ventre gros de la pénombre)

Q: Quel est le point commun entre l'unicorne et la vierge?

R: Les deux sont des créatures fantastiques.

b) La jeune fille

Elle est toute blanche et nue; arrangez-la
parmi les feuilles innocentes et fragiles, gouttant
la pluie de la nuit passée. Une pensée s'échappe
au-dessus de sa tête
au bout d'un chapelet de bulles; elle se réconforte
avec l'anthropomorphisme: // même
les arbres pleurent pour moi
dans mon malheur.//

Elle toute crue et énorme et ses seins comme
des sacs de courses;
la seule vierge disponible. (Les patrons de bar à strip-tease
entassés dans *cabinet de voyeur* massent leurs fesses
tremblantes;
moisissure de barbe bourgeonne sur bajoues et menton devant
vos yeux; ils bavent sur les membres abricot des femmes
maquillées dénudées sur leurs cravates.)

c) Lumières, action

L'unicorne lève son museau pour goûter le vin fou
qui court sur les jambes lestes du vent.

Voyez comme elle brille! Son ventre, luminescent, luit
d'une brillance froide et lunaire; les curieuses plantations
de poils pubiens crépitent d'électricité,
déclenchent des flashes dans la nuit.

Elle chante,

faux: J'aime le jeu, j'aime la poursuite,
Je connais et accueille chaque avance,
Chaque pas et chaque ligne de fuite,
Chaque mouvement dans la danse.

Et puis le jeu devient l'expédition,
Tu sors ton long couteau –
Cachant avec soin ton intention,
De devenir ainsi mon bourreau.

Ma bouche recèle des crocs saillants
Derrière mes lèvres grenat,
Et le vernis rubis cache habilement
Les griffes tapies dans mes doigts.

Ainsi je dissimule mon armurerie.
La tienne est visible, entièrement.
Tu crois que tu me possèdes, oui –
Mais c'est moi qui t'ai sous la dent.

Voyez comme il se rapproche d'elle, inexorablement
appelé par le parfum de son jardinet
humide (*mais oui*); ses petits sabots
claquettent comme un dentier; il salive
de goinfrer sa forêt noire.

Ils aiguisent leurs couteaux; lui chuchotent
// Tu pourras bientôt la remettre ta culotte,
chérie.//

Extrait de Angela Carter, *Unicorn: The Poetry of Angela Carter*, © Profile Books, Londres, 2015.
Traduction inédite par Sarah Jane Moloney.

Angela Carter (1940-1992) était une romancière et journaliste anglaise. Figure de proue du réalisme magique féministe et de la science-fiction postmoderne, elle est surtout connue dans le monde anglo-saxon pour son livre *The Bloody Chamber* (*La Compagnie des loups*), un recueil de réécritures féministes de contes de fées traditionnels. Elle se démarque par sa langue baroque, son ton irrévérencieux et son humour acéré.



FAIRE BOUGER LES LIGNES.

extrait de Maggie Nelson, *Bluets* (2009)

Cela me calme d'imaginer le bleu comme la couleur de la mort. J'ai longtemps imaginé l'approche de la mort comme la houle d'une vague – un immense mur de bleu. *Tu te noieras*, me dit, m'a toujours dit le monde. *Tu descendras dans un enfer bleu, un bleu de fantômes affamés, un bleu Krishna, les visages bleus de ceux que tu as aimés. Ils se sont tous noyés, comme toi.* Prendre une inspiration d'eau: cette pensée vous panique ou vous excite? Si vous êtes amoureux du rouge alors vous entaillez ou vous tirez. Si vous êtes amoureux du bleu vous remplissez votre poche de cailloux et prenez la direction de la rivière. N'importe quelle rivière fera l'affaire.

Maggie Nelson, *Bluets*, © Wave Books, New York, 2009. Traduction inédite par Sarah Jane Moloney.

Maggie Nelson (1973-) est une essayiste américaine. Elle écrit autour du féminisme et de l'identité de genre, souvent à travers le prisme de l'histoire de l'art. Son livre *The Argonauts*, entre l'essai et l'autofiction, a été traduit cette année par Jean-Michel Theroux, et publié sous le titre *Les Argonautes* aux Éditions du sous-sol, Paris, 2018.

à gauche: Dessin de Ginevra Mandelli, artiste et tatoueuse italienne établie à Genève. © Ginevra Mandelli 2016

FAIRE BOUGER LES LIGNES.

extrait du courrier des lecteurs

**“ ROMEO,” of Steyning, Sussex,
writes :—**

Nearly every girl I have been out with has made at some time or other the remark: “I wish I were dead, sometimes.”

What on earth can they mean by this?

ANSWER: Possibly that sometimes they wish they were dead.

//Roméo//, de Steyning dans le Sussex, écrit :

Presque chaque fille avec laquelle je suis sorti m’a dit à un moment ou un autre : //Parfois j’aimerais être morte.//
Que peuvent-elles bien entendre par là ?

RÉPONSE: Probablement que parfois elles aimeraient être mortes.

Courrier des lecteurs du *Daily Mirror*, Londres, paru le 4 mars 1939.
Traduit de l’anglais par Sarah Jane Moloney.

// I was lounging in the Château Marmont
Glimmering by the swimming pool
My man walked in like a slow-motion movie
I said // you're so cool // //

— interligne3

où on aurait tort de penser une chose plutôt qu'une autre

Quand j'ai rencontré Guillaume Poix pour la première fois, il venait de recevoir une commande de la part du POCHE /GVE, d'écrire une adaptation théâtrale du film *La piscine* de Jacques Deray. Quant à moi, j'avais pour tâche d'écrire un synopsis pour le programme de saison; tâche quelque peu difficile, quand le texte lui-même n'a pas encore été écrit. Nous avons donc pris un café, et pendant une quarantaine de minutes, Guillaume m'a dressé le portrait de cette pièce telle qu'il la rêvait. Nous avons parlé de mai 68, de la bourgeoisie française, du couple Delon-Schneider, d'une certaine idée de la célébrité. Déjà on pouvait sentir, dans l'angle à travers lequel il envisageait ce processus d'écriture – s'intéresser de plus près à ce couple mythique (leurs partenariats à l'écran comme à la vie), ainsi qu'à la chute d'une figure iconique – une certaine volonté de prendre les choses par l'autre bout, de déconstruire, d'aller gratter par-dessous. Je suis repartie avec le matériel nécessaire pour mon synopsis, un matériel porté par l'enthousiasme de Guillaume pour son sujet.

Et puis – parce qu'écrire une pièce de théâtre c'est pas comme préparer des spaghettis – nous avons attendu.

À une ou deux reprises, ma curiosité piquée, j'ai écrit à Guillaume. //Est-ce que par hasard tu aurais une page à me montrer?// Suivi de la réponse polie, //Désolé, je n'ai rien encore à t'envoyer//.

Et – parce qu'écrire une pièce de théâtre c'est plutôt comme préparer un soufflé – j'ai attendu.

Mi-juillet, je me rends à une réunion de l'équipe artistique pour la séquence //piscine//. Manon Krüttli, la metteuse en scène de **La Côte d'Azur**, est là. Elle tient entre ses mains un épais texte relié. Ce n'est pas le texte définitif – encore une ultime relecture avant le délai de rendu dans deux semaines – mais je suis autorisée à le feuilleter.

Je vois des suites de monologues. J'entrevois une parole libérée, une parole-flux, une parole-fleuve. Je vois des intertitres que je ne comprends pas encore. Je referme le texte. Je sens qu'il ne servirait à rien de lire une phrase par-ci ou par-là. Ceci est un texte-piscine. Il faut enlever ses chaussures avant d'y entrer.

Deux semaines plus tard, je peux enfin plonger (//très mauvais jeu de mots//) dans **La Côte d'Azur**. À peine commencée la lecture, voici que le texte déborde de tous les côtés, sort de ses gonds, se referme sur moi, m'enveloppe dans sa singularité. Je pensais lire une adaptation de *La piscine*. Je pensais, connaissant un peu les textes de Guillaume, que ce serait un texte intelligent; qu'il y aurait des jeux entre les niveaux (le couple Delon-Schneider à l'écran; le couple à la vie; les comédiennes qui les incarnent sur la scène du POCHE). Je ne m'attendais pas à recevoir un texte-événement, un texte-monument. Car **La Côte d'Azur** n'est rien de moins.

Oubliez que *La piscine* est un film qui, selon certaines (moi), a mal vieilli. Oubliez que le dernier film de Romy Schneider a été tourné avant que certaines d'entre vous soient nées. Oubliez que vous ne savez rien de cette femme ni de sa filmographie. Laissez-vous emporter par l'écriture de Guillaume Poix, laissez-vous conter ce portrait imaginé, laissez-vous bercer par le rythme de cette langue-eau. Laissez-vous déconcerter par les courants profonds qui s'y dessinent, par les grandes lignes qui y apparaissent comme la silhouette de montagnes à travers le brouillard du matin. Laissez-vous surprendre, parole après parole. Laissez-vous dérouter, renverser, décontenancer. Après tout, c'est pour ça que vous venez au théâtre, non?

// Je suis la fille sans joie d'un lendemain sans fête
Une larme sans poids une boîte sans lettres
Je suis piscine de bar, une piscine d'hôtel
Sur la Côte d'Azur, c'est chaud les âmes faibles//

— La Côte d'Azur

(Romy et Alain sont dans une piscine)

texte Guillaume Poix
mise en scène Manon Krüttli

ensemble Nadim Ahmed,
Christina Antonarakis, Rébecca Balestra,
Julie Cloux, Baptiste Coustenoble, Fred Jacot-Guillarmod
assistanat à la mise en scène Joël Hefti
scénographie Valeria Pacchiani
musique Fernando de Miguel
lumières David Kretonic
costumes Anna Pacchiani

Comment dire, comment articuler l'essence d'une icône ? Comment raconter le vrai visage derrière le masque de la célébrité ?

L'auteur Guillaume Poix, dramaturge de la SAISON_UNES, s'intéresse à la vedette de cinéma franco-allemande Romy Schneider, prenant comme point de départ le film culte *La piscine*, puis ouvrant son regard pour tenter d'appréhender l'entièreté de sa filmographie. Sous la forme de témoignages imaginaires, il libère la parole de Schneider et de ses partenaires d'écran, ainsi que des personnages qu'elle a incarnés tout au long de sa carrière, dans un flux de pensée éternellement renouvelé.

Au fur et à mesure que se déploie cette pièce-fleuve, des courants sous-jacents remontent à la surface : une mise en relief des rapports de genres, un commentaire politique sur l'Allemagne de l'après-guerre. Mais alors que certains aspects se cristallisent, Romy Schneider, elle, n'a de cesse de se défiler. Dans la langue incandescente qu'on lui connaît, Guillaume Poix nous livre un exercice d'invention virtuose, un iconoclasme généreux, mais avant tout un hommage poignant à une femme dont la vie s'est finie trop prématurément.

Guillaume Poix _ auteur

Né en 1986, Guillaume Poix est auteur et metteur en scène. En 2014, il publie un premier texte aux éditions Théâtrales, *Straight*, qui reçoit de nombreux prix. Suivent *Wave*, commande de l'Institut français de Cotonou où le texte est joué en 2015 ainsi que **Waste**, mis en scène par Johanny Bert en 2016 au POICHE/ GVE. **Waste** interroge les relations Nord-Sud à travers la gestion des déchets électroniques dans une décharge au Ghana. Ce sujet est encore au centre de son premier roman *Les Fils conducteurs*, l'adaptation romanesque de **Waste**, paru aux éditions Verticales (Gallimard) en 2017 et lauréat du Prix Wepler - Fondation La Poste. Pour le théâtre, Guillaume Poix est dramaturge associé du POICHE /GVE lors de la saison 2015/2016. En 2016, il écrit *Et le ciel est par terre* (éditions Théâtrales) qui reçoit l'aide à la création du CNT et le « Scenic Youth », prix des lycéens pour les nouvelles écritures organisé par la Comédie de Béthune et il écrit et met en scène *Tout entière* (éditions Théâtrales) pour le centre dramatique national de Basse-Normandie-Vire. En 2018, Il reçoit le Prix Godot du Festival des Nuits de l'Enclave pour *Fondre* (éditions Théâtrales). Il créera son nouveau texte, *Qui croire*, à la Comédie de Reims en mai 2019.

Manon Krüttli _ metteure en scène

Après des études au Conservatoire de Genève et aux Universités de Berne et de Berlin ponctuées d'assistantats à la Schaubühne et au Théâtre Vidy-Lausanne, Manon Krüttli complète sa formation avec un master en mise en scène à la Manufacture de Lausanne. En 2013, elle conçoit une performance : *Les carnets de l'intime. Carnet 1: Le corps* avec la cie les minuscules qui marque le début d'une recherche plus large autour de l'intime //féminin// et de l'écriture de soi. Dans le cadre de la compagnie, elle collaborera aux spectacles *On m'appelait Judith Scott* et *Mambo Miam Miam* tous deux mis en scène par Charlotte Dumartheray. En 2016, elle présente *ChériChérie* au Théâtre 2.21 à Lausanne et met en scène les comédies québécoises **Unité Modèle** et **Les Morb(y)des** pour le **sloop3 i-monsters** au POICHE /GVE. Par ailleurs, elle collabore avec différentes artistes tels que Luk Perceval, Andrés Garcia, Léonard Bertholet et Claire Dessimoz en qualité de dramaturge. Durant la saison 2018/2019, elle présentera sa nouvelle création : *Le Large existe (mobile 1)* dans le cadre des Belles complications#2 au Théâtre populaire romand, au Théâtre Les Halles de Sierre, au Festival de la Cité ainsi qu'au Théâtre Saint-Gervais.

MARIE

Une histoire simple (1978)

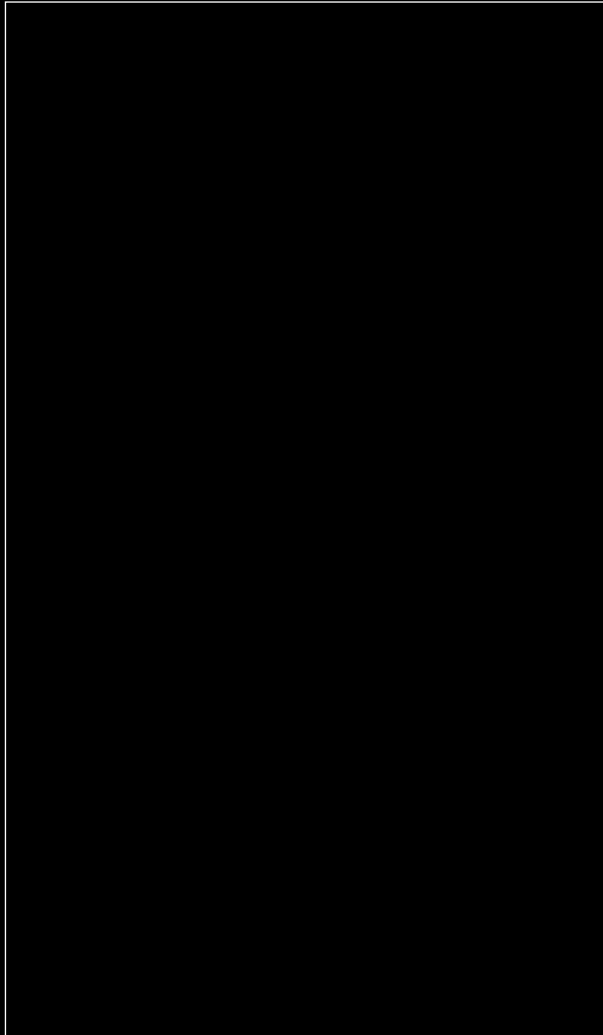
Moi je suis Marie dans *Une histoire simple* en 1978 et c'est le film pour les quarante ans de l'actrice Romy Schneider – un cadeau (une chose comme ça) que Sautet offre, je suis vraiment un beau rôle parce que c'est peut-être – à voir comment nous avons toutes été tracées (je peux dire) comme des lignes brisées, brisées par des hommes et c'est vrai je ne peux pas le nier : c'est vrai, on reçoit toutes des coups par les hommes et on ne peut pas dire qui le veut, qui y prend du plaisir (si c'est les hommes ou bien des femmes autour (je ne sais pas) toute une société qui veut voir Romy Schneider se faire malmenner par (bon) des hommes) et aussi : est-ce qu'on est pensées d'emblée comme ses créatures (je ne crois pas) les créatures de Romy Schneider – pour ma part, oui : d'accord, je suis conçue pour elle si je peux dire mais pas toutes les fois, parfois, ça ne doit pas être elle donc c'est aussi quelque chose qui l'excède – elle va d'elle-même aussi vers nous parce que (peut-être) c'est une chose soit qu'elle a vécu, soit qu'elle veut dire au nom de – moi, je suis une femme qui essaye de vivre vers les quarante ans, juste avant l'âge où on disparaît pour de bon pour revenir vingt ans plus tard comme des grand-mères, il faut le savoir, on le sait : cette industrie, NOUS TOURNONS DES HEURES DURANT DES FILMS SUR L'ÉMANCIPATION DE LA FEMME ET DERRIÈRE LA CAMÉRA RÈGNE UN COMPORTEMENT MACHISTE COMME IL Y A VINGT ANS (ce n'est pas une nouvelle) enfin mais : l'émancipation – bon, je comprends ce que je veux dire – on ne nous écrit pas au-delà de cet âge, on s'arrête de vivre dans cette (disons) fourchette : on baise on est dans la jeunesse et puis on ne doit plus baiser, on n'est plus rien puisqu'on est supposée ne plus baiser et nous revoilà comme des grand-mères – je l'ai dit : d'accord, moi je veux bien mais avant la grand-mère, il y a la femme et elle vit,

la femme, elle ne s'arrête pas de vivre subitement – c'est tellement vrai ce que je dis que Romy Schneider meurt à quarante-trois ans alors c'est vous dire si rien n'est écrit pour une femme de la quarantaine (ou même la cinquantaine) bon, les choses ont peut-être changé en tout cas, moi je tente de vivre ma vie de femme, je travaille, je quitte un homme, j'avorte, je fais un autre enfant, je le ferai seule (avec le même homme que pour le premier enfant) parce que je suis déjà mère et un fils (un grand) je m'occupe beaucoup de lui et entre le travail, la famille, les envies : on est parfois (comme on peut dire) un peu dépassée (anéantie) – et puis bien sûr, moi aussi, je me fais battre par l'homme que je quitte, il ne le supporte pas, je me fais cogner, voilà, c'est un système (on va finir par croire) tout un système qui organise la battue (je ne sais pas si on dit ça) la battue des femmes – c'est important de dire ces choses-là, dire comment on nous écrit, comment on nous représente : elle nous joue et c'est magnifique (c'est une chance incroyable, pour un rôle, d'être choisi par une actrice comme elle, ça n'arrive qu'une seule fois, bien sûr) et moi je suis très heureuse – très heureuse avec elle.

HÉLÈNE

Mado (1976)

C'est court, c'est vrai, dans *Mado* je suis là dix minutes, c'est en deçà des autres rôles – et ce que je veux dire, c'est : dans le film, je suis une alcoolique qui n'arrive pas à désintoxiquer son corps, je pense même (elle le pense) que je prends aussi de la drogue, des médicaments, je ne sais pas je n'arrive pas à me sevrer je m'embourbe dans la dépendance – ça c'est moi : je vis les sales heures – mais surtout l'autre chose que je dois dire (c'est vrai, je l'avais remarqué, c'est bref) pas une femme ne dirige Romy Schneider, pas une seule femme : deux pièces de théâtre mises en scène et écrites par des hommes, soixante-trois films tous réalisés par des hommes – pas une seule femme.



ENTRE LES LIGNES.

3 clés de lecture

_la piscine

Je n'avais jamais vu *La piscine* de Jacques Deray.

En le regardant, la première chose que je me dis, c'est que le mobillier des années 60 a très mal vieilli.

La deuxième chose que je me dis, c'est que Romy Schneider et Alain Delon sont très beaux ensemble, mais qu'elle est plus belle que lui, elle joue mieux que lui, son regard est plus vif que le sien. Elle perce la pellicule. L'embrase.

Je me demande si l'élément de Romy Schneider est plutôt le feu que l'eau. Ou peut-être encore serait-ce la terre – regardez cette démarche un peu maladroite, enracinée dans le sol.

La troisième chose que je me dis c'est que je comprends Guillaume Poix. Car Romy subjugué, hypnotise, ses yeux vert lagon fixés sur un ailleurs infini. Elle a beau être petite, elle les dépasse toutes d'une tête. Même Jane Birkin.

//ses yeux insensés vagues et qui s'émiettent (comme si le monde les avait croqués – moi j'ai croqué goûté (ses yeux) son regard)//

La quatrième chose que je me dis c'est que Romy Schneider me fait de la peine. Elle est noble dans sa peine et c'est encore pire. Je pense à cette phrase de William Blake: //celui qui s'est laissé dominer par toi te connaît.//

Romy Schneider les connaît, nous connaît, connaît le monde entier. On ne la fait pas, à Romy. Et pourtant Romy se laisse faire. Je n'arrive pas à sortir ma pensée de ce cercle vicieux. Et je suis triste, triste.

_l'écran de cinéma

Pris séparément, les films de Romy Schneider ne disent pas grand-chose. La plupart ne sont pas très bons (confession: je n'ai pas regardé toute la filmographie de Romy Schneider). Mais rassemblés sous le regard de Guillaume Poix, ils nous racontent un pan entier de l'histoire européenne. On commence à voir les forces en œuvre derrière ce si petit corps, derrière ces si perçants yeux verts. La démultiplication devient un outil du voir-clair.

À travers une parole kaléidoscopique – celle des partenaires d'écran de Romy Schneider, ainsi que les personnages incarnés par l'actrice – l'auteur nous donne à voir toute une culture de la femme-objet, de la femme à *qui on peut faire des choses*. Mais aussi Schneider comme porte-culpabilité, comme figure d'expiation du péché allemand. Une femme qui n'a eu cesse de représenter, sans jamais se montrer.

// tout ce que je te demande c'est de me laisser
je suis venue payer ma dette //

J'imagine Guillaume Poix en monteur, ramassant des chutes et les assemblant dans un nouvel agencement éternellement renouvelé. J'y vois quelque chose du travail profond du théâtre, qui est d'illuminer le texte différemment à chaque nouvelle représentation.

La Côte d'Azur, qui à première vue ne ressemble en rien à une pièce de théâtre, est peut-être l'ultime pièce de théâtre.

// vous allez au théâtre plein d'amour et de promesses
vous savez ce que c'est un camp vous aimez le théâtre
vous ne cherchez même pas à me comprendre //

_la page blanche

// je contiens des multitudes //

LIGNE DIRECTE.

extraits de la correspondance entre Guillaume Poix & Manon Krüttli

// Paris, le 11 avril 2018

Manon,

À l'heure où j'écris ces lignes, je n'en ai pas écrit une seule de **La Côte d'Azur**.

Je ne sais pas ce que j'ai *l'intention* d'écrire, je sais ce que je rêve d'écrire. Et comme toujours, ce que je rêve d'écrire, je suis certain que je ne l'écrirai pas. Pas comme ça. Pas comme je voulais. Pas comme j'ai cru pouvoir le faire.

Tu risques de prendre ce que je vais te dire ici pour un rendez-vous.

J'ai très peur de le manquer – de me dérober. Bouche-toi les oreilles.

J'ai passé de nombreux étés sur la Côte d'Azur grâce à mes grands-parents qui y ont acheté une maison dans les années 1950. Cette maison avait un nom qui me plaît par-dessus tout, Villa Vent d'Est.

Mes grands-parents ont vécu, dans les années 1960, la période irradiante que je n'ai connue qu'à travers leurs photos et les films que mon grand-père a amassés en super 8. Pendant toute mon enfance et mon adolescence, seul avec mes grands-parents dans cette maison battue par le soleil et les embruns et habitée par les fantômes de leur âge d'or, j'ai découvert un territoire de légendes. *Saint-Tropez*, *Ramatuelle*, *L'Escalet*, *Sainte-Maxime*, *Les Issambres*, *Saint-Raphaël*, *Antibes*. Quand j'entends ces noms de ville, je pense évidemment aux miens, leurs privilèges, mais je pense aussi à Brigitte Bardot, à Louis De Funès, au Festival de Cannes, à Gérard Philipe. À Romy Schneider. Je pense à ce qui a fondé quelque chose du mythe cinématographique français et qui m'a construit et fait rêver.

La Piscine, le film de Jacques Deray, m'a donné envie de faire l'amour quand je l'ai vu pour la première fois. Il m'a donné envie d'avoir le corps d'Alain Delon et de pouvoir aimer Romy Schneider.

Il m'a aussi donné envie de voir et revoir tous les films avec Romy Schneider. De comprendre comment Sissi était devenue Marianne, comment Rosalie allait un jour s'éteindre dans l'alcool, le désespoir et les médicaments. Comment la plus grande actrice européenne de l'après-guerre était devenue cette héroïne de tragédie.

Quand je me suis plongé (très mauvais jeu de mots) dans ce projet d'écriture, j'ai appris que le film avait été tourné en août 1968, et j'ai trouvé cela furieusement ironique. Deux mois après mai 68, me suis-je dit, les deux plus grandes stars du cinéma français passent leur été à baiser se baigner s'en foutre, reclus-e-s dans une sublime villa avec piscine, sourd-e-s à la révolte, divinités indifférentes, hors sol – immuables. Tu me diras que *baiser se baigner s'en foutre* aurait pu être un slogan recouvrant l'un des murs de la Sorbonne. Mais tout de même, j'ai cru y voir un point de vue très bourgeois au moment même où la société se rêve autrement sur des barricades.

Une image peut-être de ce que j'ai été à quinze ans, écrasé de soleil sur un matelas dans le jardin de la Villa Vent d'Est. Pas tout à fait dans le //vrai// monde, pas tout à fait conscient des barricades qui se construisent loin des piscines.

Et puis à revoir le film, il m'a semblé qu'il était plus complexe que cela. J'étais injuste avec lui. Il m'est apparu comme une redoutable métaphore.

La dégradation des idoles, le pourrissement de l'été qui noircit les feuilles et le réveil du vent qui les chasse, le flétrissement de l'amour et de la sensualité, l'extinction du désir, son épuisement, la fin de l'âge d'or – De Gaulle aurait dit la fin de //la récréation// –, je pense que c'est de tout cela dont parle le film. Tout n'y est qu'éphémère et se promet de dégénérer. Tout semble parfait alors que la démolition est déjà à l'œuvre, qu'un monde s'apprête à basculer. Un homme à mourir. Un enfant à s'empaler sur les grilles d'une maison de Saint-Germain-en-Laye.

Quand nous avons vendu la maison de la Côte d'Azur après la mort de mon grand-père, j'ai eu l'impression que le monde se renversait. Le petit-fils de grands bourgeois que j'étais a vu son joyau lui échapper. J'ai trouvé ça cruel, alors que ce n'est que justice. Tout passe – le vent tourne, même celui qui vient de l'est et qui annonce, dans le midi, le mauvais temps.

Je vais essayer, pour toi, pour celles et ceux qui vont t'entourer dans le travail, et pour les six acteurs du POCHÉ, de traverser la vie de Romy Schneider, de m'arrêter dans cette villa de Ramatuelle où fut tourné *La Piscine*, d'en raconter quelques bribes, d'explorer un peu ce que ce film dit de l'histoire de mon pays, je vais essayer de débusquer l'enfant mort qui gît en moi et en elle, je vais essayer de comprendre pourquoi nous les français-e-s jouissons tant de voir se fracasser le crâne de nos idoles contre la margelle d'une piscine bleu azur.

Je me mets au travail et t'embrasse,

Guillaume

// Genève, Lausanne & Neuchâtel, les 17, 18 & 19 avril 2018

Mon cher Guillaume,

Merci pour ta lettre. J'y réponds un peu tardivement. Tu m'en excuseras. Tu le sais, chaque projet prend toujours place à l'intérieur des toiles complexes faites d'autres projets, occupations et //à-venir//. Il a donc fallu tout d'abord faire de la place pour la Côte d'Azur, le soleil du Sud, le bleu de la piscine et les passions destructrices.

Si tu n'as pas écrit une ligne de la pièce qui va nous animer dès la rentrée, après l'été, //après la récréation// sache que j'en suis, quant à moi, aux balbutiements de ma recherche.

Le film *La Piscine* occupe ma mémoire depuis trois semaines seulement. Je ne l'avais jamais vu avant. Romy Schneider n'est pas l'actrice de mon enfance, ni de mon adolescence et Sissi n'est jamais sortie du livre d'histoire.

Romy c'est mon amie d'enfance. Une sœur. Elle n'est ni actrice ni allemande. Mais elle a les yeux clairs comme Romy. J'ai passé avec elle au moins une minute chaque jour pendant mes 20 premières années. Et si elle n'a pas d'enfant, c'est sa maman qui – aussi subitement qu'une mauvaise chute sur une palissade – est partie d'un claquement de doigts ou plutôt de cœur.

Romy, elle, elle est encore là.

Petite, la Côte d'Azur semblait bien loin de mon Jura natal. Trop cher, trop chic, trop de monde: mes vacances à moi c'était plutôt l'Italie.

Une fois, cependant, j'y suis allée avec mes parents. Je devais avoir 6 ou 7 ans. La maison qu'ils avaient louée près de la plage ne ressemblait pas vraiment à la villa dans laquelle se languissent Alain et Romy en 68.

Une chambre. Un salon dans lequel je dormais. Un petit jardin et une table sous l'arbre. Je garde surtout le souvenir de la mer et le goût des burgers du bar de la plage.

On est loin du mythe. Du lustre et du clinquant!

Si le film de Jacques Deray semble chez toi tout autant attaché à la mémoire intime qu'à celle de la France, je suis de mon côté encore en train de me demander ce qu'il (me) fait et défait.

En ce moment, assise sur ma terrasse face à un ciel bleu lavé qui n'est pas sans rappeler celui du Sud justement, je me dis que *La Piscine* c'est peut-être surtout ça: une plongée dans le bleu.

Je pense aux films de Céline Sciamma et à la période bleue de Picasso. Je pense à Yves Klein. Je pense au rapprochement que fait Pastoreau avec le blues américain. To be blue.

Tu le dis, *La Piscine* n'est peut-être pas si éloignée des cris de mai 68. C'est la nostalgie d'un monde qui touche à sa fin.

Une histoire d'amour qui se consume au soleil brûlant.

Des êtres-mirages.

Il faudra de la langueur. Sur scène et dans les corps. Une façon d'apparaître au plateau qui procure un sentiment d'irréel. De surréel.

La Piscine est une couleur donc.

Et un tempo.

Je te laisse.

Samedi, je rencontre des artistes pour constituer l'équipe artistique de notre spectacle. Je leur parlerai de tout cela.

Et te raconterai.

Surtout continue à tout dire. À tout écrire. Au besoin, je noierai mes projections dans l'eau trop propre d'une piscine bleu azur.

Je t'embrasse

Manon

// Paris, le 14 juin 2018

Chère Manon,

Ce petit message pour répondre un peu à ta dernière lettre.

J'ai entrepris un voyage dans l'œuvre de Romy Schneider – il me reste une trentaine de films à voir ou revoir (sur 58), c'est passionnant et de longue haleine. J'ai la majorité des DVD, je pourrai t'en apporter une somme en juillet.

Je suis parti écrire en Normandie quelques jours et je crois avoir trouvé la forme du texte. Pour l'heure, il y a 25000 mots (ce qui est proche des 2h30) et la pièce va inévitablement se dilater encore. Mais je pense à l'œuvre cohérente en tant que tout, je sais bien que l'on ne pourra pas tout jouer tout prendre. Je veux juste te prévenir des dimensions vers lesquelles l'écriture m'emmène. J'ai beaucoup simplifié la forme, je crois que cela ressemblera à une longue traversée, sans parties délimitées, une sorte de grande chose qui avance comme des vagues, collectivement.

Pour t'en dire un peu plus pour l'heure, je travaille autour d'une prise de parole franche des personnages joués par Romy Schneider et des partenaires qui ont joué avec elle, chacun prenant la parole en monologue pour dire des choses d'elle, des acteurs, de la vie – ça

paraît très creux et idiot comme ça mais je travaille une langue qui tente parfois d'approcher la voix de Romy Schneider, ses accidents et ses incorrections grammaticales, tentant d'inscrire dans la partition tant l'oralité d'une prise de parole (ce pourrait être une grande cérémonie racinienne ou alors une émission de radio ou alors un happening dans une friche industrielle) que les traces d'une langue maternelle étrangère au français, avec des barbarismes, des erreurs, des bizarreries. C'est un très long travail et il me tarde de t'en parler de vive voix.

Il y a aussi des échappées que je ne te raconte pas.

Je postule qu'en faisant parler ses personnages, une énonciation est possible : je veux dire faire parler Romy Schneider serait idiot et sans intérêt, alors que faire parler des êtres de fiction ça me semble d'emblée un dispositif d'énonciation plus intéressant et surtout, c'est ce qui a rendu possible l'acte même d'écrire – autrement je n'y arrivais pas, pas du tout.

Je m'aperçois à considérer la matière accumulée que la pièce aborde la question de la représentation des femmes dans le cinéma réaliste et bourgeois de la France des années 1950 à 1980. Je n'avais pas prévu de parler de ça nommément, mais le texte n'en finit pas de creuser cette question, en tout cas j'ai l'impression que c'est ce qui s'en dégage pour l'instant. Le but étant évidemment de ne pas théoriser là-dessus ni de proposer un essai en actes. Je veux parler de l'œuvre d'une femme, l'œuvre d'une actrice, ce dont on ne parle au fond jamais : on parle de l'œuvre des cinéastes, des peintres, des auteurs, des plasticiens, des chanteurs, des musiciens, rarement de l'œuvre d'un acteur ou d'une actrice. J'ai l'impression que le voyage proposé c'est tenter de comprendre comment les choix d'une femme allemande, autrichienne et française à cette époque en Europe racontent quelque chose de l'histoire de la représentation des femmes par les hommes dans les arts, et particulièrement le cinéma. Le cinéma que fait Romy Schneider, c'est un cinéma bourgeois et réaliste qui n'est pas d'avant-garde ou dit d'art : certains de ses films deviennent des œuvres importantes mais pour la majorité, c'est un cinéma de haut divertissement. Et je trouve ça passionnant parce que c'est une manière de nous interpeller sur la manière dont

les femmes sont données à voir par les hommes dans le système de représentation dominant en Occident.

Dans presque chaque film qu'elle joue, Romy Schneider est battue – quel horrible mot. C'est édifiant et cela a évidemment totalement réorienté le projet, je n'en avais pas conscience et je me suis rendu compte à quel point c'était important d'en parler dans notre contexte actuel. Est-ce que quelque chose a fondamentalement changé dans notre manière de recevoir la représentation des femmes dans la fiction ? Oui, évidemment, absolument, totalement, radicalement : j'ai l'impression (je l'espère) qu'un nouveau prisme s'est fixé sur notre regard et qu'on ne peut plus considérer certaines œuvres (l'écrasante majorité en fait) sans se poser ces questions (qui domine, qui se soumet, qui agit, qui échappe) et je trouve passionnant, par le //détour// de Romy Schneider, de pouvoir regarder ça en face pour nous-mêmes aujourd'hui, nous qui travaillons tous les deux à essayer de représenter quelque chose du monde.

J'ai lu *Les stars* de Morin (intéressant mais pas décisif j'ai trouvé) et retraversé les *Mythologies* de Barthes et c'était passionnant.

Bon, je ne sais pas si ces choses que je te dis ont un intérêt ou du sens à ce stade, je ne veux t'enfermer dans aucune idée, pensée ou proposition juste te dire comment l'édifice se construit, très lentement, laborieusement – et je sais qu'il y aura encore mille remaniements.

Je t'embrasse et me réjouis tant de cette aventure,

Guillaume

// Aigle, le 1er juillet 2018

Mon cher Guillaume,

En route pour la montagne. Terrasse du Buffet de la Gare d'Aigle, petite ville assez moche il faut le dire. Les vacances à la porte. Un peu - enfin - le temps d'écrire, de lire et rêver aux inutiles essentiels.

Un MERCI infini pour ta lettre qui dit beaucoup de l'immense travail que tu es en train d'accomplir.

Évidemment. De plus en plus hâte de lire. Tout ce que tu racontes sur **La Côte d'Azur** en train de prendre vie, corps et forme m'enthousiasme profondément.

Dans ta lettre, tu parles de beaucoup de choses. Tu dis en quelque sorte - et si je te comprends bien - écrire dans la langue de Romy Schneider.

Du français germanisé ?

De l'allemand aux allures françaises ?

Une langue étrange, singulière, qui raconterait dans la forme quelque chose de cette actrice - icône - femme.

Tu sais mon amour pour ce genre de recherche et j'espère déjà arriver à rendre compte de cette étrangeté au plateau.

Crois-tu qu'une langue étrange implique des corps étranges ? Ou autrement dit que le corps de l'acteur peut se transformer du simple fait qu'il est le médium d'une langue pas tout à fait la sienne et pas tout à fait étrangère ?

Crois-tu que par la langue nous puissions convoquer le fantôme de Romy ? Comme si tout n'était que Romy Schneider alors même que seule son absence en tant que figure est visible ?

Je n'ai pas lu et il est donc complexe pour moi d'imaginer concrètement des hypothèses de mise en scène mais ces réflexions me plaisent et si ta pièce m'y amène j'irai avec plaisir explorer ces terrains-là.

Tu dis avoir écrit en abondance. Joie donc.

À propos, je suis maintenant en train de gravir la montagne verte à bord d'un petit train... pas trop loin peut-être des paysages autrichiens habités par Romy.

Ce que je garde en tête, c'est l'idée de débordement.

Du trop, de ce qui ne peut pas tenir à l'intérieur d'un cadre.

La vie de Romy est un débordement perpétuel empreint de contenance allemande.

Quelque chose de pas tout à fait normé mais presque de façon involontaire.

C'est vague évidemment et peut-être que je le formule mal mais il me semblerait intéressant de tirer ce fil de pensée... Revendiquer ce qui frotte, cogne et repousse les murs.

Comme les racines des arbres qui font exploser le goudron.

Enfin, tu parles d'une grande question qui semble traverser **La Côte d'Azur**. La représentation de la femme/actrice dans le cinéma français bourgeois des années 50/80.

C'est beau de lire que tu n'as pas voulu en parler mais que cette réflexion s'exprime à travers toi.

Pas anodin peut-être que la première chose dont nous ayons parlé ensemble nous retrouvant pour les répétitions de *Luxe/Calme* soit du livre *Les Argonautes* de Maggie Nelson qui travaille au cœur de/ des représentation(s) de la femme.

Évidemment, le contexte que tu convoques est précis mais il me semble que ces questions débordent dans un même temps le monde depuis lequel tu écris.

En ce qui concerne les questions auxquelles nous amènent les représentations de Romy Schneider, j'ai pour l'instant peu de choses à dire puisque je commence à peine à regarder ses films. Et que l'essentiel de la réflexion que j'ai menée jusqu'à présent s'est concentrée sur l'espace dans lequel prendra corps **La Côte d'Azur** mais aussi les deux premières pièces.

Je t'ai envoyé les photos des maquettes et me réjouis d'en parler avec toi.

Ce qui me semble enthousiasmant c'est le rapport plastique que peut produire cet espace. J'ai le sentiment qu'il serait tout à fait possible d'y faire émerger une installation performative (ton dispositif d'énonciation racinienne ou ton happening dans une friche...)

Des corps immatériels habitants cet espace et qui n'auraient de cesse de dire Romy.

Une autre chose pertinente, est, me semble-t-il, le rapport de déplacement de regard contenu dans la pensée même de l'espace.

Celui-ci est conçu de telle sorte que toutes les surfaces d'une piscine soient représentées (le fond, les lignes, le bord, le ciel, etc.) mais que celles-ci soient recomposées d'une façon non réaliste bien que reconnaissable.

Il me semble que cet espace est plein de promesses par rapport à ton projet d'écriture :

_ tu n'arrêtes pas de déplacer et de faire déplacer notre regard sur Romy

_ la question de la représentation de la femme au cinéma est avant tout une question de regard posé (en plus évidemment de toutes les couches socio-politico-culturelles). C'est donc ce regard que nous voulons fragmenter, décomposer, réagencer.

Démythifier dans le sens de Barthes.

Mon cher Guillaume, je ne suis pas sûre de ce que raconte ma lettre, ni si celle-ci a un grand intérêt, mais voilà les pensées qui accompagnent mon voyage.

J'ai maintenant hâte de te voir en juillet et de plonger ensemble dans la matière.

De très belles choses pour ce début d'été

Je t'embrasse fort

Manon

FAIRE BOUGER LES LIGNES.

extrait de John Berger, *Voir le voir* (1972)

D'après les usages et les conventions enfin remis en question sans toutefois être abolis, la présence d'une femme est, sur le plan social, différente par nature que celle d'un homme. La présence d'un homme est liée à la puissance virtuelle qu'il représente. Si celle-ci est grande et éventuellement crédible, sa présence est alors frappante. Dans le cas contraire, on trouve qu'il a peu de présence. Cette puissance prometteuse peut être d'ordre moral, physique, personnel, économique, social, sexuel, mais son objet est toujours extérieur à l'homme. La présence d'un homme suggère ce qu'il est capable de vous faire ou de faire pour vous. Sa présence peut être fabriquée dans le sens où il prétend être capable de ce qu'il n'est pas. Mais ce faux-semblant est toujours tourné vers un pouvoir qu'il exerce sur d'autres.

Au contraire, la présence d'une femme exprime sa propre attitude face à elle-même, et définit ce qui peut ou ne peut pas lui être fait. Sa présence passe par ses gestes, sa voix, ses opinions, ses expressions, ses vêtements, ses goûts, le cadre qui l'entoure : tout ce qu'elle fait contribue sans aucun doute à sa présence. Pour une femme la présence est tellement intrinsèque à sa personne que les hommes ont tendance à croire qu'elle constitue presque une émanation physique, une sorte de chaleur, d'odeur ou d'aura.

Naître femme, c'était naître, à l'intérieur d'un espace restreint et délimité, sous la garde des hommes. La présence sociale des femmes, c'est le résultat de leur ingéniosité à vivre sous cette tutelle à l'intérieur d'un espace aussi limité. Le prix à payer a été la dissociation de leur être. Une femme doit se surveiller sans cesse. L'image qu'elle donne d'elle-même l'accompagne presque toujours. Lorsqu'elle traverse une pièce ou qu'elle pleure la mort de son père, elle ne peut pas ne pas se voir en train de marcher ou de pleurer. Depuis sa plus tendre enfance on lui a appris et on l'a obligée à se surveiller sans cesse.

C'est ainsi qu'elle en vient à considérer en elle celle qui *surveille* et celle qui est *surveillée* comme deux éléments constitutants mais toujours distincts de son identité en tant que femme.

Elle doit surveiller tout ce qu'elle est et tout ce qu'elle fait car la façon dont elle apparaît aux autres et en dernière analyse aux hommes, est d'une importance capitale pour ce qu'en règle générale on considère comme le succès de sa vie. Au sentiment qu'elle éprouve vis-à-vis d'elle-même se substitue le sentiment qu'autrui éprouve à son égard.

Les hommes commencent par observer les femmes avant d'avoir le moindre commerce avec elles. De la manière dont une femme apparaîtra à un homme, dépendra en conséquence la façon dont elle sera traitée. Pour contrôler ce processus, la femme doit le circonscrire et l'intérioriser. La surveillante qu'il y a en elle traite la surveillée de manière à montrer aux autres comment en tant qu'être global elle aimerait être traitée. Et ce traitement exemplaire d'elle-même par elle-même constitue sa présence. La présence d'une femme détermine ce qui est ou n'est pas //tolérable// en sa présence. Chacune de ses actions, quel qu'en soit le but immédiat ou la motivation, est interprétée comme une indication de la façon dont elle aimerait être traitée. Lorsqu'une femme jette un verre par terre, elle montre par là comment elle se comporte face à cette émotion qu'est la colère et par conséquent comment elle aimerait que les autres réagissent dans un cas semblable. Lorsqu'un homme fait la même chose, son acte est interprété comme étant uniquement l'expression de sa colère. Lorsqu'une femme fait un bon mot, elle montre comment elle traite la personne d'esprit qui est en elle et par conséquent comment, en tant que femme d'esprit, elle aimerait qu'on la traite. Seul l'homme peut faire une plaisanterie sans arrière-pensée.

On pourrait simplifier ceci en disant qu'être homme c'est agir, être femme c'est paraître. Les hommes regardent les femmes alors que les femmes s'observent en train d'être regardées. Ceci détermine non seulement les relations entre les hommes et les femmes mais également la relation de la femme par rapport à elle-même. Le surveillant intériorisé est perçu en tant qu'homme et l'être surveillé en tant que femme. C'est ainsi que la femme se transforme en objet et plus particulièrement en objet du voir : un spectacle.

John Berger, *Voir le voir*, trad. Monique Triomphe, © Éditions B42, Paris, 2014.

John Berger (1926-2017) était un écrivain, peintre, historien et critique d'art anglais. Son livre *Voir le voir* est une adaptation écrite de sa célèbre série documentaire télévisuelle du même nom (titre original : *Ways of Seeing*), diffusée sur la BBC en 1972. La série et le livre critiquent l'esthétique culturelle occidentale, interrogeant les idéologies cachées qui régissent les images de notre canon artistique.

à droite: L'actrice Anne Tismer interprète *Pas moi* de Samuel Beckett dans une mise en scène de Walter Asmus à la Volksbühne (Berlin) en 2017. © image: David Balzer



FAIRE BOUGER LES LIGNES.

extrait de Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie: L'Anti-Œdipe* (1972/73)

Michel Carrouges a isolé, sous le nom de //machines célibataires//, un certain nombre de machines fantastiques qu'il découvrait dans la littérature. Les exemples qu'il invoque sont très variés, et ne semblent pas pouvoir à première vue rentrer dans une même catégorie: la *Mariée mise à nu...* de Duchamp, la machine de la *Colonie Pénitentiaire* de Kafka, les machines de Raymond Roussel, celles du Surmâle de Jarry, certaines machines d'Edgar Poe, *l'Eve future* de Villiers, etc. Pourtant les traits qui fondent l'unité, d'importance variable selon l'exemple considéré, sont les suivants: d'abord la machine célibataire témoigne d'une ancienne machine paranoïaque, avec ses supplices, ses ombres, son ancienne Loi. Elle n'est cependant pas elle-même une machine paranoïaque. Tout l'en distingue, ses rouages, chariot, ciseaux, aiguilles, aimants, rayons. Jusque dans les supplices ou la mort qu'elle donne, elle manifeste quelque chose de nouveau, une puissance solaire. En second lieu, cette transfiguration ne peut pas s'expliquer par le caractère miraculant que la machine doit à l'inscription qu'elle recèle, bien qu'elle recèle effectivement les plus hautes inscriptions (cf. l'enregistrement mis par Edison dans *l'Eve future*). Il y a une consommation actuelle de la nouvelle machine, un plaisir qu'on peut qualifier d'auto-érotique ou plutôt d'automatique où se nouent les noces d'une nouvelle alliance, nouvelle naissance, extase éblouissante comme si l'érotisme machinal libérait d'autres puissances illimitées.

La question devient: qu'est-ce que produit la machine célibataire, qu'est-ce qui se produit à travers elle? La réponse semble être: des quantités intensives. Il y a une expérience schizophrénique des quantités intensives à l'état pur, à un point presque insupportable – une misère et une gloire célibataires éprouvées au plus haut point, comme une clameur suspendue entre la vie et la mort, un sentiment de passage intense, états d'intensité pure et crue dépouillés de leur figure et de leur forme.

Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie: L'anti-Œdipe*, © Éditions de Minuit, Paris, 1972/73.

Capitalisme et schizophrénie est une œuvre en deux parties par le philosophe Gilles Deleuze (1925-1995) et le psychanalyste et philosophe Félix Guattari (1930-1992). *L'Anti-Œdipe* est le premier de ces deux volumes (il est suivi de *Mille Plateaux*). Œuvre importante de la conjoncture Mai 68, *L'Anti-Œdipe* questionne notamment les concepts de désir, de folie et d'inconscient, dans un mouvement de critique de la normativité psychanalytique.

La notion de //machine célibataire// désigne ici une machine qui n'a besoin que d'elle-même pour fonctionner, qui s'alimente elle-même dans un mouvement continu qu'on pourrait qualifier d'auto-érotique. La machine célibataire est, de fait, paradoxale et impossible, et c'est là que réside la fascination de son spectacle.

Dans l'extrait qui suit, Michel de Certeau propose quant à lui l'application du concept de //machine célibataire// (ou //solitaire//) à la production écrite, dans un contexte littéraire. À mon sens, le texte de Guillaume Poix pourrait être lu dans cette optique : comme si **La Côte d'Azur** était une machine productrice de paroles à part entière, alimentée en continu de sa propre force de vie; avec au centre le paradoxe Romy Schneider, affirmant simultanément l'érotisme et sa négation, ainsi que la mort et l'immortalité.

FAIRE BOUGER LES LIGNES.

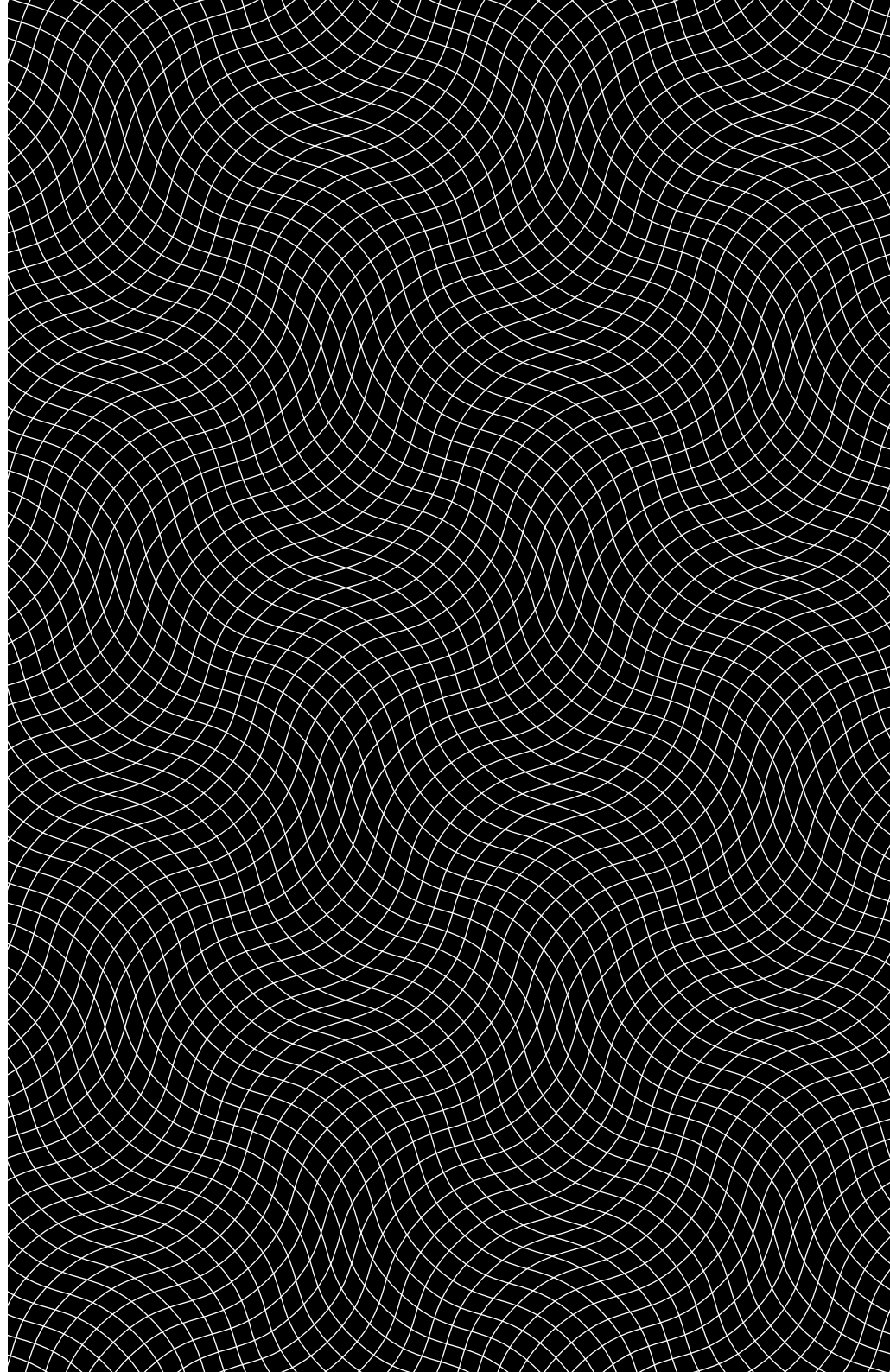
extrait de Michel de Certeau, *L'invention du quotidien* (1980)

Il n'y a d'issues qu'en fiction, fenêtres peintes, vitre-miroir. Pas d'autres trouées ni déchirures qu'écrites. Ce sont comédies de mises à nu et de tortures, récits //automates// de défoliations de sens, ravages théâtraux de visages décomposés. Ces productions tiennent du fantastique non par l'indécision d'un réel qu'elles feraient apparaître aux frontières du langage, *mais par le rapport entre les dispositifs producteurs de simulacres et l'absence d'autre chose*. Ces fictions romanesques ou iconiques racontent qu'il n'y a, pour l'écriture, ni entrée ni sortie, mais seulement l'interminable jeu de ses fabrications. Le mythe dit le non-lieu de l'événement, ou un événement qui n'a pas lieu, — si tout événement est une entrée ou une sortie. La machine productrice de langage est lavée de l'histoire, désaffectée des obscénités d'un réel, absolue et sans relation avec l'autre //célibataire//.

[...] Elle s'écrit dans une langue sans terre et sans corps, avec tout le répertoire d'un exil fatal ou d'un exode impossible. La machine solitaire fait fonctionner l'Eros du mort, mais ce rituel du deuil (il n'y a pas d'autre) est une comédie dans le tombeau de l'absent(e).

Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1: Arts de faire*, © Gallimard, Paris, 1990.

Michel de Certeau (1925-1986) était un prêtre jésuite français, philosophe et historien. Dans son livre *L'invention du quotidien*, il met en avant la fonction créative de l'être humain, qui, loin d'être passif et dépossédé, serait au contraire un créateur de //ruses subtiles// cachées dans un ensemble de pratiques quotidiennes, s'opposant ainsi aux structures du pouvoir.



**// J'écris tout ceci avec une encre bleue, pour me rappeler que
tous les mots, et pas seulement certains, sont écrits sur l'eau. //**

— interligne4

où j'essaie de ramener tous ces fils ensemble pour nous tricoter un
joli pull qui nous tiendra chaud en sortant de la salle

Mais attention

si on veut le garder longtemps

il faut le laver exclusivement

à l'eau de piscine

Dans mon introduction à ce cahier de salle, j'ai tenté de formuler ma vision du théâtre (je devrais plutôt dire: *une* de mes visions du théâtre). J'ai appelé cette vision la *machine empathique*. Pourquoi une machine? Parce que le théâtre est un lieu qui concrétise des potentialités. Pourquoi empathique? Car pour une pièce de théâtre il faut au moins une comédienne et une spectatrice.

Pour reformuler le postulat selon une définition philosophique: le théâtre est un *dispositif* qui transforme l'énergie d'un texte (d'une idée, d'un mouvement de société) en *travail*: un travail qui consiste, pour l'ensemble de comédiennes, à se glisser jour après jour dans des nouvelles peaux, de donner à voir chaque jour des nouvelles sensibilités.

La production de l'empathie au théâtre commence par le rapport entre l'actrice et son rôle. Avant le début des répétitions, elle apprend son texte, s'appropriant à travers lui l'intimité de son personnage. Ce travail se poursuit pendant les répétitions; et vient maintenant s'ajouter la relation empathique entre les actrices. Elles doivent se rencontrer à deux niveaux: entre elles-mêmes en tant que personnes, et entre les personnages qu'elles incarnent. À l'ensemble de comédiennes s'ajoute aussi l'équipe artistique. La metteuse en scène, évidemment, ainsi que toute une cohorte de personnes qui doivent trouver un vocabulaire commun pour faire fonctionner et avancer cette machine.

L'avant-dernière relation empathique est activée au moment où le premier public entre dans la salle. Pendant la durée de la représentation, l'air ambiant se charge de millions de particules électriques qui, parfois, crépitent si fort qu'on a l'impression de pouvoir les entendre. Ces particules circulent entre les comédiennes, entre le public et les

comédiennes, et entre les membres du public, ainsi que dans toutes les combinaisons imaginables entre ces pôles.

La dernière relation empathique est celle qui se concrétise entre les membres du public après le spectacle, dans une reconnaissance de l'expérience commune. Et lorsque, des années plus tard, deux personnes se remémorent un spectacle, c'est toute cette chaîne de relations empathiques qui est réactivée en filigrane.

Voilà: le théâtre comme dispositif producteur d'empathie, le théâtre comme machine empathique.

CQNAPBDD (ce qu'il n'y avait pas besoin de démontrer)

*

//Une œuvre d'homme n'est rien d'autre que ce long cheminement pour retrouver par les détours de l'art les deux ou trois images simples et grandes sur lesquelles le cœur, une première fois, s'est ouvert.//

Albert Camus, *L'envers et l'endroit*

Si j'ai choisi d'ouvrir ce cahier de salle avec les mots de Gaston Bachelard et de le clore avec ceux de John Berger, c'est que je suis touchée par leur vision intuitive et empathique du monde. Ce sont tous deux des auteurs qui font confiance à leur subjectivité en tant que subjectivité; une approche qui gagne, à mon sens, en universalité. Mais il ne faut pas en conclure que cette approche intuitive est une solution de facilité. Il n'y a rien de plus difficile que de dire des choses simples et grandes de manière cristalline. Je suis bien placée pour le savoir.

FAIRE BOUGER LES LIGNES.

extrait de John Berger, *Sur l'attention* (2016)

La plupart des gens ont leur bar préféré, ils y vont pour retrouver leurs amis et boire un verre. Je préfère boire chez moi avec mes amis. En revanche, j'ai ma piscine municipale préférée; je vais y nager à mon rythme, dépassant d'autres nageurs que je ne connais pas, malgré les regards, et parfois les sourires, que nous échangeons.

Le port du bonnet de bain est obligatoire. Tout comme le sont la douche et le shampoing avant de plonger ou de descendre dans l'eau le long d'une échelle située dans un coin du bassin. Je plonge, et, alors que je commence à nager sous l'eau, j'ai la sensation d'être entré dans une autre temporalité, semblable, par certains côtés, à celle que peut éprouver un enfant chez lui, quand il décide d'aller d'un étage à un autre.

Nous autres nageurs, nous partageons une forme d'anonymat égalitaire. Pas de chaussures, aucun signe de hiérarchie. Rien que nos maillots de bain. Si vous touchez par mégarde un autre nageur en le ou la dépassant, vous vous excusez. La cruauté sans limite à l'encontre de notre prochain, cette cruauté dont nous sommes capables quand nous sommes fanatisés et endoctrinés, est difficile à imaginer au moment où vous faites demi-tour et entamez votre vingtième longueur.

Les murs extérieurs et le toit plat de la piscine municipale sont faits de verre. De telle sorte que, depuis l'eau, on peut voir les immeubles environnants et le ciel. Vers l'ouest, se trouve un coteau herbeux au sommet duquel pousse un érable d'une taille impressionnante. Je regarde cet arbre en nageant sur le flanc.

La forme générale de l'arbre, avec ses branches qui s'étirent vers le ciel, est semblable à la forme de n'importe laquelle de ses feuilles. (Cela est plus ou moins évident chez toute variété d'arbre.) La feuille

d'érable est de forme pennée – du latin *pinna*, plume. L'endroit de la feuille est aussi vert qu'une salade, et son envers est d'un argenté verdâtre. L'érable a pour destinée, inscrite en lui, d'être penné.

Je décide d'en faire le dessin aussitôt que je sortirai de la piscine: le croquis de l'arbre dans son ensemble, et sur la même page, un dessin en gros plan d'une de ses feuilles. Comme ça, me dis-je à moi-même en continuant à nager, cela désignera, en un sens, le code génétique de l'érable. Ce sera comme le texte d'un érable argenté.

Les textes de ce genre appartiennent à un langage sans mots que nous lisons depuis la prime enfance, mais que je suis incapable de qualifier.

Plus tard, je nage sur le dos et lève les yeux vers le ciel qui s'encadre dans le toit en verre. Un bleu vif avec des cirrus blancs, à une altitude d'à peu près 5000 mètres, je dirais. (Le mot latin pour //boucle de cheveux// est cirrus). Les boucles de cheveux se déplacent lentement, se rejoignent et se séparent quand les nuages sont emportés par le vent. Je peux apprécier leur dérive grâce au cadre du toit; autrement, elle serait difficile à remarquer.

Le mouvement de ces boucles provient apparemment de l'intérieur de chaque nuage, et non d'une pression qui s'exercerait sur eux; pensez aux mouvements qui agitent un corps endormi.

C'est probablement pour cette raison que je m'arrête de nager, et que je mets mes mains derrière la tête. Je flotte. Mes gros orteils sortent tout juste de l'eau. L'eau sous mon corps me soutient.

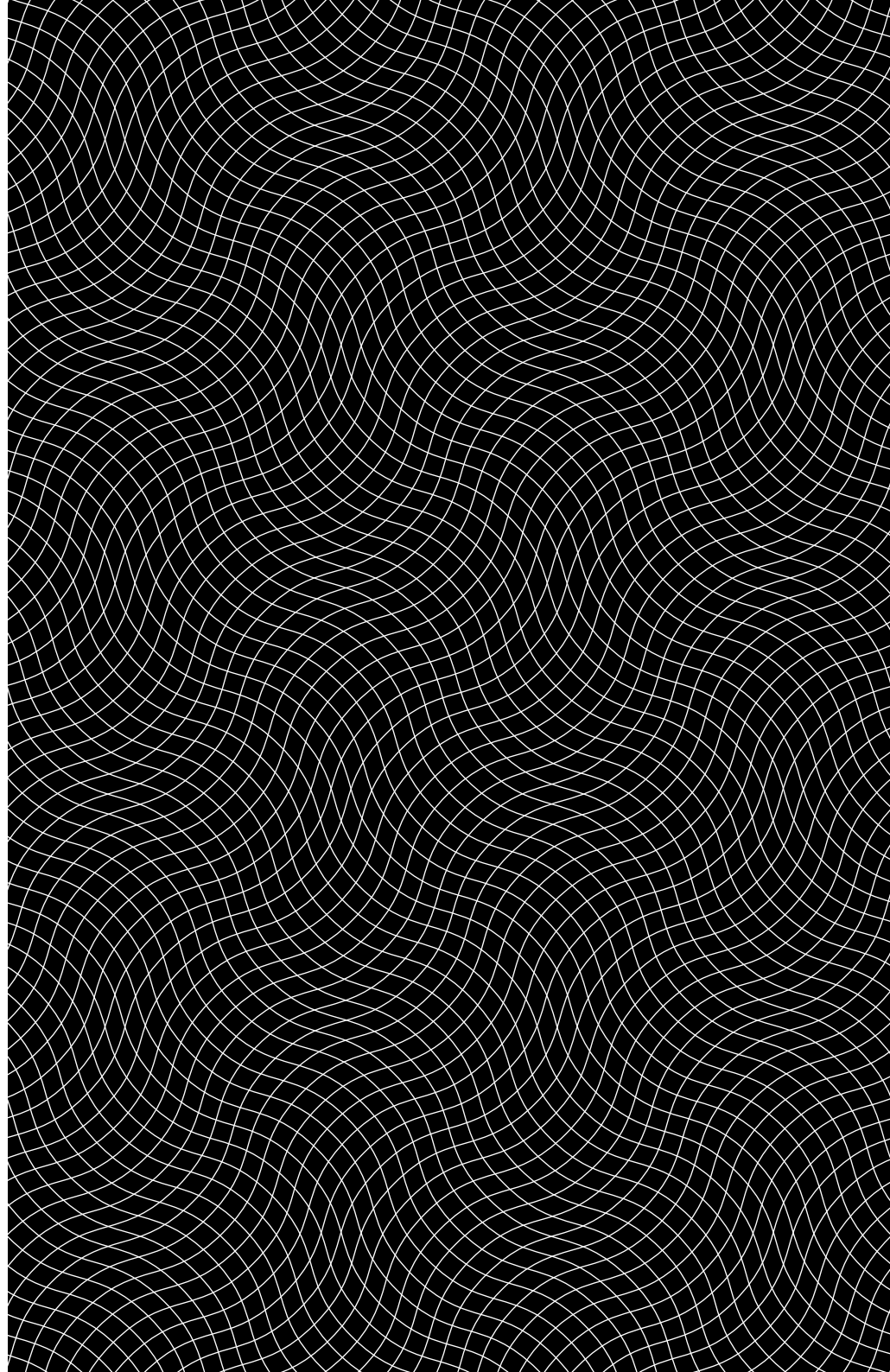
Plus j'observe ces boucles, plus elles me font penser à des histoires sans paroles; des histoires pareilles à celles que l'on peut raconter avec ses doigts, mais dans le cas présent, ces histoires sont racon-

tées par de minuscules cristaux de glace, dans le silence de la couleur bleue.

Hier, j'ai lu dans les journaux qu'à Gaza, vingt Palestiniens ont été déchiquetés par l'explosion de leur maison; que les États-Unis ont discrètement déployé 300 hommes supplémentaires pour défendre leurs intérêts dans les raffineries de pétrole irakiennes; que James Foley, un journaliste américain retenu en otage par l'État islamique, a été décapité, et que la vidéo de son exécution a été postée sur internet; et que 35 immigrants clandestins en provenance de l'Inde, hommes, femmes et enfants, ont été retrouvés, à moitié étouffés, dans le container d'un cargo qui venait de traverser la mer du Nord pour s'amarrer à Londres.

Le cirrus divague vers le Nord, vers l'endroit le plus profond du bassin. Flottant sur le dos, immobile, je le regarde et je trace avec mes yeux le schéma de ses ondulations.

Puis, la certitude que m'offre cette vue change. Je mets quelque temps à comprendre comment. Lentement, le changement devient évident et la certitude s'approfondit en moi. Les boucles du cirrus blanc observent un homme qui flotte sur le dos, les mains derrière la tête. Je ne les observe plus; ce sont elles qui m'observent.



— grandes lignes

Pièces à l'affiche

- / Perrine Gérard, **La Largeur du Bassin**, 2014
- / Guillaume Poix, **La Côte d'Azur**, 2018
- / Ferdinand Schmalz, **la résistance thermale**, trad. mAthieu Bertolet, l'Arche Éditeur, Paris, 2018

Œuvres citées

Littérature

- / Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, Paris, 1942
- / John Berger, *Palabres*, trad. Olivier Cohen & Clément Ribes, Éditions de l'Olivier, Paris, 2018
- / John Berger, *Voir le voir*, trad. Monique Triomphe, Éditions B42, Paris, 2014
- / Anne Carson, *Eros the Bittersweet*, Dalkey Archive Press, London, 1998
- / Angela Carter, *Unicorn: The Poetry of Angela Carter*, Profile Books, London, 2015
- / Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1 : Arts de faire*, Gallimard : folio essais, Paris, 1990
- / Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie : L'Anti-Œdipe*, Éditions de Minuit, Paris, 1972/73
- / John Donne, *Paradoxes et problèmes*, Éditions Allia, Paris, 1994
- / Jeffrey Eugenides, *Virgin Suicides*, trad. Marc Cholodenko, Éditions Points, Paris, 2010

- / Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Gallimard, 1992 (1887)
- / Maggie Nelson, *Bluets*, Wave Books, New York, 2009
- / Saskia Sassen, *Expulsions : Brutalité et complexité dans l'économie globale*, trad. Pierre Guglielmina, Gallimard : nrf essais, Paris, 2016

Musique

- / David Bowie, *Atomica* (sur l'album *The Next Day*, 2013)
- / Camille, *Piscine* (sur l'album *OUI*, 2017)
- / Lana Del Rey, *Heavy Hitter* (2009)
- / Loudon Wainwright III, *The Swimming Song* (sur l'album *Attempted Mustache*, 1973)
- / Siouxsie and the Banshees, *Make Up to Break Up* (sur l'album *The Scream*, 1978)

Œuvres en coin

Littérature

- / Angela Carter, *La Femme sadienne et l'idéologie de la pornographie*, trad. Françoise Cartano, Éditions Henri Veyrier, Paris, 1979 (1978)
- / Hélène Cixous, *Stigmata*, Routledge Classics, Londres, 1998
- / Elfriede Jelinek, *Ce qui arriva quand Nora quitta son mari*, trad. Louis-Charles Sirjacq, L'Arche, Paris, 1997

- / Marie-Claire Mervant-Roux, *Figurations du spectateur : Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, L'Harmattan, Paris, 2006
- / Maggie Nelson, *Les Argonautes*, trad. Jean-Michel Theroux, Éditions du sous-sol, Paris, 2018
- / Hartmut Rosa, *Aliénation et accélération : Vers une critique de la modernité tardive*, trad. Thomas Chaumont, La Découverte, Paris, 2014
- / Hartmut Rosa, *Résonance : Une sociologie de la relation au monde*, trad. Sacha Zilverfarb & Sarah Raquillet, La Découverte, Paris, 2018
- / Richard Sennett, *Tyrannies de l'intimité*, trad. Antoine Berman & Rebecca Folkman, Seuil, Paris, 1979
- / William Shakespeare, *Hamlet*, trad. Yves Bonnefoy, Folio classique, 2016 (1602)
- / Rebecca Solnit, *Ces hommes qui m'expliquent la vie*, trad. Celine Leroy, Éditions de l'Olivier, Paris, 2018

Musées

- / *Le Printemps*, Botticelli, 1482
- / *Bethsabée au bain tenant la lettre de David*, Rembrandt, 1654
- / *Under de Martina Amati*, Wellcome Collection, Londres, 2018

Cinéma

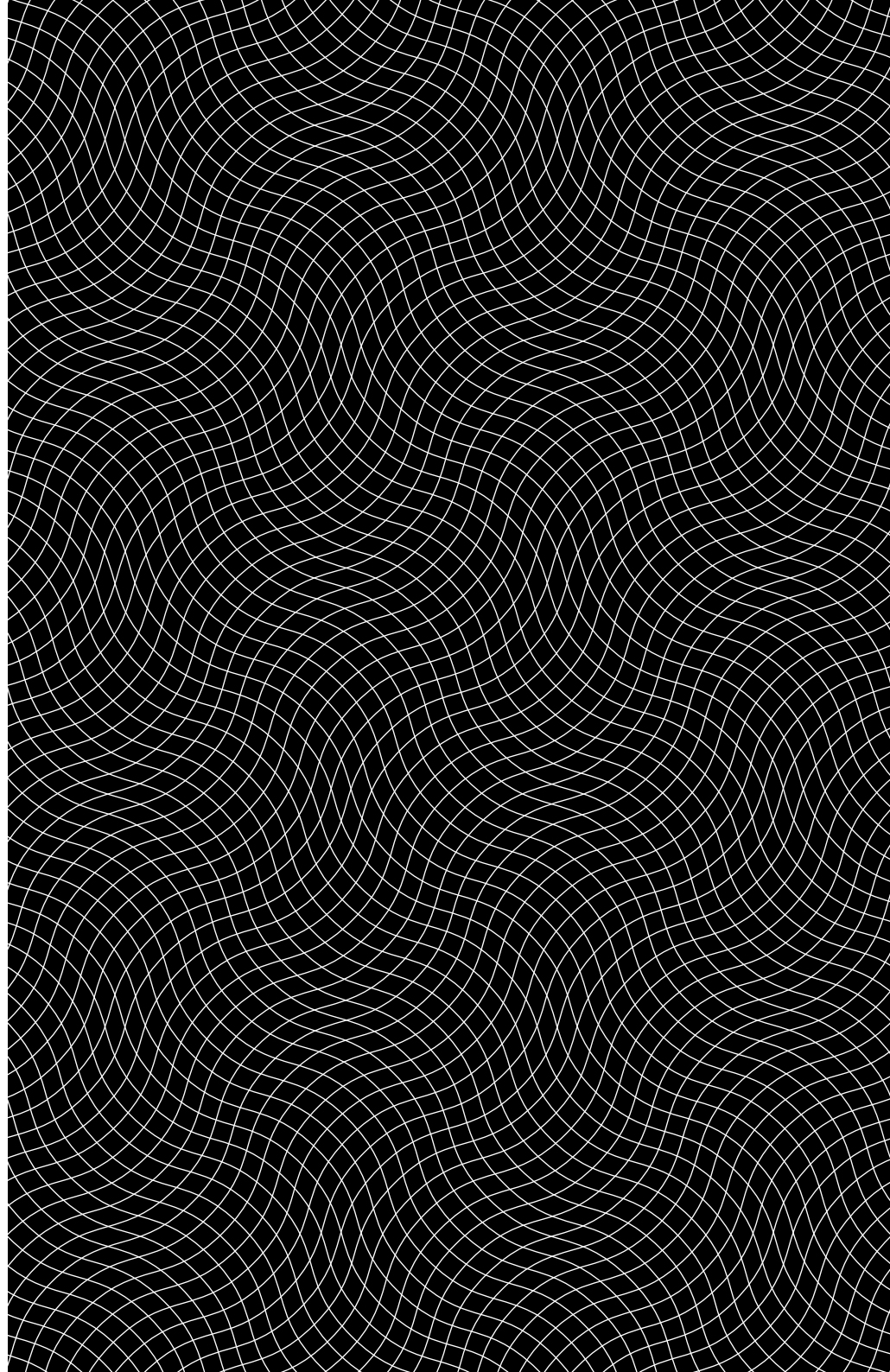
- / *Deep End*, Jerry Skolimowski, 1970
- / *The Virgin Suicides*, Sofia Coppola, 1999
- / *La naissance des pieuvres*, Céline Sciamma, 2007

Et évidemment toute la filmographie de Romy Schneider, en commençant par...

- / *La piscine*, Jacques Deray, 1969

...et en poursuivant par la sélection de Guillaume Poix :

- / *Sissi*, Ernst Marischka, 1955
- / *Le combat dans l'île*, Alain Cavalier, 1962
- / *La voleuse*, Jean Chapot, 1966
- / *Les choses de la vie*, Claude Sautet, 1970
- / *Le train*, Pierre Granier-Deferre, 1973
- / *Le vieux fusil*, Robert Enrico, 1975
- / *L'important c'est d'aimer*, Andrzej Żuławski, 1975
- / *Une histoire simple*, Claude Sautet, 1978
- / *Garde à vue*, Claude Miller, 1981
- / *La passante du sans-souci*, Jacques Rouffio, 1982



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.

Sarah Jane Moloney est auteure, performeuse, metteuse en scène et traductrice. Après une formation en Lettres à Lausanne et en Dramaturgie à Londres, un atelier marquant de formation continue avec Romeo Castellucci pendant la Biennale de Venise, elle initie un travail entre théâtre et performance au sein de sa propre compagnie, nommée L'âge ingrat. Demi-finaliste du prix Premio en 2016, son emploi du temps mêle aujourd'hui la poursuite de ces travaux personnels et la participation, comme interprète ou dramaturge, aux projets d'autres artistes, en Suisse ou au Royaume-Uni.

Nous aimons cette envie que nous avons lue chez Sarah Jane Moloney d'embarquer sur notre bateau, de participer à ce projet, de tirer des lignes entre les textes de cette saison pour en tracer la carte, faire des schémas et nous prendre par le fil de la main. Sarah Jane Moloney relie déjà de nombreux points sur la carte du POCHE /GVE: entre les langues – elle se balade dans l'anglais comme à la maison tout en vivant en français –, entre les genres – elle ambitionne, tout comme POCHE /GVE, de donner la place qui revient au féminin (sans pour autant en ôter au masculin) – et entre les côtes de la Méditerranée – elle emmène sur son radeau la littérature antique, pour interroger notre passé culturel et flouter nos évidences. Son projet d'écriture – car, au bénéfice de la bourse Stück Labor, elle s'engage au POCHE /GVE avec son envie d'écrire pour notre théâtre une pièce nouvelle – appelle la figure de Sappho, les rivages iconiques de Lesbos et les gilets de sauvetage oranges... Elle délie les palimpsestes de l'île idyllique pour déchiffrer nos contradictions.

Parce que déchiffrer, délier pour mieux relier, sont aussi les passions du POCHE /GVE, Sarah Jane Moloney est la dramaturge de cette quatrième saison, où nous décryptons ENSEMBLE les graphiques de nos relations à l'aune des figures qu'elle a dessinées pour nous sur/avec/autour de ces textes d'aujourd'hui.

POCHE/GVE remercie les maisons d'édition suivantes de lui avoir accordé l'autorisation de reproduire des extraits de leurs textes: Allia, L'Arche éditeur, B42, Dalkey Archive Press, L'Olivier, Gallimard, Librairie José Corti, Minuit, Points, Profile Books, Wave Books.

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

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



Théâtre/Vieille-Ville

poche---gve.ch

POCHE

