

_____ Havre

_____ La chute des
comètes et des
cosmonautes

_____ Le brasier

// Je sentais un jour que d'autres âmes que la
mienne cherchaient la même chose que moi,
sortir du monde comme on entre dans le
monde, car au monde nous ne sommes pas. //

saison_ensemble

— sommaire

7 mot du début

- 10 — **HORS LIGNES.** extrait, *Ontologie de l'accident: Essai sur la plasticité destructrice* de Catherine Malabou

15 interligne1

19 Havre

- 22 — **EN PREMIÈRE LIGNE.** extrait de **Havre**
- 26 — **ENTRE LES LIGNES.** figure + clés de lecture
- 28 — **LIGNE DIRECTE.** note d'intention de Mishka Lavigne
- 30 — **FAIRE BOUGER LES LIGNES.** poèmes, *Décréation* de Anne Carson
- 32 — **FAIRE BOUGER LES LIGNES.** extraits, *Godot vient à Sarajevo* de Susan Sontag
- 40 — **FAIRE BOUGER LES LIGNES.** extrait, *Stigmates* de Hélène Cixous
- 42 — **LIGNE DIRECTE.** inédit, *Copeaux* de Mishka Lavigne

45 interligne2

49 La chute des comètes et des cosmonautes

- 52 — **EN PREMIÈRE LIGNE.** extrait de **La chute des comètes et des cosmonautes**
- 56 — **ENTRE LES LIGNES.** figure + clés de lecture
- 58 — **LIGNE DIRECTE.** entretien avec Marina Skalova

- 64 — **FAIRE BOUGER LES LIGNES.** extraits, *Le futur de la nostalgie* de Svetlana Boym
- 70 — **LIGNE DIRECTE.** scène coupée, **La chute des comètes et des cosmonautes**
- 72 — **FAIRE BOUGER LES LIGNES.** extrait, *Poids* de Jeanette Winterson
- 76 — **LIGNE DIRECTE.** inédit, *Appel de Marina Tsvetaïeva* de Marina Skalova
- 83 — **EN PREMIÈRE LIGNE.** playlist

85 interligne3

89 Le brasier

- 92 — **EN PREMIÈRE LIGNE.** extrait de **Le brasier**
- 96 — **ENTRE LES LIGNES.** figure + clés de lecture
- 98 — **LIGNE DIRECTE.** entretien avec David Paquet
- 102 — **FAIRE BOUGER LES LIGNES.** extrait, *La psychanalyse du feu* de Gaston Bachelard
- 106 — **FAIRE BOUGER LES LIGNES.** extrait, *Différence et Répétition* de Gilles Deleuze
- 108 — **FAIRE BOUGER LES LIGNES.** poème, *Le matin dans la maison brûlée* de Margaret Atwood
- 110 — **LIGNE DIRECTE.** inédit, *Kleenex* de David Paquet

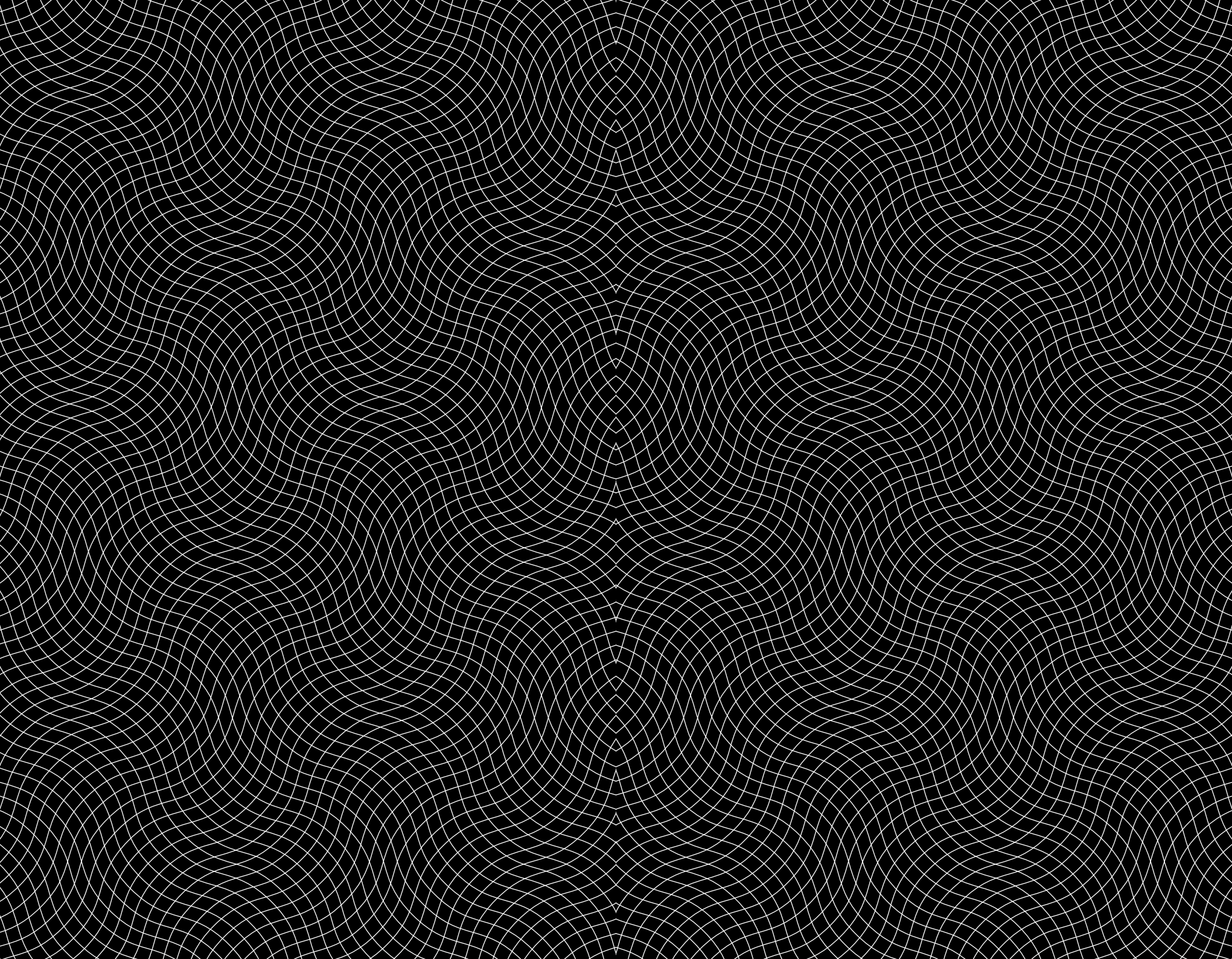
113 mot de la fin

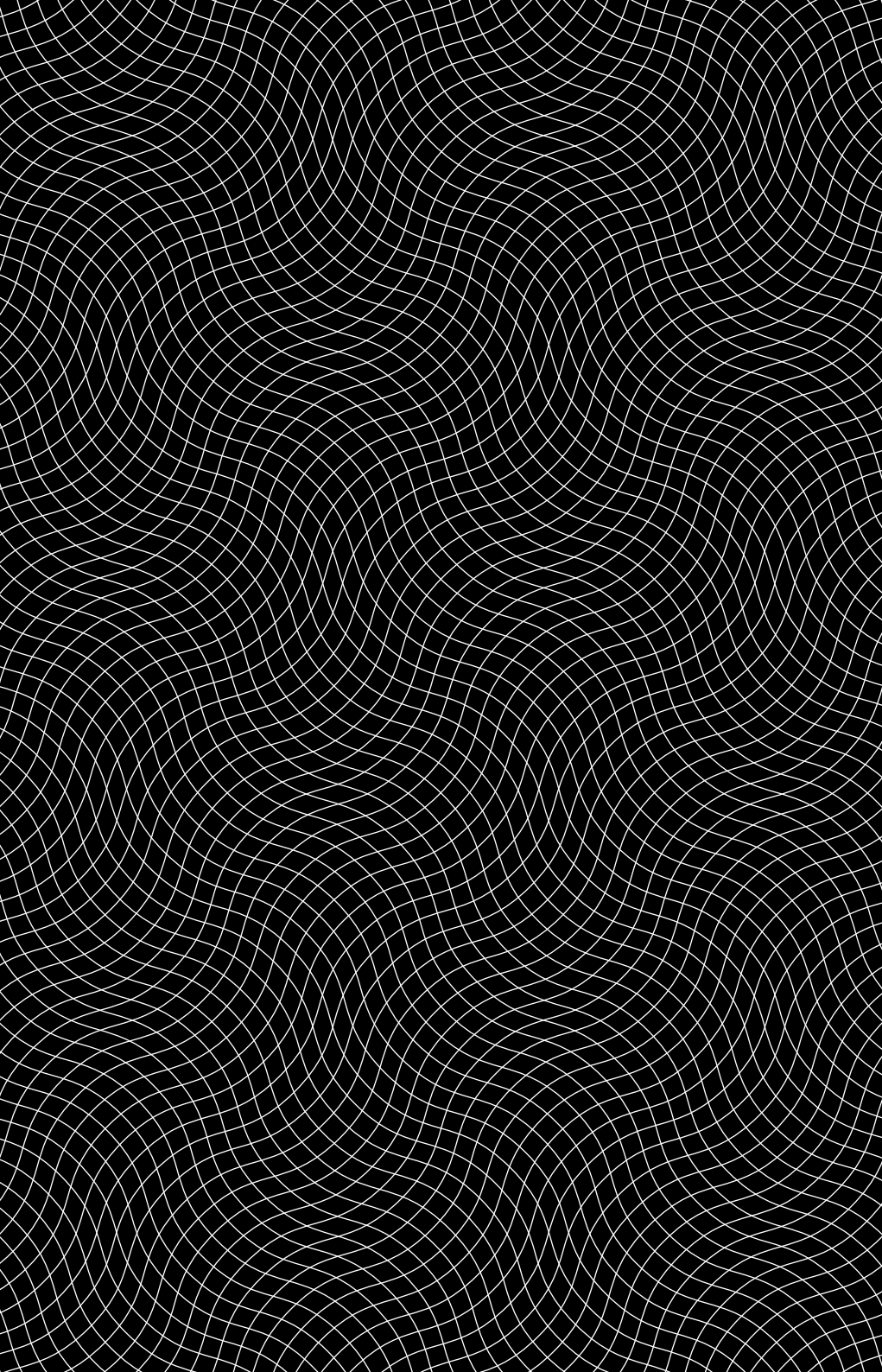
- 116 — **HORS LIGNES.** extrait, *Le Pèse-nerfs* de Antonin Artaud

119 grandes lignes

- **EN PREMIÈRE LIGNE.** extrait de la pièce
- **ENTRE LES LIGNES.** figure + notes dramaturgiques accompagnantes
- **LIGNE DIRECTE.** de la plume de l'auteur
- **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 la séquence
- **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!





— mot du début

traité de conciergerie théâtrale

Le travail de la dramaturge peut souvent paraître nébuleux. Et pourtant, ce que je considère comme ma tâche principale, c'est justement de débayer. Débarrasser les interprétations abusives, balayer le brouillard du jargon, désobstruer l'horizon des idées reçues, pour que le texte de théâtre – ainsi que la voie d'accès à ce texte – soit le plus limpide possible. Comme celui d'une concierge, mon travail reste la plupart du temps invisible; travail qui, s'il n'était pas fait, se ferait ressentir de par son absence.

L'objectif du cahier de salle est donc, entre autres, de faciliter un parcours. Mais alors que dans la première partie de saison, une unité thématique très forte s'imposait de soi (et contre laquelle il aurait été inutile de lutter), rendant par là mon travail assez confortable, cette deuxième séquence éclate et foisonne en une myriade de sens. Les trois textes en question – **Havre, La chute des comètes et des cosmonautes** et **Le brasier** – ont certes des points en commun. Par exemple, ce sont tous des textes qui traitent de problématiques familiales. Mais. Le travail de la dramaturge n'est pas forcément de s'arrêter aux éléments évidents.

Un autre point saillant qui relie ces textes, c'est l'état d'aporie dans lequel se trouvent leurs personnages. Elsie, Claudine, le père, Matt, la fille, Claudette: toutes leurs existences ont momentanément été plongées dans un chaos sans queue ni tête dont elles cherchent l'issue, se cognant la tête contre des murs invisibles.

Je tiens peut-être quelque chose. Partir sur le chemin du chaos: l'incompréhension face au deuil, la confusion de la chute de l'URSS, l'anarchie des particules qui s'agitent sur le bûcher. Peut-être. Mais comme je suis helléniste de formation, je m'attarde sur ce mot, *khaos*. Mon fidèle lexique m'indique que ce mot qui représente pour

nous la confusion et le désordre signifie en grec ancien la *béance*, l'*ouverture*, le *vide*. Voilà.

Lorsqu'on emprunte la piste de ces trois textes, que l'on retrace pas à pas le fil du chaos, on finit par en découvrir l'ouverture d'origine. Chaque personnage est motivé par un stigmaté originel, un *vide* qui se fait sentir de par son essentielle absence, organisant ainsi l'univers de la pièce autour de lui.

À moi maintenant d'en astiquer le cadre, en fière concierge que je suis, pour en faire briller le contenu.

Parmi les citations que j'ai choisi de mettre en exergue pour rythmer et commenter les textes de ce cahier de salle, vous ne trouverez qu'une seule parole: celle de cet illustre illuminé, Antonin Artaud. Là où le premier cahier de salle proposait un kaléidoscope de paroles autour d'un thème central, le foisonnement et l'éclatement de cette séquence nécessitent une concentration des références. C'est pourquoi la parole d'Artaud sera notre guide à travers ces textes; sa pensée ponctuera (ponctionnera ?) la nôtre.

HORS LIGNES.

extrait de Catherine Malabou, *Ontologie de l'accident* :
Essai sur la plasticité destructrice (2009)

Le plus souvent, les vies vont leur chemin comme les fleuves. Les changements et les métamorphoses propres à ces vies, survenus en conséquence des aléas et des difficultés ou simplement liés au cours naturel des choses, apparaissent comme les marques et les rides d'un accomplissement continu, presque logique, qui conduit à la mort. Avec le temps, on devient finalement ce que l'on est, on ne devient que ce que l'on est. Les transformations du corps, de l'âme renforcent la permanence de l'identité, la caricaturent ou la figent, ne la contredisent jamais. Ne la dérangent pas.

Cette pente existentielle et biologique progressive, qui ne fait que transformer le sujet en lui-même, ne saurait faire oublier le pouvoir de plastiquage de cette même identité qui s'abrite sous son apparent poli, comme une réserve de dynamite enfouie sous la peau de pêche de l'être pour la mort. En conséquence de graves traumatismes, parfois pour un rien, le chemin bifurque et un personnage nouveau, sans précédent, cohabite avec l'ancien et finit par prendre toute la place. Un personnage méconnaissable, dont le présent ne provient d'aucun passé, dont le futur n'a pas d'avenir, une improvisation existentielle absolue. Une forme née de l'accident, née par accident, une espèce d'accident. Une drôle d'engence. Un monstre dont aucune anomalie génétique ne permet d'expliquer l'apparition. Un être nouveau vient au monde une seconde fois, venu d'une tranchée profonde ouverte dans la biographie.

Il existe des métamorphoses qui dérangent la boule de neige que l'on forme avec soi-même dans la durée, ce gros tas circulaire bien rempli, replet, complet. D'étranges figures qui surgissent de la blessure, ou de rien, d'une sorte de décrochage d'avec l'avant, des figures qui ne résultent ni d'un conflit infantile non réglé, ni de la pression du refoulé, ni du retour subit d'un fantôme. Il est des

transformations qui sont des attentats. J'ai longuement parlé de ces phénomènes de plasticité destructrice, des identités scindées, interrompues soudainement, désertes des malades d'Alzheimer, de l'indifférence affective de certains cérébro-lésés, des traumatisés de guerre, victimes de catastrophe, naturelles ou politiques. Force est de constater et de faire reconnaître que nous pouvons tous, un jour, devenir quelqu'un d'autre, d'absolument autre, quelqu'un qui ne se réconciliera jamais avec lui-même, qui sera cette forme de nous sans rédemption ni rachat, sans dernières volontés, cette forme damnée, hors du temps. Ces modes d'être sans généalogie n'ont rien à voir avec le tout-autre des éthiques mystiques du XX^e siècle. Le Tout-Autre dont je parle demeure à jamais étranger à Autrui.

Le plus souvent, les vies vont leur chemin comme les fleuves. Parfois, elles sortent de leur lit, sans qu'aucun motif géologique, aucun tracé souterrain, ne permette d'expliquer cette crue ou ce débord. La forme soudainement déviante, déviée, de ces vies est de plasticité explosive.

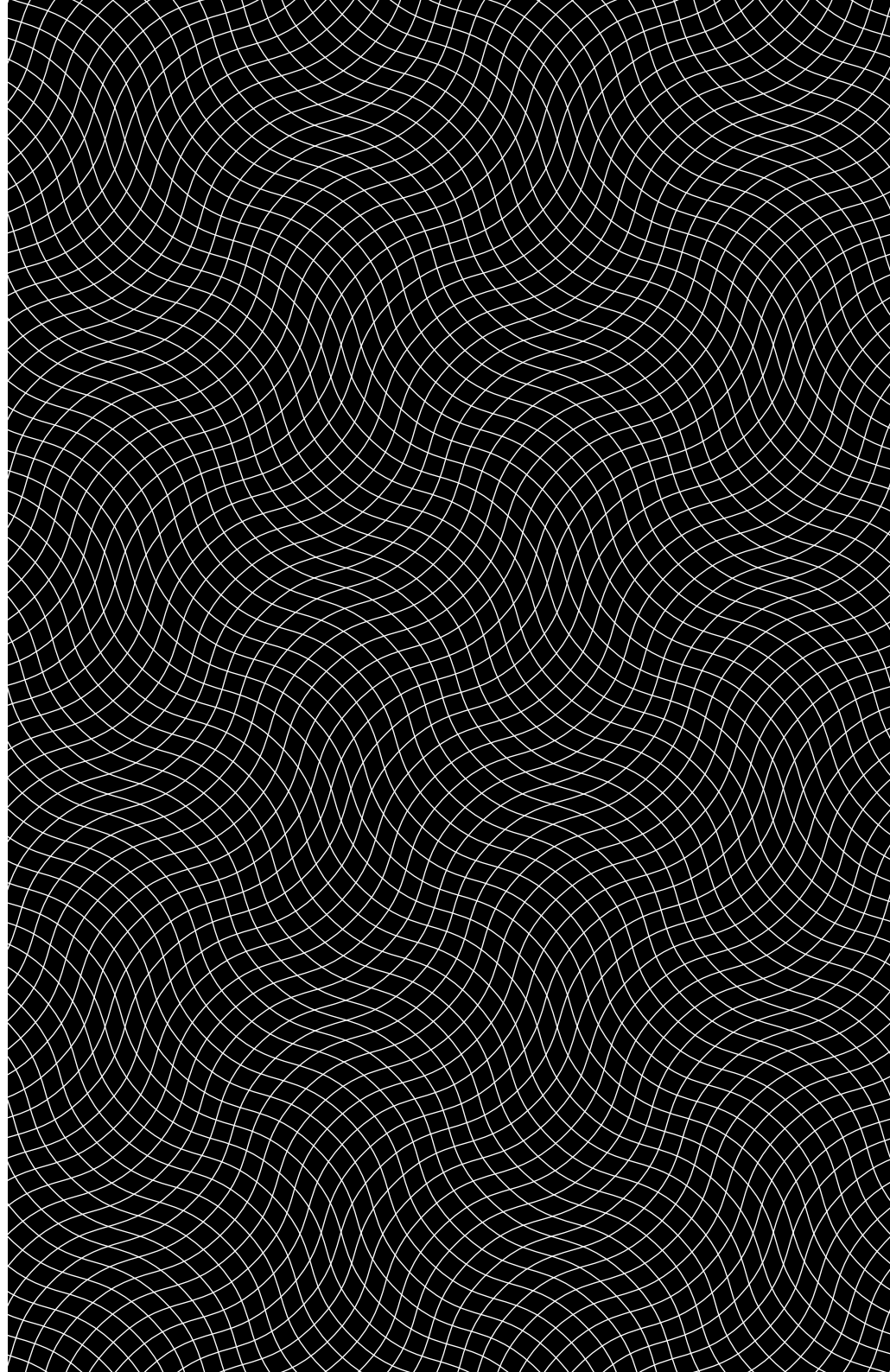
En science, en médecine, en art, dans le domaine de l'éducation, l'usage que l'on fait du terme //plasticité// est toujours positif. Il désigne un équilibre entre la réception et la donation de forme. La plasticité est conçue comme une sorte de travail de sculpture naturel qui forme notre identité, laquelle se modèle avec l'expérience et fait de nous les sujets d'une histoire, d'une histoire singulière, reconnaissable, identifiable, avec ses événements, ses blancs, son futur. Il ne viendrait à l'idée de personne d'entendre sous la formule de //plasticité cérébrale// par exemple le travail négatif de la destruction (destruction qui opère après tant de lésions cérébrales et de traumatismes divers). La déformation des connexions neuronales, la rupture des liaisons cérébrales ne sont

pas considérées en neurologie comme des cas de plasticité. On ne parlera de plasticité qu'à l'occasion d'un changement de volume ou de forme des connexions neuronales qui fait sens dans la construction de la personnalité.

Personne ne pense spontanément à un art plastique de la destruction. Pourtant, celle-ci aussi configure. Une gueule cassée est encore un visage, un moignon est une forme, une psyché traumatisée reste une psyché. La destruction a ses ciseaux de sculpteur.

Catherine Malabou, *Ontologie de l'accident: Essai sur la plasticité destructrice*, © Éditions Léo Scheer, Paris, 2009

Catherine Malabou (née en 1959) est une philosophe française. Elle est professeure de philosophie au Centre for Modern European Philosophy de l'Université de Kingston (Royaume-Uni) ainsi que professeure en Littérature comparée et Langues et études européennes à l'Université de Californie (États-Unis). Elle est connue pour son travail sur la plasticité – un concept qu'elle emprunte à *La phénoménologie de l'esprit* de Hegel – appliquée à l'économie, la politique et la sociologie. Reconnue comme une des figures les plus intéressantes de la //nouvelle philosophie// française, la recherche de Malabou est orientée vers la relation entre la philosophie, la neuroscience et la psychanalyse.



// Mais si j'enfonce un mot violent comme un clou je veux qu'il
suppure dans la phrase comme une ecchymose à cent trous. //

— interligne1

petite métaphysique des trous

J'affectionne les trous.

Peut-être parce que je me suis toujours senti plus d'affinités avec le polythéisme grec que la doxa chrétienne. Commencer par le Verbe m'a toujours paru comme une manière singulièrement phallogocentrique¹ d'appréhender le monde. Par contre, commencer par un trou...

//Donc avant tout, fut Abîme//²

La *Théogonie* est une œuvre du poète grec Hésiode (VIII^e siècle avant notre ère) qui décrit la naissance de l'univers et la généalogie des dieux. Le poète commence par un prélude où, selon la tradition, il glorifie les Muses. Hésiode en vient finalement à les interroger sur la question de l'origine: //Contez-moi ces choses, ô Muses, habitantes de l'Olympe, en commençant par le début, et, de tout cela, dites-moi ce qui fut en premier//. À quoi, les Muses répondent: //Donc avant tout, fut Abîme//.

Le terme grec *khaos*, traduit ici par //abîme//, a plusieurs sens. Point de départ de toute la création hésiodique, il signifie d'abord la //béance// ou encore //l'ouvert//. Paul Mazon, traducteur de l'édition des Belles Lettres, utilise le terme //abîme// en référence au grec *abyssos* qui désigne le //sans fond//, //l'impénétrable// et qui, substantivé, veut dire //vide infini//. Le mot français //chaos// a, le plus souvent, le sens de //confusion//, de //désordre// et rend donc assez mal compte de la notion grecque. //La Béance, l'Abîme//, métaphorisent l'idée du //vide sans fond// (un gouffre sans fond où l'on fait

une chute sans fin), mais surtout d'éléments sans coordonnées: sans haut, ni bas, sans droite, ni gauche (un milieu sans orientation possible, où l'on chute dans tous les sens).

//Je touche les parois du trou
et la terre s'effrite sous mes doigts.//³

Dans **Havre**, le trou qui s'ouvre dans la chaussée devant chez Elsie Sauriol illustre évidemment, de manière symbolique, la béante absence de sa mère. Mais comme l'écrit Hélène Cixous⁴, le stigmatisme blesse, mais il incite aussi. Les personnages de **Havre** vont faire de ce trou le symbole d'un nouveau départ. Et nous voici revenues à l'idée grecque du vide comme une potentialité infinie qui donne naissance à des univers. À l'inverse du trou noir qui absorbe, le *khaos* génère. Penser l'indétermination originelle comme source jaillissante d'une création (poétique) toujours renouvelée; penser l'espace du rien originaire, et ne jamais refermer la brèche ouverte.

//Le traumatisme comme ouverture
sur l'avenir de la blessure
est la promesse d'un texte.//⁵

Oui, je m'assume. J'affectionne les trous.

1 Je m'aventurerais à un jeu de mots *verbe/verge* s'il n'avait pas déjà été fait et refait. (Par Lacan, probablement.)

2 Hésiode, *Théogonie*, trad. Paul Mazon, Les Belles Lettres, Paris, 2008

3 Mishka Lavigne, **Havre**, Éditions Interligne, Ottawa, 2019.

4 voir p. 40

5 *idem*

// Je cherche un impossible écrit
qui n'est que dans mes moelles inscrit
et même pas
mais qui dira le vide ou le plein
mieux que moi.//

— Havre

texte Mishka Lavigne
mise en scène Anne Bisang

ensemble Rébecca Balestra, Baptiste Coustenoble
assistanat à la mise en scène Léonard Bertholet & Émilie Blaser
scénographie Anna Popek
musique Pierre-Alexandre Lampert
lumière Jonas Bühler
costumes Aline Courvoisier
images Dorothée Thébert
construction décor Valère Girardin

production POCHE /GVE
coproduction Théâtre Populaire Romand –
Centre neuchâtelois des arts vivants, La Chaux-de-Fonds

Au moment où Elsie apprend la mort de sa mère, l'auteure Gabrielle Sauriol, une brèche mystérieuse s'ouvre dans le bitume devant chez elle. L'ingénieur mandaté pour la réparer, Matt Hamidovic, se débat avec un passé rempli de trous. Au fil des réparations, leurs existences parallèles vont finir par s'entrechoquer. L'auteure ontarienne Mishka Lavigne manie avec dextérité le plein et le vide, le trop et le pas assez. La pièce nous parle avant tout de ces rencontres inespérées: celles qui finissent, contre toute attente, par combler les absences.

Mishka Lavigne _ auteure

Mishka Lavigne est auteure dramatique. Elle a écrit plusieurs pièces dont *Virgile, Murs et Cinéma*, texte qui a reçu l'Aide à la création du Centre national du théâtre à Paris. Elle travaille en ce moment au développement de *Copeaux* en collaboration avec le metteur en scène Éric Perron pour une production en 2019-2020 et *Shorelines*, un nouveau texte en anglais avec l'artiste Emily Pearlman. Son travail a été récompensé par de nombreux prix dont le Prix national d'excellence RBC pour une artiste émergente en 2013, le Prix FATFC en 2015 et 2018, le Prix Jeanne-Sabourin en 2016 et le Prix Québec-Ontario en 2017. Son texte **Havre** a été mis en lecture en 2016 à Ottawa, à Montréal, aux Francophonies en Limousin, en France et a été traduit en anglais par Neil Blackadder pour IVP Chicago 2018 et en allemand par Frank Weigand pour le Festival Primeurs de Sarrebrück 2018 où elle obtient le prix de la meilleure auteure. Par ailleurs, Mishka Lavigne est elle-même traductrice littéraire, autant vers le français que vers l'anglais et principalement pour le théâtre. Récemment, elle a écrit sa première pièce en anglais: *Albumen*, développée au Canada et aux États-Unis, qui sera produite en mars 2019 à Ottawa.

Anne Bisang _ metteure en scène

Repérée dès sa première création, *WC Dames*, Anne Bisang fait un parcours suivi dans les théâtres romands. Son travail artistique, après un passage par un théâtre visuel et silencieux, se fonde sur le texte et la créativité des actrices. Convaincue de la responsabilité de l'artiste et du théâtre dans les affaires du monde, elle choisit des textes d'auteures vivantes ou des textes méconnus toujours porteurs de problématiques humanistes, sociales et politiques. Après douze années à la direction de la Comédie de Genève, elle fonde une nouvelle compagnie indépendante anne bisang productions en 2011. En juin 2013, elle est nommée à la direction artistique du TPR, Théâtre populaire romand, Centre neuchâtelois des arts vivants à La Chaux-de-Fonds. Récemment, elle a mis en scène *L'Embrasement* de Loredana Bianconi, *Oh les beaux jours!* de Samuel Beckett, *Sils-Kaboul* d'après Ella Maillart et Annemarie Schwarzenbach, **Guérillères ordinaires** de Magali Mougel, pièce créée au POCHÉ /GVE en 2016 puis reprise en tournée et *Elle est là* de Nathalie Sarraute à l'Orangerie en 2017.

EN PREMIÈRE LIGNE.

extrait de Mishka Lavigne, **Havre** (2016)

ELSIE. As-tu déjà eu un chien ?

MATT. Un chien ?

ELSIE. Quand je rencontrais des gens pour la première fois, on me demandait toujours ce qu'elle faisait ma mère, sur quoi elle travaillait. On me posait jamais de questions sur moi. (*Un temps.*) Ce qu'elle fait ma mère ces jours-ci... elle se noie ma mère ces jours-ci...

MATT, *VISIBLEMENT INCONFORTABLE.* Je peux partir si tu veux. Si tu veux être toute seule.

ELSIE, *SE RESSAISISSANT.* C'est à mon tour de savoir des choses sur les gens. As-tu déjà eu un chien ?

MATT, *PREND SON TÉLÉPHONE, TROUVE UNE PHOTO ET LA MONTRE À ELSIE.* Oui, quand j'avais 15 ans. Un labrador noir qui s'appelait Max. Ça c'est Max, avant qu'il meure. Il est vraiment vieux là-dessus. Il est mort l'été passé.

ELSIE. As-tu pleuré quand il est mort ?

MATT, *RANGEANT SON TÉLÉPHONE.* C'est normal, non ? J'ai pleuré un peu et j'ai pris deux jours de congé en disant que j'étais malade.

ELSIE. Deux jours ?

MATT. Il y a pas de congé syndical quand ton chien meurt.

Un temps.

ELSIE. Où il est ton chien maintenant ?

MATT. Le vétérinaire te donne une boîte avec les cendres de ton animal. C'est comme ça que ça fonctionne. Les cendres de mon chien sont chez mes parents parce que ça avait été sa première maison.

ELSIE. Si les gens me demandaient où elle est ma mère maintenant, qu'est-ce que je devrais répondre ? Dans l'océan Pacifique, démembrée par les épaulards, picossée par les crabes, enroulée dans les algues, écorchée par le sel, attirée par le fond... (*Un temps.*) C'est macabre. Je m'excuse, t'es pas venu ici pour ça.

MATT. Ça va...

ELSIE. Reviens. Demain si tu veux. Pour un café.

MATT, *EN REDONNANT LA TASSE À ELSIE.* Okay. Bonne journée, Elsie.

Elsie ferme la porte. Matt reste seul, dans le couloir.

MATT. Le goût du café encore dans la bouche.

Debout dans le couloir

les murs beiges

chacune des quatre portes bleues

le même bleu que celui de la couverture de *Havre*.

Je cligne des yeux et les murs du couloir deviennent criblés de balles

le sol est couvert de débris, de morceaux de vitre

mes narines se remplissent d'une odeur de plastique brûlé

je m'écroule au sol

mon genou est couvert de sang.

Je hurle de douleur.

Je cligne des yeux et le plancher de bois devient un tapis rouge vin

une faible odeur de coriandre dans l'air

une voix lointaine murmure mon nom

Matej Matty Matty

et un rire de femme.

Je ris aussi.

C'est un petit rire d'enfant mais je sais que c'est moi.

Je cligne des yeux et tout disparaît

et c'est le couloir du bloc d'Elsie Sauriol

propre

beige

silencieux.

Je me relève
le cœur au bord des lèvres
les mains moites qui tremblent.

La porte du logement numéro 2 reste fermée
comme s'il s'était rien passé
rien passé du tout.

J'ai pas hurlé, pas ri
pas pour vrai.

Je retourne à mon camion
je rentre à la maison.

Mon appartement vide m'écrase.

Mon appartement vide
mon lit vide
moi
juste un peu plus vide
depuis mon retour de Sarajevo.

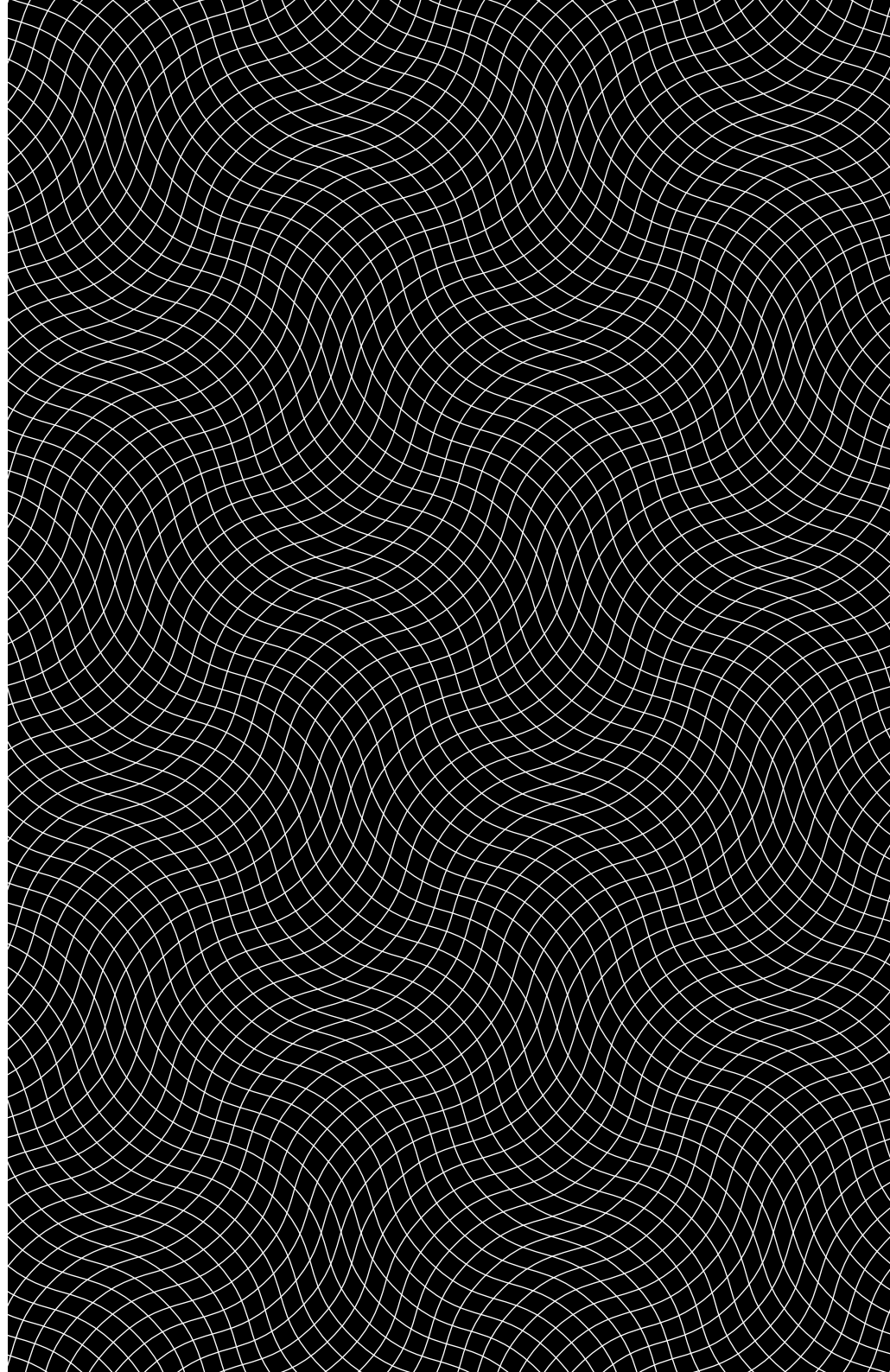
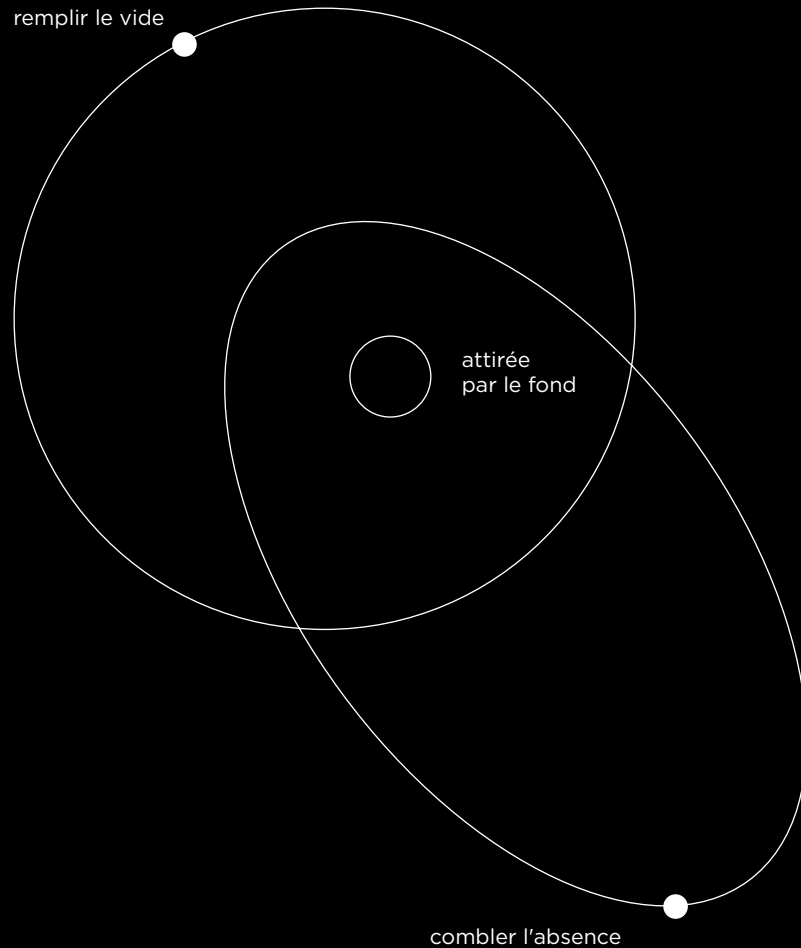


fig.4 Havre



ENTRE LES LIGNES.
clés de lecture

Les trous noirs

Un trou noir est un objet tellement dense qu'il s'accapare tout au passage et ne laisse rien s'échapper. Un peu comme Gabrielle Sauriol.

Points communs entre Gabrielle Sauriol et un trou noir :

- / Exercent une fascination
- / Aiment être au centre de l'attention
- / Boivent leur café avec beaucoup de crème

L'horizon des événements

Dans les théories de la relativité, l'horizon des événements est constitué par la limite éventuelle de la région qui peut être influencée dans le futur par une observatrice située en un endroit donné à une époque donnée. On peut définir l'horizon des événements par les rayons de lumière qui ne vont jamais tomber dans un trou noir, mais ne vont jamais s'échapper de sa force gravitationnelle non plus.

Nous avons déjà vu que le personnage de Gabrielle Sauriol s'apparente à un trou noir : je vous laisse le soin de filer la métaphore.

LIGNE DIRECTE.

note d'intention de Mishka Lavigne

L'étincelle de départ de ce qui allait devenir **Havre** est née dans un atelier d'écriture avec Larry Tremblay en 2011. De ces balbutiements de scène, il ne reste presque rien, sauf l'idée du deuil, l'idée de l'absence, la réflexion autour de ce qu'on laisse derrière nous quand on quitte ce monde. Idées rangées dans un tiroir pendant un temps.

Quelques années après cet atelier d'écriture, j'ai reçu un appel d'un cabinet de notaires avec qui j'avais fait affaire par le passé. J'étais en forêt, avec peu de réception cellulaire, c'est donc un énorme hasard que j'ai pu attraper l'appel. Comme dans leurs dossiers internes il était indiqué que j'étais une artiste, le cabinet voulait m'informer qu'elles offraient maintenant le //service de gestion de patrimoine artistique//. Le déclic pour revenir à **Havre** est venu de cet appel qui m'a amenée à me poser une série de questions. Je n'ai pas d'enfant, donc forcément, je me suis demandé qui allait gérer mon //patrimoine artistique//?

C'est donc le personnage de Gabrielle Sauriol qui est né en premier.

En plus de mes réflexions sur le deuil, sur l'absence, je me suis donc mise à me poser des questions sur le deuil public et le deuil privé. Comment vivre le deuil d'une figure publique quand elle est pour nous une figure privée? Je me suis demandé quel genre de vie avaient les enfants de vedettes. Celles qu'on voit dans les bras de leurs parents, actrices hollywoodiennes, dans les magazines près des caisses au supermarché. Comment vivront-elles, elles, la mort de leurs parents?

C'est ainsi qu'est née Elsie.

Autour de **Havre**, il y a aussi la guerre de Yougoslavie et le siège de Sarajevo. C'était la guerre de mon enfance, les images diffusées par la télévision de Radio-Canada et que ma mère ne nous laissait pas voir, mon frère et moi, 10 et 13 ans. Dans la région où j'ai grandi au Canada, après cette guerre, un immense vague d'immigration issue de l'ex-Yougoslavie est arrivée, le Canada ayant accueilli des milliers de réfugiées. Du jour au lendemain, je rencontrais ces enfants, qui avaient mon âge, mais qui avaient une tout autre vie. Certaines d'entre elles avaient des histoires extraordinaires de résilience qui finissaient //bien//; certaines, comme un ami qui était arrivé au Canada après un temps en Allemagne, avaient perdu presque toute leur famille à Srebrenica. Ça m'a marquée, ces gens de mon âge qui avait vécu autre chose que moi. C'était la première fois que je voyais les résultats d'une guerre, dans le concret.

Matt est alors né.

Ce qui rassemble Elsie et Matt, c'est l'absence.

Trois jours avant de terminer ma première résidence d'écriture autour de **Havre**, au Banff Centre for the Arts en Alberta, résidence soutenue par l'Association des théâtres francophones du Canada, mon frère et sa conjointe ont accueilli leur premier enfant: un garçon. J'avais passé trois semaines à écrire sur la mort, sur la guerre, et à l'autre bout du pays, il y avait cette naissance extraordinaire. (C'est un peu cliché, mais je m'assume.)

Je suis rentrée à la maison après ma résidence et je suis allée chez mon frère rencontrer mon neveu. Depuis, une petite fille s'est ajoutée à leur famille. Je les regarde, les enfants de mon frère, leurs yeux semblables aux siens, semblables aux miens, leurs expressions faciales que je reconnais, mon neveu qui plisse son nez, comme moi, quand il sourit. Je les adore ces deux-là. Elles liront peut-être mes textes un jour. Elles s'assoieront peut-être dans un théâtre pour voir une pièce de moi un jour. Elles réconcilieront peut-être leur tante des dimanches après-midi, des partys de fête, des matins de Noël avec leur tante qui a écrit ça. Peut-être.

Je pense à elles, à ça, et je reviens à la base de **Havre**, à la base de tout: qu'est-ce qu'on laisse derrière après?

Pendant que je parle à ma mère j'arrange des choses. Dos de livres près du téléphone.
 Trombones
 dans une soucoupe en porcelaine. Fragments de gomme parsèment le bureau. Elle parle
 avec envie
 de la mort. Je me mets à basculer tous les trombones dans l'autre sens.
 Dehors
 à travers la fenêtre la neige tombe en lignes droites. À ma mère,
 amour
 de ma vie, je décris ce que j'ai mangé pour le petit-déjeuner. Les lignes tombent
 plus vite
 maintenant. Le destin a mis des petits poids aux extrémités (pour nous accélérer) je
 veux
 lui dire – un signe de la pitié de Dieu. Elle *ne veut pas me retenir*
 dit-elle, elle
ne veut pas faire grimper ma facture. Des miracles défilent. Les
 trombones
 sont immortellement alignés. La pitié de Dieu ! Combien de temps
 est-ce que
 ça va brûler, dit l'enfant qui essayait d'être
 doux.

DIMANCHE

Mes haillons lavés battent sur un coucher de soleil gris et sérieux.
 L'heure du souper, un vent plus froid.
 Les feuilles se blottissent un peu.
 Lumières de cuisine s'allument.
 Petits mystères spongieux du soir commencent à s'entailler.
 L'heure d'appeler maman.
 Laisser sonner.
 Six.
 Sept.
 Huit – elle
 soulève le combiné, attend.
 Là-bas au fond des distances creuses sont-ce des mulots qui
 trottaient si sèchement.

Anne Carson, *Decreation*, © Jonathan Cape, Londres, 2006
 Traduction inédite par Sarah Jane Moloney

Anne Carson (née en 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).

Le 7 septembre 1993

Si je me suis rendue à Sarajevo en juillet pour mettre en scène *En attendant Godot*, ce n'est pas tellement que j'avais toujours voulu mettre en scène la pièce de Beckett (même si je l'admets), mais parce que cela me donnait une raison pratique pour retourner à Sarajevo et y rester pour un mois ou plus. J'y avais passé deux semaines en avril, et j'avais commencé à ressentir quelque chose d'intense pour la ville malmenée et ce qu'elle représentait; quelques-uns de ses citoyens étaient devenus des amis. Mais je ne pouvais plus être un simple témoin: c'est-à-dire rencontrer et visiter, trembler de peur, se sentir courageux, se sentir déprimé, avoir des conversations déchirantes, devenir de plus en plus indigné, perdre du poids. Si j'y retournais, ce serait pour mettre la main à la pâte et faire quelque chose de concret.

Pour un écrivain, l'impératif n'est plus de transmettre au reste du monde les nouvelles de ce qui se passe. Elles l'ont été. Nombre d'excellents journalistes étrangers (la plupart en faveur d'une intervention, tout comme moi) rapportent les mensonges et le massacre depuis le début du siège, alors même que la décision des gouvernements d'Europe de l'Ouest et des États-Unis de ne pas intervenir reste ferme, accordant par là la victoire au fascisme serbe.

Je ne me faisais pas d'illusions sur le fait que, en allant à Sarajevo pour mettre en scène une pièce de théâtre, je me rendrais aussi utile que si j'étais médecin ou ingénieur en systèmes hydrauliques. Ce serait une petite contribution. Mais c'était la seule des trois choses que je fais – écrire, faire des films et mettre en scène du théâtre – susceptible de produire quelque chose qui n'existerait qu'à Sarajevo, qui y serait créé et consommé.

Nous répétions dans le noir. La scène nue était généralement éclairée par trois ou quatre bougies, additionnées des quatre lampes de poche que j'avais amenées avec moi. Quand je demandai des bougies supplémentaires, on me dit qu'il n'y en avait plus; plus tard j'appris qu'on les gardait de côté pour nos représentations. D'ailleurs, je n'appris jamais qui distribuait les bougies; elles étaient simplement en place sur le sol quand j'arrivais chaque matin au théâtre, ayant traversé allées et cours intérieures pour atteindre la porte de service, la seule entrée utilisable, derrière le bâtiment moderne. La façade du théâtre, le foyer, le vestiaire et le bar avaient été détruits par des obus il y avait plus d'un an et les débris n'avaient toujours pas été déblayés.

Pasovic m'avait expliqué avec un regret amical que les acteurs à Sarajevo s'attendent à ne travailler que quatre heures par jour. // Nous avons beaucoup de mauvaises habitudes qui nous restent des mauvais jours socialistes. // Mais ce ne fut pas mon expérience; après un début cahoteux – pendant la première semaine tout le monde semblait préoccupé par d'autres performances et répétitions ou des obligations domestiques – je n'aurais pu demander des comédiens plus zélés, plus passionnés. L'obstacle principal, à part le manque de lumière imposé par le siège, était la fatigue des comédiens. Ils souffraient de malnutrition. Plusieurs d'entre eux, avant d'arriver à dix heures pour les répétitions, avaient fait la queue pendant plusieurs heures pour obtenir de l'eau, puis transporté les lourds containers en plastique à travers huit ou dix étages d'escaliers. Quelques-uns devaient marcher pendant deux heures pour rejoindre le théâtre et, bien sûr, devaient refaire ce dangereux chemin en sens inverse à la fin de la journée. La seule comédienne qui semblait avoir une endurance normale était la plus âgée de la troupe, Ines Fancovic, soixante-huit ans. Robuste, elle avait perdu plus de 30 kilos depuis le début du siège, ce qui, peut-être, expliquait son énergie remarquable. Les autres comédiens étaient visiblement émaciés et fatiguaient rapidement. Lucky, qui dans la pièce doit se tenir immobile pendant la plupart de sa longue scène, ne pose jamais le sac lourd

qu'il porte. L'acteur qui le jouait, Atko (qui ne pèse maintenant pas plus de 50 kilos) me demanda de le pardonner s'il posait de temps à autre sa valise par terre durant les répétitions. À chaque fois que j'arrêtais le filage pendant quelques minutes pour changer un mouvement ou une interprétation de réplique, tous les comédiens, sauf Ines, se couchaient immédiatement par terre.

[...]

Bien sûr, ce n'était pas seulement la fatigue qui rendait les acteurs lents à l'apprentissage de leurs répliques et de leurs mouvements et, souvent, inattentifs et distraits. C'était la peur. Chaque fois que nous entendions un obus exploser, il y avait le soulagement que le théâtre n'ait pas été touché, mais pas seulement. Les acteurs se demandaient où il avait atterri. Ne vivaient seuls que le plus jeune de la troupe, Velibor, et la plus vieille, Ines. Les autres laissaient chaque jour femmes et maris, parents et enfants à la maison lorsqu'ils se rendaient au théâtre, et plusieurs d'entre eux habitaient très près du front, près de Grbavica, une partie de la ville prise l'année dernière par les Serbes, ou à Alipasino Polje, près de l'aéroport tenu par les Serbes.

Le 30 juillet à deux heures de l'après-midi, Nada, qui était souvent en retard pendant les deux premières semaines de répétition, arriva avec une nouvelle: à onze heures du matin, Zlajko Sparavolo, un acteur plus âgé et très connu pour ses rôles shakespeariens, avait été tué avec deux de ses voisins lorsqu'un obus avait atterri devant sa porte d'entrée. Les acteurs quittèrent la scène et se rendirent silencieusement dans une pièce adjacente. Je les suivis, et le premier à parler me dit que cette nouvelle était particulièrement bouleversante pour tout le monde car, jusque-là, aucun acteur n'avait été tué. Quand je demandais aux acteurs s'ils se sentaient capables de continuer la répétition, tous acquiescèrent. Mais après avoir travaillé pendant une heure, plusieurs acteurs n'arrivaient plus à continuer. C'est le seul jour où nous avons arrêté les répétitions plus tôt que prévu.

[...]

C'est le premier des trois génocides européens de notre siècle à être suivi par la presse internationale, documenté chaque nuit à la télévision. Il n'y avait pas de journalistes en 1915 pour envoyer des nouvelles quotidiennes à la presse internationale depuis l'Arménie, ni d'équipes de télévision étrangères à Dachau ou à Auschwitz. Jusqu'au génocide bosnien, on aurait pu penser – c'était en effet la conviction de beaucoup des meilleurs reporters là-bas, tels que Ron Guttman de *Newsday* et John Burns du *New York Times* – que si la nouvelle pouvait être largement partagée, le monde allait réagir. Le traitement du génocide en Bosnie a mis fin à cette illusion.

Les reportages dans les journaux et à la radio et, avant tout, à la télévision, ont montré la guerre en Bosnie avec un détail extraordinaire, mais en face de l'absence de volonté d'intervenir de ce petit nombre de personnes qui prennent les décisions politiques et militaires, la guerre se transforme en un autre lointain désastre; les personnes qui souffrent et qui y sont tuées deviennent les //victimes// d'une catastrophe. La souffrance est visiblement présente, on peut la voir en gros plan; et beaucoup de gens sans doute ressentent de l'empathie pour les victimes. Mais ce qui ne peut pas être enregistré c'est l'absence – l'absence de toute volonté politique de mettre fin à la souffrance: plus exactement, la décision de ne pas intervenir en Bosnie, qui est principalement la responsabilité de l'Europe et trouve son origine dans le penchant pro-serbe du Quai d'Orsay et du British Foreign Office. Décision aujourd'hui implémentée par l'occupation de Sarajevo par les Nations Unies, une opération française pour l'essentiel.

Je ne crois pas en l'argument habituel des critiques de la télévision, disant que regarder des événements terribles sur le petit écran les met à distance et tout autant affirme leur réalité. C'est le reportage en continu de la guerre en face de l'absence d'action pour y mettre fin qui fait de nous des spectateurs. Ce n'est pas la télévision, mais nos politiciens, qui donnent l'impression que l'histoire ne fait que se répéter. On s'épuise à regarder toujours le même programme. Si cela

paraît irréel, c'est parce que c'est si effroyable et qu'en apparence rien ne peut l'arrêter.

Même les habitants de Sarajevo disent parfois que tout cela leur semble irréel. Ils sont en état de choc, un état qui ne s'estompe pas, qui prend la forme d'une incrédulité rhétorique (//Comment cela peut-il se passer? Je n'arrive pas à croire que cela est en train de se passer.//) Ils sont véritablement abasourdis par les atrocités serbes, et par cette existence dure et étrangère à leur sentiment qu'ils sont maintenant obligés de vivre. //Nous vivons au Moyen-Âge//, me dit quelqu'un. //C'est de la science-fiction//, me dit un ami.

Les gens me demandent si Sarajevo me paraissait irréel pendant que j'y étais. La vérité est que depuis que j'ai commencé à me rendre à Sarajevo – j'ai l'intention d'y retourner cet hiver pour mettre en scène *La Cerisaie* – cette ville me semble l'endroit le plus réel au monde.

La première d'*En attendant Godot* se déroula le 17 août, avec douze bougies sur scène. Il y eut deux représentations ce jour-là, une à 14h et l'autre à 16h. À Sarajevo on ne joue que l'après-midi; personne ne sort après la tombée de la nuit. Pendant les premières représentations j'étais tendue par l'angoisse. Mais il y eut un moment, je crois pendant la troisième représentation, où j'ai commencé à me relâcher. Pour la première fois, je voyais la pièce comme une spectatrice. Il était temps d'arrêter de stresser, qu'Ines laisserait tomber la corde qui la relie à Atko pendant qu'elle dévorait son poulet en papier mâché; que Sejo, le troisième Vladimir, oublierait de se basculer de pied en pied avant de partir faire pipi. La pièce appartenait maintenant aux acteurs et je savais qu'elle était entre de bonnes mains. Et je crois que c'est à la fin de cette représentation – mercredi 18 août à 14h – pendant le long silence tragique des Vladimirs et des Estragons qui suit l'annonce du messenger que Monsieur Godot ne vient pas aujourd'hui, mais viendra sûrement demain, que mes yeux commencèrent à se remplir de larmes. Velibor pleurait aussi. Pas une personne du public ne bougeait. Les seuls sons qui nous parvenaient étaient ceux de la rue: un véhicule blindé de l'ONU qui vrombissait sur le béton et les craquements des balles des snipers.

Susan Sontag, *Godot comes to Sarajevo*, © The New York Review of Books, New York, 21 octobre 1993
Traduction inédite par Sarah Jane Moloney

Susan Sontag (1933-2004) était une auteure, journaliste, philosophe et activiste américaine. Ses œuvres les plus connues sont *Sur la photographie*, *Contre l'interprétation*, *La maladie comme métaphore* et *Devant la douleur des autres*. Ses sujets de prédilection étaient la photographie, le SIDA et la maladie, les droits humains et l'idéologie de gauche. Elle écrivait souvent sur et à partir des zones de conflit, notamment pendant la guerre du Vietnam et le siège de Sarajevo.

Pages suivantes: pendant le siège de Sarajevo, 470 000 obus sont tombés sur la ville, soit 330 par jour. Les traces laissées par les obus ont aujourd'hui été remplies de béton. Certaines sont recouvertes de peinture rouge: elles marquent les obus mortels, et s'appellent les //roses de Sarajevo//.
Photo © Jennifer Boyer



FAIRE BOUGER LES LIGNES.

extrait de Hélène Cixous, *Stigmata* (1998)

La littérature toute entière est cicatrice. Elle célèbre la blessure et répète la lésion. Un jour j'ai écrit un petit cantique à la cicatrice. La cicatrice a le goût de l'imaginaire légendaire et cinématographique, du point de vue épidermique, une trace réservée pour le passage de la mort, une porte qui demande un mot de passe, *la cicatrice ajoute quelque chose*: un tissu fibreux visible ou invisible qui remplace réellement ou allégoriquement une perte de substance qui n'est donc pas perdue mais à laquelle est ajoutée, augmentation d'un souvenir par une petite croissance mnésique.

Les stigmates sont les traces d'une piqûre. *Piquer* vole, frappe et enlève, sème, tachète signe ses coups, irrite et excite en même temps, rend ce qu'il prend, sert les intérêts du voleur et de la police.

Piquer a les ressources du Figaro: il a d'innombrables aptitudes et identités. On peut se piquer de littérature ou de philosophie comme d'autre peuvent se piquer de drogues. Avec *piquer* et *stigmates* nous avons ce dont nous avons besoin pour explorer la scène de l'écriture.

Dans ce volume j'ai choisi de cultiver le stigmate. En premier lieu je le prends par ses racines. Son étymologie. Suivons le *sti*. Quelle multitude stupéfiante en commençant par le grec *stigmè*, et le Latin *sti*! Le stigmate pique en français. *Sticks*, *stings* en anglais. *Sticht* en allemand.

Le stigmate pique, perce, fait des trous, sépare et dans le même mouvement distingue – re-marque – inscrit, écrit.

Le stigmate blesse et incite, stimule.

Les caractéristiques du stigmate, pour le meilleur et pour le pire: les stigmates sur le corps sont aussi nobles qu'ignobles, selon que ce soit le Christ ou le paria qui est marqué.

Le stigmate fait toujours d'une pierre deux coups. La personne qui est réellement ou figurativement stigmatisée a les traits du saint (Saint François d'Assise) et du hors-la-loi, du martyr et du condamné. Le stigmate véhicule le message le plus fort, le plus secret, celui qui est le plus difficile à obéir: qu'elle soit bonne ou mauvaise, la personne stigmatisée est signalée pour *l'exclusion* et *l'élection*.

D'après les coutumes judiciaires du bannissement, le criminel stigmatisé, le criminel marqué au fer rouge est comparable à un individu atteint de variole, qui est marquée comme un des coupables. Quand elle est marquée, la personne innocente est //coupable//. Et ceci est un des pièges de notre cruauté psychique: la victime est désignée, distinguée, déshonorée, coupable. Toute victime est accusée, c'est la plainte de Job, Job l'accusé-accuseur.

Le stigmate est la trace de la piqûre du clou. La marque de l'objet pointu. Le stigmate est une cicatrice qui est difficile à effacer. Le stigmate résiste à l'érosion. Le trou entre dans ma peau. La cicatrice ajoute, le stigmate creuse, excave.

Je veux des stigmates. Je ne veux pas que les stigmates disparaissent. Je suis attachée à mes gravures, aux piqûres dans ma chair et mon parchemin mental. Je n'ai pas peur que le trauma et le stigmate forment une alliance: la littérature en moi veut maintenir et réanimer les traces.

Le traumatisme comme ouverture sur l'avenir de la blessure est la promesse d'un texte.

Hélène Cixous, *Stigmata*, © Routledge Classics, Londres, 1998

Hélène Cixous (née en 1937 en Algérie), est une auteure, poète, philosophe et critique littéraire française. Son essai *Le rire de la Méduse* (1975) la positionna comme une des figures de proue de la théorie féministe (et en particulier poststructuraliste). Elle tient depuis 1983 un séminaire au Collège international de philosophie à Paris.

LIGNE DIRECTE.

inédit, extrait de Mishka Lavigne, *Copeaux* (2018)

REPENTIR / PALIMPSESTE IV

ELLE. Il a neigé pendant huit jours et huit nuits. J'ai marché dans la gadoue sale, dans le dégelé et le regelé, vestige des roues des voitures. J'ai marché tellement longtemps que l'eau et le froid sont passés à travers l'épiderme de mes bottes. J'ai regardé le blanc propre des endroits peu fréquentés mais je m'y suis pas aventurée. La tête me tournait juste à regarder ces territoires pas défrichés, ces territoires qui devraient pas être dans une ville qui grouille de monde, ces endroits pas aimés où personne a posé les pieds.

J'ai marché comme une somnambule jusqu'à chez toi. J'ai mis mes pieds dans des traces de pas qui s'en allaient dans l'autre direction en me disant que c'étaient les tiennes, que c'était immanquable, inévitable, que j'allais te croiser, quelque part entre mes pas vers chez toi et les tiens vers ailleurs. Mais c'est jamais arrivé.

J'ai marché comme une somnambule dans les souvenirs de toi, de nous, d'avant. J'ai essayé de saisir les moments de toi, de nous, d'avant; mais même avec mes mitaines, mes doigts avaient trop froid et ma main restait ouverte, les doigts figés, incapables de se refermer sur les choses.

Je me suis tenue sur le pas de ta porte, j'ai tendu mes bras de somnambule vers la poignée comme si c'était normal, comme si j'avais encore la clef, le droit. Devant ta porte, le vent avait poussé une vague de neige immaculée de huit jours et j'ai compris que les pas à l'envers que j'avais remontés jusqu'ici pouvaient pas être les tiens.

Je suis repartie en marchant dans mes pas à l'envers à moi. Des orteils aux talons. Le vent avait viré et la neige s'était arrêtée. Les gens étaient sortis déneiger, éliminer toutes les traces de la tempête. J'ai douté de l'existence de toi, de nous, d'avant.

Gratter la neige jusqu'à l'asphalte.

Cet extrait inédit est reproduit avec l'accord de l'auteure.

// En dehors des petits envoûtements des sorciers de campagne, il y a les grandes passes d'envoûtements globaux auxquels toute la conscience alertée participe périodiquement. //

— interligne2

ritournelle du naître nulle part

// – Je pourrai dormir chez toi, alors ?

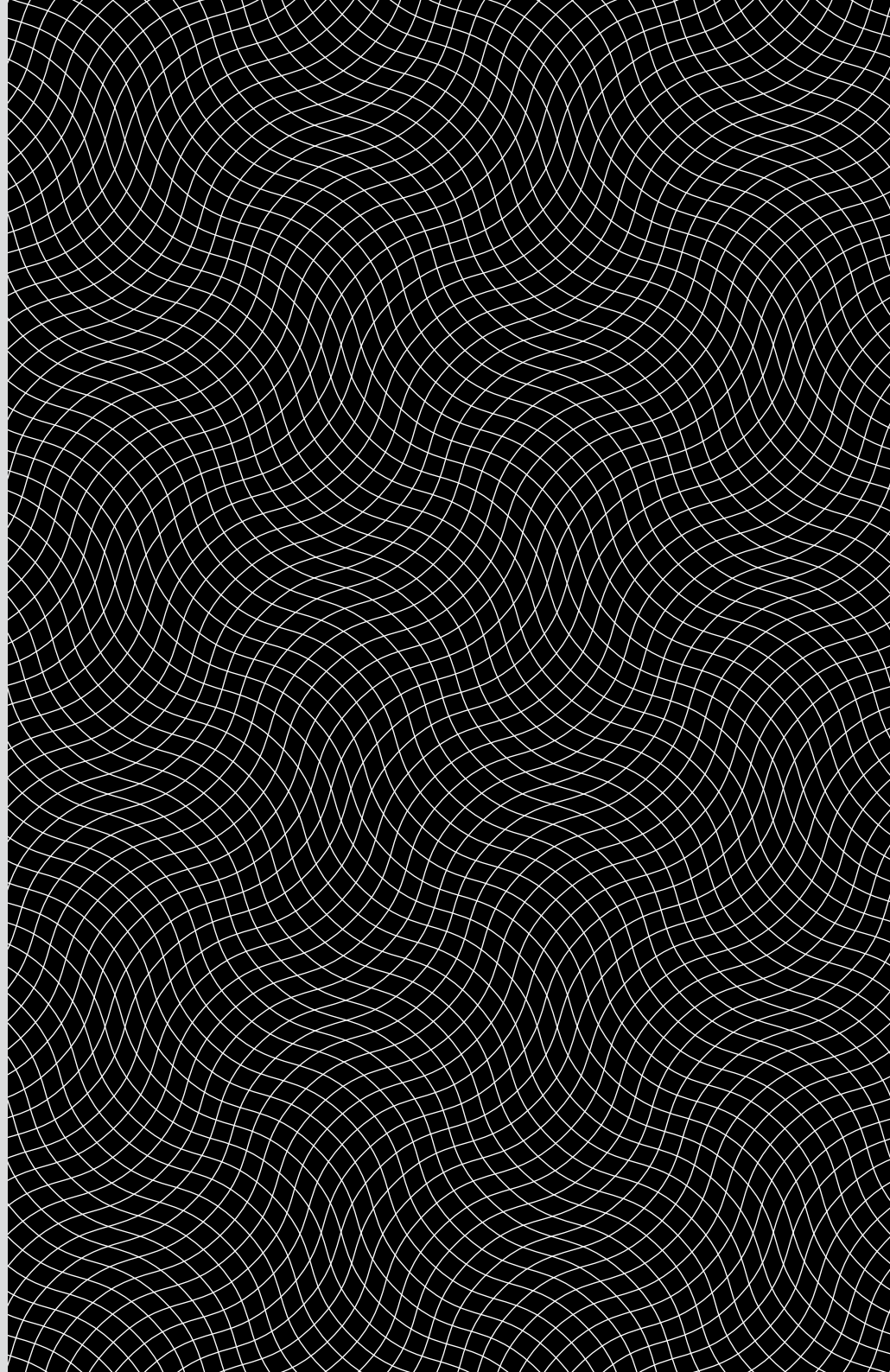
– Mais bordel, je viens de te dire que je n'avais plus de chez moi ! //

Un chez soi est une entité fuyante
Surtout quand on en a deux
Il faut faire attention à se diviser
Bien occuper chaque lieu

Citoyennes du monde
Unissez-vous !
Unissez-vous contre le naïtre quelque part !
Soyez unes et indivisibles !
Ne vous éparpillez plus !
Gardez dans vos placards
vos atomes crochus !

Un chez soi est une entité fuyante
Surtout quand on n'en a pas
Pas facile de poser sa tête
Quand on retrace ses pas

Citoyennes du monde !
Divisez-vous !
Divisez-vous contre le n'être nulle part !
Soyez multiples et imprévisibles !
Ne vous contenez plus !
Donnez à qui le voudra
Votre individu !



// Se retrouver dans un état d'extrême secousse, éclaircie
d'irréalité, avec dans un coin de soi-même des morceaux du
monde réel.//

— La chute des comètes et des cosmonautes

texte Marina Skalova

mise en scène Nathalie Cuenet

ensemble Christina Antonarakis, Fred Jacot-Guillarmod

assistanat à la mise en scène Émilie Blaser & Léonard Bertholet

scénographie Anna Popek

musique Pierre-Alexandre Lampert

lumière Jonas Bühler

costumes Aline Courvoisier

images Dorothée Thébert

construction décor Valère Girardin

production POCHE /GVE

création au POCHE /GVE le 04.02.19

Antonin Artaud, *Le Pèse-nerfs*

La chute des comètes et des cosmonautes est représentée par L'Arche, agence théâtrale. Le texte édité par L'Arche Editeur sortira en septembre 2019. www.arche-editeur.com. Il a été écrit dans le cadre de Stück Labor, Nouvelle dramaturgie suisse (Stück Labor est soutenu par Pro Helvetia - Fondation suisse pour la culture, la Fondation Ernst Göhner, la Société Suisse des Auteurs, la Fondation Prof. Otto Beisheim et la Fondation Jan Michalski). Son écriture a bénéficié d'une résidence de recherche Pro Helvetia à Moscou.

Un père et sa fille à la dérive partent vers l'Est sur les traces de leur identité. La nuit, les constellations leur causent d'une époque révolue. Ballotées entre un passé assourdissant et un présent taciturne, elles cherchent leur centre de gravité. Quelles résonances entre l'effondrement personnel et politique? Marina Skalova, dramaturge de la saison_drüü du POCHE /GVE, nous livre un road trip familial joyeusement absurde qui interroge la marchandisation de l'amour, la montée de l'individualisme et le déclin des valeurs collectives.

Marina Skalova _ auteure

Née à Moscou en 1988, Marina Skalova a grandi, étudié et travaillé entre la France et l'Allemagne, avant de s'installer en Suisse en 2014, où elle est diplômée de la Haute école des arts de Berne. À la fois matériau plastique et flux, son travail creuse différentes formes (poésie, prose poétique, théâtre) pour interroger l'exil, l'étrangeté, le franchissement de frontières et leur inscription dans le corps. Elle a publié *Atemnot (Souffle court)* chez Cheyne éditeur en 2016, pour lequel elle reçoit le Prix de la Vocation en Poésie, *Amarres* (L'Âge d'Homme, 2017) et *Exploration du flux* (Seuil, Fiction & Cie, 2018), un flux d'écriture musical, poétique et politique. Avec la photographe Nadège Abadie, elles créent le projet *Silences de l'exil*, dans le cadre duquel elles réalisent une exposition interdisciplinaire (textes, sons et photos) et un livre, à paraître en 2019 aux Éditions d'En Bas. Traductrice littéraire, elle a notamment traduit **CHANGE L'ÉTAT D'AGRÉGATION DE TON CHAGRIN** de Katja Brunner, mis en scène par Anna Van Brée au POCHE/GVE. Dramaturge de la saison_drüü au POCHE/GVE, elle écrit la pièce **La chute des comètes et des cosmonautes** dans le cadre de la résidence Stücklabor qui sera publiée par l'Arche Éditeur à l'automne 2019.

Nathalie Cuenet _ metteure en scène

Nathalie Cuenet est comédienne, metteure en scène et pédagogue. Dernièrement, elle a signé les mises en scène de *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce au Théâtre Pitoëff en janvier 2018 et *Un Avenir Heureux* de Manon Pulver au Théâtre du Grütli, spectacle sélectionné pour le prix du théâtre suisse en 2014. En tant que comédienne, elle a collaboré avec de nombreuses metteuses en scène telles que Jean Bellorini, Anne Bisang, Fabrice Gorge-rat, Geneviève Pasquier et Pietro Musillo et alterne les rôles du répertoire classique et des textes contemporains. On la retrouve dans la distribution des pièces de Valérie Poirier, *Pièces détachées*, *Loin du Bal* et *Quand la vie bégaye*. Au cinéma, elle est interprète pour certains courts métrages dont *Je fais où tu me dis* de Marie de Maricourt qui remporte la mention spéciale du jury des jeunes dans la section Generation de la 68^e Berlinale. Nathalie Cuenet travaille également au Théâtre des Marionnettes de Genève en tant que comédienne-marionnettistes et anime avec Xavier Fernandez-Cavada et Valérie Poirier l'Atelier Théâtre Amateur du Théâtre de Carouge-Atelier de Genève et de Chêne-Bourg.

EN PREMIÈRE LIGNE.

extrait de Marina Skalova, **La chute des comètes et des cosmonautes**
(2018)

CATA-STROPHES I & II

(On peut imaginer qu'ils sont l'un à côté de l'autre, dans la voiture, mais sans s'entendre. Comme s'ils étaient dans des capsules spatiales, séparés l'un de l'autre. Ils peuvent aussi parler en même temps. Un concerto d'échos cata-strophiques serait bienvenu.)

FILLE. la foudre c'est un courant électrique de 50.000 à 200.000 ampères les ampères mesurent l'intensité du courant le courant est créé par deux conducteurs linéaires il faut deux personnes un mètre dans le vide les sépare à intensité normale on peut se parler quand la foudre percute la température entre 8000 et 30.000 degrés Celsius brûle les mains le bord des lèvres les langues flamboient avant de filer c'est à cause de l'électricité statique dans les nuages le courant reste immobile avant de nous terrasser la foudre tombe surtout entre mai et septembre corps-brasiers à ciel ouvert au samu de seine-saint-denis on dénombre une centaine d'électrifications pour la plupart non mortelles à l'orée de l'automne on peut aussi y succomber quand la foudre frappe les étoiles une fois c'est arrivé Jupiter a fait palpiter le cœur d'une toute petite planète elle fulgure au rythme de ses battements nous c'est pas très différent

PÈRE. vse *padala* les instituts tombaient les usines tombaient les ministères tombaient les uns disaient que l'usine où ils travaillaient avait cessé de fonctionner les autres continuaient à pointer tous les matins tant que vous ferez semblant de nous payer on fera semblant de travailler qu'on disait *SOVOK IZCHERPAL SEBYA* l'URSS s'était usée jusqu'à la moelle elle s'était rongé les chairs grignoté sa viande avec un appétit gargantuesque engrangé pendant des années à ingurgiter de la propagande même ses os ne résistaient

pas on pouvait les faire tomber sur le sol les ossements devenaient poudreux ils se fissaient en fins petits morceaux l'encadrement de l'apparat s'effritait ses calcifications se décrochaient *SOVOK IZCHERPAL SEBYA* et tout d'un coup les coups de feu ont retenti *belim dome* les cosmonautes étaient casqués armés de matraques les tanks entraient dans Moscou et dans les têtes les toits partaient sur des roulettes les tasses tombaient de l'armoire c'est ce qu'on dit quand on perd la boule

FILLE. parce que cela est n'est pas est secousses est spasmes est sismique sur la peau dans le ventre plus bas les genoux tout a fondu nous sommes aspirés ceci est ceci n'est pas ceci s'appelle vivre ceci est trop pour moi mon corps ne peut ne peut pas le supporter ma peau est une plaque de métal en pleine fonte ses bords coulent me brûlent la chaleur vient de la fusion des réacteurs nous ne sommes que des centrales produisons de l'énergie la partageons nous consomons qui pour éteindre les vibrations stopper les radiations les liquidateurs pulvérisés depuis longtemps volent en miettes dans le cosmos il a disparu dans une fusée j'ai appelé la station spatiale je leur ai demandé une peau pour mettre sur mon corps je leur ai demandé de refroidir les cœurs je leur ai dit de cesser de calciner ma peau il n'y a pas de viande blanche il y a seulement de la viande rouge il n'y a pas de fissions atomiques naturelles il y a seulement des catastrophes fusionnelles

PÈRE. *polnaya neponiatka* tremblement de pôles un bordel neptonique tectonique des plaques terrestres elles vibraient elles tremblaient elles vrombissaient elles se vibromassaient les baraques tressautaient elles se *baraxlo baraxlotaient* un bordel neptonique Neptune c'est la huitième planète du système solaire troisième puissance de l'univers un géant de glace pire que la Sibérie Neptune c'est la dernière planète du système solaire avant Pluton qui n'est même plus une planète elle est très très loin elle habite derrière la lune nous aussi nous avons vécu derrière la lune loin de tous les pôles d'attraction majeurs et mineurs de la planète nous n'attirions pas les investisseurs nous n'étions attirants qu'aux yeux des problèmes lookés super sexy pour les catastrophes nucléaires et les crises de tous bords de toutes les orientations spatiales géographiques et

sexuelles nous attirions les bordels atomiques en URSS les bordels n'existaient pas le sexe n'existait pas et puis là tout-d'un-coup là les frontières s'entrouvraient *chouchout'* un tout petit peu *chouchout'* les frontières s'ébréchaient elles s'entrebâillaient s'ébranlaient le marché débarquait le long des routes il déballait ses culottes en dentelle sur le chemin de l'aéroport Cheremetiëvo les voitures s'alignaient une chenille de départs aller-simples vers l'Eldorado

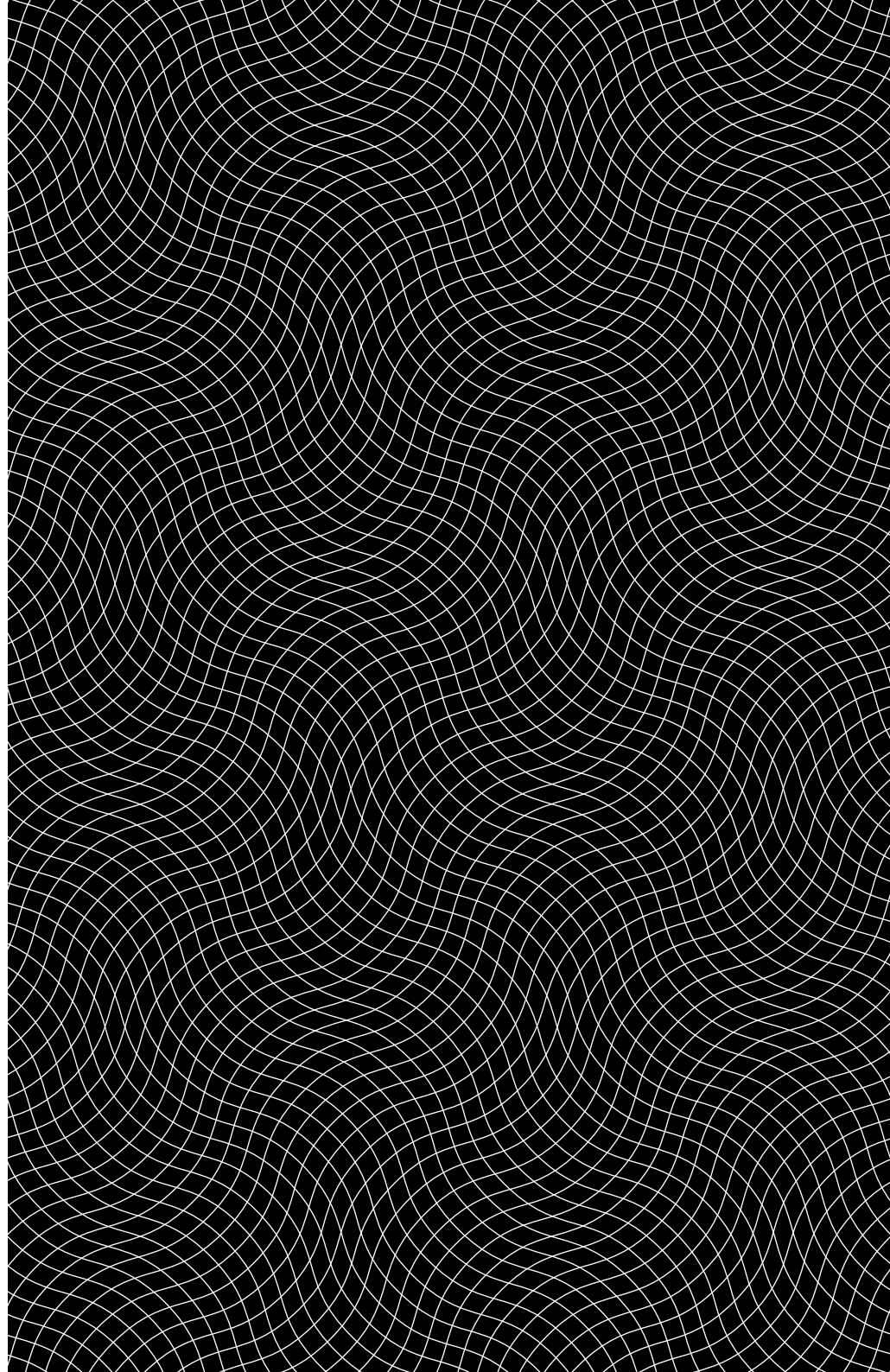
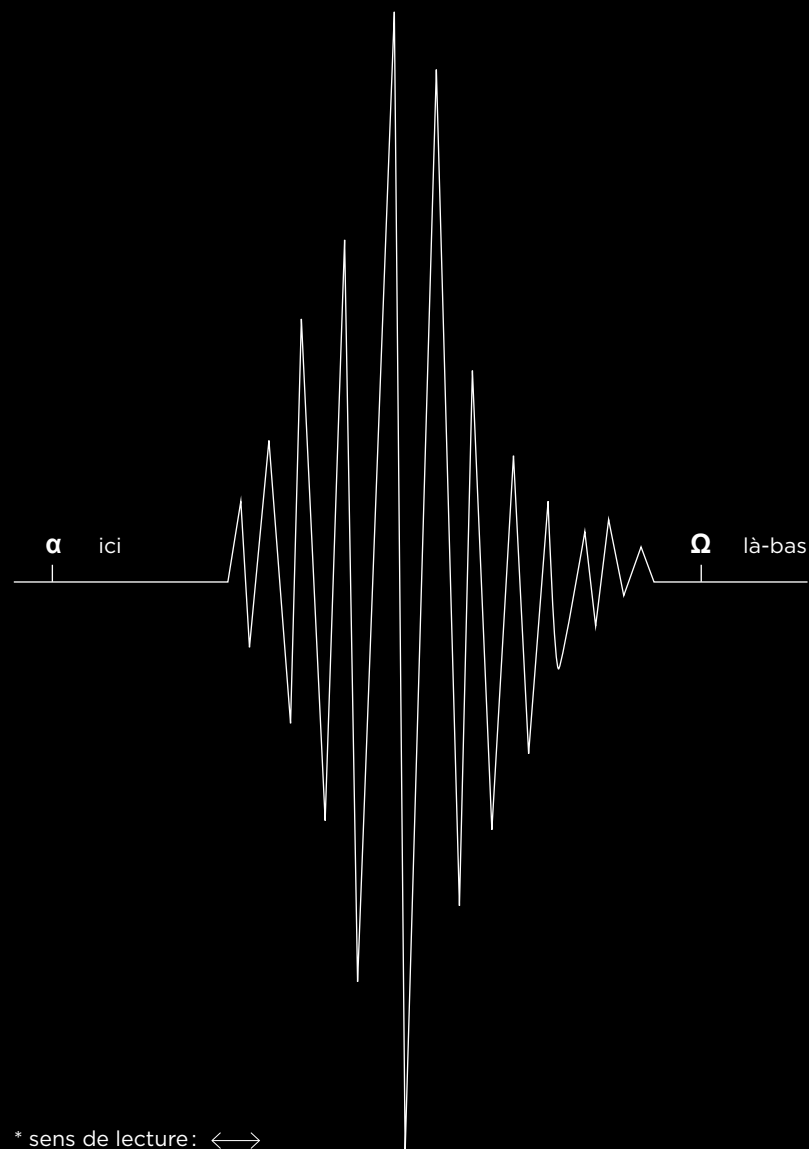


fig.5 La chute des comètes et des cosmonautes*



* sens de lecture: ←→

ENTRE LES LIGNES.

clé/s de lecture

un état d'extrême secousse

crise, n.f.

BRUSQUE accès *FORTE* manifestation d'un sentiment d'un état d'esprit moment *TRÈS DIFFICILE* dans la vie de quelqu'un d'un groupe dans le déroulement d'une activité période, situation marquée par un *TROUBLE PROFOND RUPTURE* d'équilibre entre la production et la consommation manifestation *VIOLENTE* d'un état *MORBIDE GRAVE PÉNURIE* de quelque chose hilarité générale *FOU* rire

La chute des comètes et des cosmonautes, c'est l'histoire de deux moments de crise: celle de l'Histoire – la chute de l'URSS – et celle de l'histoire – la crise intime, personnelle que traversent les protagonistes de la pièce. Un moment où tout se joue, où les possibilités éclatent, où les règles doivent être renégociées. Un moment d'enjeu extrême, accompagné de ses angoisses attenantes.

Et pourtant les définitions du mot //crise// citées plus haut (tirées du Larousse), si elles témoignent avant tout d'un moment de violence et de déchirure, montrent aussi une brèche comique: //hilarité générale, fou rire//. Tout comme Marina Skalova qui, à l'intérieur de son traitement du traumatisme de l'exil et de l'aliénation amoureuse, parvient à trouver les touches comiques qui viennent rehausser son propos.

// **FILLE.** Ça me rappelle quand j'étais petite et que tu me disais que si je me faisais tuer, ce n'était pas la peine de rentrer.

PÈRE. Eh bien tu vois, c'était efficace, t'es toujours en vie.//¹

1 Marina Skalova, **La chute des comètes et des cosmonautes**, © L'Arche, Paris, 2019

On vous connaît bien maintenant dans le paysage littéraire suisse, notamment pour votre poésie. Comment s'est déroulé le saut vers l'écriture dramatique ? Pouvez-vous nous parler un peu du détail de ce processus ?

Je crois que les frontières entre poésie, prose, théâtre, sont assez fluctuantes. De mon point de vue, il y a d'abord l'écriture, les classements et divisions entre genres n'entrent souvent en ligne de compte que dans un second temps, voire a posteriori. La plupart du temps, ce sont les œuvres les plus inclassables qui m'intéressent. De la même façon, les écrivaines qui m'ont le plus marquée (je pense, par exemple, à Jean Genet, Antonin Artaud, Elfriede Jelinek... mais il y en a tant d'autres) sont à la fois poètes et auteures dramatiques, ce qui semblait d'ailleurs davantage aller de soi à d'autres époques qu'aujourd'hui.

Néanmoins, l'écriture de **La chute des comètes et des cosmonautes** – ma première pièce, née dans le cadre d'une commande du POCHE /GVE, m'a demandé de repenser mon écriture. Il s'agissait de l'ancrer dans l'espace-temps de la représentation, de l'inscrire dans l'ici et maintenant du vécu de la spectatrice et de donner un rythme à cette expérience. Je pense que cela m'a beaucoup appris, tout en me permettant de faire de belles découvertes : je ne pensais pas que je prendrais autant de plaisir à écrire des dialogues, par exemple. Or, faire entendre des voix qui se disputent s'est avéré être plutôt jouissif...

Cependant, je ressens une continuité forte par rapport à mon travail antérieur. Les monologues font appel à une écriture du flux dans la lignée de celle de mon texte précédent, *Exploration du flux*, avec un travail important sur les sonorités, la diction, l'oralité. Et les dialogues m'ont demandé de couper, de limer, de resserrer pour les rendre les plus incisifs possibles – un procédé d'épure que j'utilisais déjà en poésie.

Parlez-nous de la genèse de la pièce. D'où vous est venue l'inspiration pour ce road trip interstellaire ?

La pièce part de deux images : la chute des cosmonautes, emblèmes de l'URSS, et celle des comètes, qui symbolisent le choc amoureux. Ces images sont motrices, le reste se tisse à partir de là.

La route de l'Allemagne à Moscou, via la Biélorussie, dont il est question dans la pièce, est une route qui a effectivement été parcourue par mon père pendant des années. J'ai souhaité refaire ce voyage avec lui, vingt-cinq ans plus tard. Les premières scènes de la pièce ont été écrites à ce moment-là.

En même temps, cela faisait de nombreuses années que je souhaitais travailler sur le déclin du régime soviétique – un sujet qui risque de m'accompagner pendant un moment encore. Le fait d'être née dans un pays qui n'existe plus, et d'avoir grandi avec les conséquences de cette chute phénoménale, au milieu des confettis d'empire en quelque sorte, y est pour beaucoup. Ce motif de l'éclatement et de la dislocation est aussi un moteur puissant pour l'imaginaire.

En ce qui concerne la dimension interstellaire, disons que je suis assez fascinée par la puissance poétique des phénomènes scientifiques. Dans mes textes, j'aime partir dans des délires interprétatifs à partir d'explications pseudo-théoriques. J'écris à partir de réseaux d'images qui s'engendrent mutuellement, se tissent et grandissent. L'espace est un univers si vaste et puissant qu'il télescope de façon évidente le microscopique et le macroscopique – et rend logique ce qui nous angoisse ou nous dépasse. Par exemple, les métaphores spatiales peuvent à la fois expliquer l'attraction et l'atomisation, ce qui permet à la fois de parler d'amour et d'éclatement, d'individualisation... Comme les blocs de roche, de métaux et de glace de la pièce, les images se sont alors percutées, agrégées, assemblées...

Dans la pièce, la fuite dans l'espace est ce qui offre un espace d'ouverture, d'évasion, peut-être d'utopie aux personnages – tant dans l'imaginaire que de façon concrète, via l'espoir de trouver sa place sur une autre planète.

La protagoniste de la pièce est d'origine russe et a grandi en France – des éléments qui reflètent votre propre histoire. Doit-on, peut-on voir en La chute des comètes et des cosmonautes un récit autobiographique? Comment l'autobiographie peut-elle nourrir le travail créatif?

Je peux difficilement nier que certains éléments de la pièce renvoient à ma propre histoire. Mais il est plus pertinent de parler d'auto-fiction que d'autobiographie. D'une part, les éléments puisés dans un vécu qui pourrait être le mien sont mêlés, collagés et montés avec d'autres, issus d'entretiens avec des personnes tierces ou totalement fictifs. D'autre part et surtout, dans le travail d'écriture, les éléments puisés dans le réel se transforment en matériau, en glaise qui se sculpte et avec lesquels la langue joue. La dimension référentielle ne me semble donc vraiment pas essentielle.

Par contre, je crois en la force de l'intime en littérature. Je crois que puiser dans la puissance de vérité de l'intime (et non du privé) peut permettre d'atteindre une justesse de ton, une intensité de l'écriture aussi. L'intime dans ce qu'il peut avoir de collectif, de social, de politique m'intéresse beaucoup. L'œuvre d'Annie Ernaux est un bel exemple à cet égard.

Alors oui, partir de moi lorsque j'écris me permet peut-être d'être plus juste, ou en tout cas d'habiter mes textes par des réalités qui s'ancrent dans mon corps, mon vécu, mes sensations. J'ai l'impression d'avoir éprouvé, toute ma vie durant, les conséquences de la collision de deux systèmes de représentation du monde, physiquement et psychologiquement, à travers la persistance de schémas mentaux et comportementaux antagonistes chez mes proches et chez moi. Dans l'univers d'où je viens, le privé n'existait pas, l'idée de faire des choses pour soi ou d'affirmer des choix individuels apparaissait comme quelque chose d'impensable, d'égoïste... Or, toute notre construction occidentale repose là-dessus. J'ai voulu transmettre dans cette pièce quelque chose de cet écartèlement, de la difficulté à trouver ses marques lorsque les valeurs dans lesquelles on a été élevée ont été englouties.

L'exil, sa violence et sa douleur, est un thème qui revient souvent dans vos écrits. Pouvez-vous nous en toucher mot?

Je travaille à partir d'obsessions. L'exil en est une. Ce n'était pas une intention de départ d'écrire encore un texte autour de ce thème – mais force est de constater qu'il s'agit d'un motif important pour moi, qui insiste et revient d'une œuvre à l'autre, mais que je m'efforce de traiter chaque fois depuis une perspective différente.

Dans **La chute des comètes et des cosmonautes**, le père explique que la famille est arrivée en France alors que l'URSS était tombée – ses membres n'étaient alors plus reconnus comme réfugiés politiques. Le père continue alors à hanter l'espace intermittent de l'autoroute qui relie l'Est et l'Ouest. Je crois que c'est surtout le fait de rester bloqué entre ici et ailleurs, de tomber dans une espèce de gouffre de l'espace-temps que j'ai voulu traiter.

J'avais aussi envie de raconter l'histoire du déclassement de ces scientifiques surqualifiées d'ex-URSS, souvent d'origine juive – la génération de mes parents – qui débarquaient en Europe ou aux États-Unis avec des formations de pointe mais étaient totalement inadaptées pour vivre dans ce monde. On aime prendre les réfugiés de haut, on a l'habitude d'infantiliser la //migrante// ... Or, on sait qu'aujourd'hui aussi, ce sont surtout les populations les plus qualifiées qui parviennent à immigrer. Même lorsque l'on parvient à //s'intégrer// – je ne sais pas trop ce que cela veut dire, mais supposons que l'on entende par-là le fait de travailler et de payer des impôts – il est très rare de retrouver le même niveau de reconnaissance intellectuelle, sociale que l'on a laissé dans le pays d'où l'on est venue.

La chute des comètes et des cosmonautes est construite à partir de monologues et de dialogues entrelacés. Ces deux espaces de parole extrêmement différents me semblent souligner l'enfermement et la solitude des personnages, et creuser le silence qui existe entre eux. Comment avez-vous orchestré cette relation père-fille, comment vouliez-vous qu'elle se développe au fil du texte et pourquoi?

Au départ, je crois que l'aspect psychologique de la relation m'intéressait assez peu. Les lieux étaient importants, les chambres d'hôtel d'une part – où chaque personnage, seul face à son écran, plonge dans l'espace apparemment infini du world wide web et où

sa solitude est diffractée en une multiplicité d'images, écrans de projections et de fantasmes. En opposition avec l'espace interstellaire, qui porte une utopie, ce lieu de liberté virtuelle se renferme sur les personnages comme un piège, à l'image de l'impasse du rêve occidental.

D'autre part, l'espace cloisonné et claustrophobique de la voiture, sans issue possible, où la relation père-fille se révèle dans son ambiguïté. Je crois qu'il y a beaucoup de violence, une forme de patriarcat à l'ancienne qui s'exprime dans leurs interactions - cela se traduit aussi par l'incapacité du personnage féminin à se défaire des figures masculines qui l'environnent. Leur relation est régie par l'incommunicabilité, la difficulté à se parler, à trouver des choses à se dire et comment les dire. Et effectivement, cela explose dans les //Cata-strophes//, où tout le vécu traumatique des personnages jaillit en logorrhées...

Malgré l'incommunicabilité, une forme de tendresse et d'intimité se révèle aussi au fil de la pièce... Mais surtout, il y a l'impossibilité de se soustraire au carcan familial, d'échapper aux liens du sang et aux aliénations qu'ils nous lèguent.

La pièce fait s'entrechoquer plusieurs niveaux différents, et dessine notamment des parallèles importants entre différentes formes d'effondrement personnel et politique. C'est le cas aussi dans d'autres œuvres que vous avez signées. Le personnel et le politique sont-ils indissociables ?

Dans **La chute des comètes et des cosmonautes**, je crois que j'ai surtout voulu interroger la soi-disant liberté de l'individu, porteuse de TANT de promesses que l'on a TANT fait miroiter aux ressortissantes du bloc soviétique. Aujourd'hui, alors que le seul modèle qui s'est imposé est celui du libéralisme triomphant, qu'en est-il de cette liberté si fantastique ? Le fait de courir après l'épanouissement personnel et le bonheur individuel nous rend-il réellement plus libres - ou sommes-nous surtout plus seules ?

Il me semblait intéressant de poser la question par le prisme des relations amoureuses, qui me semblent aujourd'hui largement infiltrées par l'idéologie marchande et consumériste... Les notions d'investissement ou d'offre et de demande sont omniprésentes, l'attention donnée à l'autre est empreinte de l'idée de rentabilité, chacune

cherche à s'optimiser pour devenir un bien de consommation parfaitement désirable... Et en contrepartie, le régime soviétique avait une emprise assez spectaculaire sur le domaine intime, justement parce que la notion de vie privée n'existait pas.

De façon plus générale, oui, je pense que nos façons d'aimer, nos interactions les unes avec les autres, sont largement conditionnées par les systèmes économiques et politiques dans lesquels nous évoluons. Et en même temps, rien n'est plus politique que notre vivre-ensemble, notre rapport à l'autre.

Quelles inspirations vous ont accompagnées dans le processus d'écriture ?

Pour n'en citer que quelques-unes : *La fin de l'homme rouge* de Svetlana Alexievitch, *Le chapiteau vert* et *L'échelle de Jacob* de Lioudmila Oulitskaïa, *Winterreise* d'Elfriede Jelinek, *Écrire la vie* d'Annie Ernaux, *Malina* d'Ingeborg Bachmann, *Strangulation blues* de Clara Elliott, **Au bord** de Claudine Galea, **4.48 Psychose** et *Manque* de Sarah Kane, les *Carnets* de Marina Tsvetaïeva. Des œuvres musicales et des films cultes de l'époque soviétique (par exemple : le film *Moscou ne croit pas aux larmes*). Les œuvres théâtrales de Katja Brunner, Pauline Peyrade, Thomas Köck, Wolfram Höll, Falk Richter. Quasi tous les textes de la **saison_drüü** du POCHÉ/GVE - à force d'avoir navigué auprès d'eux, ils se retrouvent d'une façon ou d'une autre dans la pièce.

Nostalgie et culture globale: de l'espace au cyberspace

Quand je suis retournée à Leningrad-St. Pétersbourg, je me suis retrouvée à me promener parmi les fusées miniatures qui rouillent sur les places de jeux pour enfants. Atterries là il y a trois décennies, elles me rappelaient les rêves de mon enfance. Je me suis souvenue que la première chose que nous avons appris à dessiner au jardin d'enfants dans les années 60, c'était des fusées. Nous les dessinions toujours en plein décollage, dans un mouvement vertical glorieux avec une flamme étincelante qui les poussait vers le ciel. Les fusées des places de jeux ressemblaient à ces vieux dessins, mais elles ne volaient pas très loin. Si on voulait jouer le jeu, il fallait être prêt à glisser, à tomber, mais pas à voler. Elles avaient été fabriquées pendant l'ère euphorique de l'exploration spatiale soviétique, quand le futur semblait exceptionnellement radieux et l'avancée du progrès triomphante. Peu après le vol du premier homme dans l'espace, Nikita Khrouchtchev promet que les enfants de ma génération vivraient dans l'ère du communisme et du voyage vers la lune. Avant de rêver de voyager à l'étranger, nous rêvions de voyager dans l'espace; de voyager verticalement, et non pas de voyager vers l'ouest. Il semblerait que nous ayons échoué dans notre mission. Le rêve du communisme cosmique n'a pas survécu, les fusées miniatures oui. Pour une raison quelconque, probablement par manque d'alternative, les enfants du quartier jouent encore sur ces ruines futuristes d'une autre ère, qui semblent singulièrement démodées. Sur les places de jeux des nouveaux riches, les attractions ont été mises au goût du jour. Des cabanes en bois flambant neuves avec de belles tours, dans un style folklorique russe, ont remplacé les fusées futuristes du passé.

Avant le cyberspace, l'espace était l'ultime frontière. Plus qu'une simple analogie du champ de bataille de la guerre froide, l'explo-

ration du cosmos promettait une future victoire sur les limites spatiales et temporelles de l'existence humaine, mettant fin à la nostalgie des origines. Mais maintenant que le rêve cosmique est de l'histoire ancienne, les nouvelles utopies ne sont ni politiques ni artistiques, elles sont technologiques et économiques. C'est la technologie qui est devenue un opium pour le peuple, promettant rapidité, aisance et oubli de tout, sauf des produits technologiques eux-mêmes. Dans sa signification originale, le mot *technologie*, du grec *technè*, partage la même racine que le mot *art*. La technologie n'est pas un but en soi mais un médium de possibles. Tandis que la nostalgie fait le deuil des distances et des séparations entre les temps et les espaces sans jamais les combler, la technologie offre des solutions et jette des ponts, gagnant ainsi le temps que le nostalgique aime à perdre.

[...]

Le cyberspace apparaît maintenant comme la dernière frontière. L'internet est organisé de manière radicalement spatiale; il est datacentrique et hypertextuel, basé sur la simultanéité et non la continuité. Les enjeux de temps, de narration et de production de sens sont beaucoup moins pertinents dans le modèle internet. La mémoire d'un ordinateur est indépendante d'affects et des vicissitudes du temps, de la politique et de l'histoire; elle n'a pas la patine de l'histoire, et tout y a la même texture digitale. Sur l'écran bleu, deux scénarios de mémoire sont possibles: une mémoire parfaite d'octets d'information non-digérés, ou une toute aussi parfaite amnésie qui pourrait se produire en un clin d'œil suite à une soudaine panne technique.

À première vue, l'organisation hypertextuelle élimine le postulat même de la nostalgie – celui de l'irréversibilité du temps et l'incapacité de revisiter d'autres époques et lieux. Ici il s'agit simplement d'accès. Le temps dans le cyberspace est conçu en termes de rapidité: rapidité d'accès et rapidité de l'innovation technologique. La dimension du temps qui nous permettrait de faire des expériences temporelles telles que se souvenir de la perte ou réfléchir à la mémoire, n'existe tout simplement pas. C'est maintenant le lot d'excentriques Européens de l'est que de se lamenter sur la perte de la lenteur: // Dans les mathématiques existentielles... le degré de

lenteur est directement proportionnel à l'intensité de la mémoire; le degré de rapidité est directement proportionnel à l'intensité de l'oubli.¹ Les patriotes de l'internet clameraient quant à eux que le cyberspace se déroule dans une autre dimension, au-delà des règles des mathématiques existentielles et de la dialectique de la mémoire et de l'oubli. Le cyberspace rend le bric-à-brac de la nostalgie disponible en format digital, apparaissant plus désirable que les artefacts eux-mêmes. Jorge Luis Borges a écrit cette histoire racontant la fabrication de la carte d'un empire, fabriquée à l'échelle de l'empire; à la fin, le narrateur rêve qu'il marche sur les ruines de la carte. Un jour peut-être pourra-t-on se promener parmi les ruines d'une page web, entouré de nouvelles maisons coloniales.

[...]

Kant écrivait que l'espace est public et que le temps est privé. Aujourd'hui c'est le contraire qui semble vrai; nous avons plus d'espace privé (si nous avons de la chance) mais de moins en moins de temps, et avec cela moins de patience pour les différences culturelles quant aux manières de comprendre le temps. L'espace peut s'étendre dans plusieurs dimensions; nous habitons de plus en plus de maisons au cours de notre vie, réelles et virtuelles; nous traversons davantage de frontières. Quant au temps, il se rétrécit toujours plus. Opprimés par le *multitasking* et l'efficacité managériale, nous vivons sous une perpétuelle contrainte temporelle. La maladie de ce millénaire s'appellera la *chronophobie* ou l'*accéléromanie*, et son traitement sera embarrassant de vétusté. La nostalgie contemporaine n'est pas tant affaire de passé que d'un présent évanescent.

1 Milan Kundera, *La Lenteur*, Gallimard, Paris, 1995

Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, © Basic Books, New York, 2001

Svetlana Boym (1959-2015), née à Leningrad, était professeure de littérature slave et de littérature comparée à l'Université de Harvard aux États-Unis. Son œuvre académique s'intéressait à la relation entre l'utopie et le kitsch, la mémoire et la modernité, la nostalgie et le mal du pays.

Page suivante : une des images de la série // Soviet Space Dreams // du photographe russe Ivan Mikhailov. Mikhailov s'est rendu sur les places de jeux de sa ville natale, Novocheboksarsk, où il a capturé ces fusées construites à l'ère soviétique, et dans lesquelles les enfants jouent encore aujourd'hui.
© Ivan Mikhailov 2015



LIGNE DIRECTE.

scène coupée de Marina Skalova, **La chute des comètes et des cosmonautes** (2018)

INDIVISIBLES INDIVIDUALITÉS

CHŒUR (LUI/ELLE). je crois que tout le monde sait ce que c'est d'être un individu et moi je sais pas

un INDIVIDU c'est une individualité un individu c'est INDIVIDUEL
un individu c'est INDIVISIBLE un individu ça choisit TOUT SEUL un individu fait des choix indivisibles TOUT SEUL un individu il fait des choix qu'il ne partage pas avec les autres il les appelle MÊME PAS pour leur demander leur avis

un individu peut-il être DUEL un individu peut-il être fait de DUALITÉS un individu peut-il être PARTAGÉ

un individu ça se voit un individu c'est visible un individu c'est visuel
un individu c'est venu du modèle TÉLÉVISUEL un individu c'est une individualité individuelle télévisuelle

il était une fois un individu qui cherchait l'extase pour sortir de sa cellule et qui a fini par reproduire ses cellules les multiplier fabriquer d'autres individus créer des nouvelles individualités se diviser

UN INDIVIDU C'EST UN ÊTRE MULTICELLULAIRE ?

un individu ça vit in utero dans sa propre carcasse sa propre enveloppe son propre cerveau un individu ça ne sort jamais de soi-même c'est ennuyeux

UN INDIVIDU IL A LA TÉLÉ DANS SA CELLULE ?

un individu c'est une division qui n'est pas numérotée un individu c'est pas comme une équipe de foot divisée en onze individus avec des maillots et des numéros un individu c'est tout seul devant la

machine à café tout seul devant le distributeur de billets tout seul dans le tramway tout seul à l'entretien MAIS VOUS NE VOUS RENDEZ PAS COMPTE L'OPPORTUNITÉ INCROYABLE QU'ON VOUS OFFRE

un INDIVIDU il boit que du jus d'orange le matin et des sandwichs au pain complet seulement

un INDIVIDU il a ses petites manies ses petits tocs ses petites obsessions passions dépressions dépravations perversions

un INDIVIDU ne promet rien ne donne rien ne doit rien à PERSONNE

un individu compte ses heures

un individu compte ses bougies

un individu compte ses cellules seconde par seconde elles déclinent
sonne la nuit sonne l'heure les neurones déclinent les opportunités déclinent le compte en banque décline le corps de rêve décline
sonne la nuit sonne l'heure clignote ton déclin je demeure

je crois que tout le monde sait ce que c'est d'être un individu et que moi je sais pas

j'arrive même pas à dormir tout.e seul.e

Ce passage, coupé à la mise en scène, est reproduit avec l'accord de l'auteure.

FAIRE BOUGER LES LIGNES.

extrait de Jeanette Winterson, *Poids* (2005)

Le temps avait perdu de sa signification pour Atlas. Il était dans un trou noir. Il était sous l'horizon de l'événement. Il était une singularité. Il était seul.

La planète Mercure ne prend que huitante-huit jours pour faire l'orbite du soleil, mais un seul jour sur Mercure dure aussi longtemps que cent septante-six jours terriens. Une année sur Mercure n'est qu'une demi-journée. Le temps passe lentement et rapidement ici. Ainsi pour Atlas, pour qui toujours et jamais étaient devenus semblables. Il faisait partie de la galaxie maintenant, partie d'une ville céleste de millions ou milliards d'étoiles, reliées par le gaz, la poussière et l'attraction gravitationnelle.

Dans cette vaste ville il n'y avait pas deux horloges qui indiquaient la même heure. Il était impossible de fixer un rendez-vous. Pendant que Mercure volait autour du Soleil en matière de jours, Saturne prenait vingt-neuf années. Et il y avait d'autres planètes maintenant, inconnues des Grecs. Jupiter, Neptune et Pluton firent du temps un mot d'ordre pour les mortels seulement. Une année sur Pluton comptait jusqu'à deux cent quarante-huit années terriennes. Pluton, Seigneur des Enfers, n'était pas pressé.

Atlas ne savait pas depuis combien de temps il était là.

Et puis est arrivée la chienne.

C'était une gentille chienne, une chienne fidèle, une chienne attachante, qui aimait son maître et lui obéit quand il la mit dans une minuscule capsule et l'attacha pour qu'elle ne bougeât pas. Elle avait peur mais elle croyait en lui. Elle était sa chienne.

Quand les Russes catapultèrent Laïka dans l'espace en 1957, ils savaient qu'elle ne reviendrait pas. Une aiguille hypodermique automatique l'empoisonnerait après 7 jours. Elle orbiterait dans son spoutnik jusqu'à ce que l'univers s'arrête.

Quand ils ont fermé le couvercle sur Laïka elle tremblait et sa bouche était sèche. Il y avait de l'eau dans un tube et on lui avait appris à y boire. Il y avait à manger aussi. Mais elle ne voulait pas à boire ou à manger, elle voulait son maître, et la nuit, et le silence, et que tout ceci cesse.

Elle était patiente. Elle serait allée au bout du monde pour son maître. À la place, elle est allée dans l'espace.

Atlas s'était retranché si loin dans son esprit qu'il ne remarqua pas la capsule étrange qui bourdonnait autour de lui. Puis il aperçut un petit visage derrière la vitre épaisse.

Alors que la capsule repassait devant lui, Atlas libéra une de ses mains de son fardeau monstrueux et l'attrapa. Elle reposait là sur sa paume comme un insecte estropié, et il y avait quelque chose à l'intérieur.

Atlas décoquilla le spoutnik et trouva Laïka, attachée, incapable de bouger, partiellement chauve de peur et couverte de transpiration et d'urine et de ses propres selles. Avec un soin infini, Atlas libéra la chienne, la posa gentiment sur le vide et lui donna de l'eau à boire.

La chienne de la taille d'un point dans l'univers étiré-étoilé lécha la main du géant. À ce moment l'aiguille dans la capsule se déclencha pour injecter sa victime, mais il était trop tard. Laïka était libre.

Atlas balaya la capsule, cette chose bête de fer et de câbles, et Laïka monta périlleusement le long de son bras jusqu'à ce qu'elle trouve un endroit où dormir, dans un creux de son épaule sous l'onde de ses cheveux.

Atlas avait cessé de sentir le poids du monde qu'il portait depuis longtemps, mais il sentait la peau et les os de cette petite chienne. Maintenant il portait quelque chose qu'il avait envie de garder, et cela changeait tout.

Le vendredi 23 mars 2001, 5h49, Océan Pacifique.

La station spatiale Mir est rentrée à la maison.

Les Russes avaient aimé Mir. Ils l'ont gardée là-haut à travers l'adversité et la pauvreté, réglant les factures avec des emprunts vantards et des dollars du marché noir. Depuis les jours du premier

Sputnik, les Russes avaient aimé l'espace. L'espace n'appartenait pas à l'Amérique. Un jour, il pourrait leur appartenir à eux.

C'était la même vieille histoire – limites, désir.

Quand Mir s'écrasa dans le Pacifique, à l'aube, la station fit atterrir l'histoire mais le rêve s'échappa. Le voici qui orbite le monde, délivré de la gravité. Aussi libre que devrait l'être un rêve.

Quel genre de rêve ?

Nous rêvons que nous sommes libres.

L'atmosphère de la terre s'étend à cent kilomètres au-dessus de sa surface. Voyagez verticalement pendant quelques kilomètres et vous pouvez déjà échapper à la gravité. Ici il n'y a pas de poids, seulement une mer immesurable d'espace-temps.

Nous voici, une des neuf planètes qui tournent autour d'une étoile nucléaire dans une branche en spirale d'une galaxie mineure. Notre soleil est à 150 millions de kilomètres. Pluton, la plus reculée des neuf planètes, se trouve à six milliards de kilomètres de ce même soleil. Cette minuscule planète glacée de changement et de mort n'a jamais été visitée, et les Grecs ne voyaient pas plus loin que Saturne. Pour eux, et pour les astrologues encore, Saturne était la planète de la limitation. C'était la planète du *jusqu'ici et pas plus loin*, l'avertissement, la limite.

Maintenant on dirait qu'il n'y a plus de limites. L'univers n'a pas de centre. Toute limite peut être franchie. Même la vitesse de la lumière – 300'000 kilomètres par seconde – n'est pas la vitesse-limite de l'univers. Si on pouvait déformer l'espace, on pourrait franchir le mur de la lumière.

Un jour on le fera, tout ça.

Pour l'instant, nous avons atterri sur la lune et nous avons envoyé le BEAGLE 2 sur Mars. Nous en savons tellement plus que Mir. Nous en savons plus sur l'espace que jamais auparavant. Mais tout ce que nous savons n'est que le début. Ce sont des griffonnements, des hésitations, des petits faits, des gros trous.

Comme pour tous les rêves, les détails sont étranges.

Mir allait manquer à Atlas. Il l'avait observée depuis des années. Ils l'avaient observée tous les deux. C'était la télévision pour lui et la petite chienne.

Laïka avait raconté à Atlas le monde qu'il n'avait jamais vu. Bien sûr, son monde à elle s'est arrêté en 1957, et c'était l'Union soviétique, alors Atlas pensait que tout le monde mangeait des betteraves et des navets et tremblait de froid dans des appartements en béton.

La chienne dit que la Terre était pleine; bientôt ses habitants devraient vivre dans l'espace. Atlas s'était habitué à sa propre compagnie, et il ne voulait pas d'humains qu'il ne connaissait pas volant autour de sa tête dans leurs capsules en ferraille. Il était un prisonnier mais il avait des droits.

Ils avaient assisté ensemble à l'alunissage en 1969. Atlas supposa que les hommes portaient ces habits ridicules parce qu'il faisait tellement froid sur Terre ces jours. Il pensait au soleil qui réchauffait son jardin, et comment il s'était toujours déplacé à pieds nus. Laïka lui assura que personne ne se déplaçait à pieds nus en Russie.

// C'est où la Russie ? // dit Atlas.

// Là-bas, // dit Laïka, remuant la queue.

Atlas se retourna pour regarder le puzzle de la Terre. Les pièces étaient coupées et re-coupées en continu, mais l'image restait la même; une planète bleu diamant, couronnée de glace, à tourner dans l'espace. Il n'y avait rien de plus beau. Ni Mars ardent ni Vénus nuageuse, ni les comètes avec leurs queues ballottées par les vents solaires.

Puis Atlas eut une pensée étrange.

Pourquoi ne pas la poser ?

Jeanette Winterson, *Weight*, © Canongate, Edimbourg, 2005
Traduction inédite par Sarah-Jane Moloney

Jeanette Winterson (née en 1959) est une romancière britannique. Elle est surtout connue pour son roman d'auto-fiction *Les oranges ne sont pas les seuls fruits*. Parmi ses livres traduits en français, on trouve *La Passion de Napoléon*, *Le Sexe des cerises*, *Écrit sur le corps*, ou *Art et mensonge: pièce pour trois voix et une ribaude*. Son œuvre s'intéresse notamment aux polarités de genre et aux identités sexuelles.

LIGNE DIRECTE.

inédit de Marina Skalova, *Bibliothèque sonore: Appel de Marina Tsvetaïeva* (2018)

// *Cher Rainer,*

Goethe a dit quelque part qu'on ne peut rien faire de remarquable dans une langue étrangère, - et cela a toujours sonné faux à mes oreilles.

Écrire de la poésie c'est déjà traduire, de sa langue maternelle dans une autre, que ce soit le français ou l'allemand, cela revient au même. Aucune langue n'est langue maternelle. Écrire de la poésie c'est transposer. C'est pourquoi je ne comprends pas quand on parle de poètes français ou russes etc. Un poète peut écrire en français, il ne peut pas être un poète français. C'est ridicule.

*Je ne suis pas une poète russe et je m'étonne toujours que l'on me tienne pour telle et me considère comme telle. Et donc on devient poète (si tant est qu'on puisse vraiment le devenir, qu'on ne le soit pas avant tout!) pour être non pas français, russe etc., mais pour être tout. Ou encore: on est poète parce qu'on n'est pas français. La nationalité - séparation et fermeture. Orphée fait sauter la nationalité, ou bien la dilate à ce point amplement que tous (passés ou existants) s'y trouvent contenus. //*¹

Rainer?

1 Marina Tsvetaïeva/Rainer Maria Rilke, *Est-ce que tu m'aimes encore?*, Correspondance, trad. Bernard Pautrat, Rivages poche, Paris, 2008, p.112-113

Tu m'entends?

Rainer Maria Rilke?

Orphée de la langue allemande, plus grand poète de notre siècle?

Tu as écrit. Tu n'écris plus.

Tu as répondu. Tu ne réponds plus.

Je ne te supplierai pas.

Ma fierté est bien trop déplacée, bien trop démesurée pour cela.

Tu le sais mieux que tout autre.

Être poète, c'est être tout.

Je suis incapable de transiger, de me partager.

Je ne connais ni compromis, ni concession, ni drapeau, ni hymne, ni nation.

J'aime la poésie, la musique, la nature et la solitude.

Je suis totalement indifférente à la vie publique. Aux lanternes du siècle.

Aucun avenir à entrevoir ailleurs que dans mes lettres, mes cahiers, le face-à-face avec le quadrillage de la page ne m'intéresse.

Je n'ai jamais cru aux mensonges des bolcheviks, aux balivernes du socialisme.

Je n'ai eu de foi qu'en certains individus, que pour le talent de quelques-uns.

Quelques seuls.

Mandelstam, par exemple.

J'ai vu s'allumer et mourir des étoiles,

(D'où pareille tendresse?)

J'ai vu s'allumer et mourir des prunelles

*Au seuil de mes prunelles*²

2 Marina Tsvetaïeva, Poème publié dans *Les Carnets*, sous la dir. de Luba Jurgenson, Édition des Syrtes, Paris, 2008, p.164

À vingt-trois ans je lui avais dédié ces vers.
La dernière fois que j'ai parlé de lui, c'était lors de l'un de leurs dîners.
Leurs dîners français.
On venait d'ouvrir une nouvelle bouteille de vin, on avait débarrassé
les fromages, on attendait les desserts.

Ils allaient tous si bien, ils allaient tous trop bien, ces Russes blancs,
qui se sont sauvés à Paris lorsqu'ils ont senti leur fortune frémir.
Et là, j'ai osé le défendre, lui, le plus grand, notre étoile à tous!
L'ardent défenseur de l'étoile rouge!
Tombé lui aussi, sous le tranchant de la faucille...
Ils l'ont répudié, ils m'ont répudiée.

Au milieu de tous ces Français, de ces petits Français maigrelets, qui
parlaient de la révolution.
Comme s'ils savaient.
Comme s'ils savaient, quoi que ce soit.
Ils ne savent rien.
Ils sont incultes.
Ils n'écoutent pas.
Ils ne lisent pas.
Seulement les journaux, les pages de la bourse et du sport.
*Suprême bassesse.*³

J'ai pris mon manteau.
Je me suis habillée.
Je suis partie. J'ai longé les rues de Paris.
La grisaille insidieuse des faubourgs.
Sous la pluie. Comme toujours.
Blessée à mort. Comme toujours.

3 Marina Tsvetaïeva/Rainer Maria Rilke, *Est-ce que tu m'aimes encore ?*, Correspondance, trad. Bernard Pautrat, Rivages poche, Paris, 2008, p.23

Personne ne peut comprendre.
Personne.
Expliquer quoi ?
J'ai erré à Prague, erré à Berlin.
Je ne suis plus celle que j'ai laissée en Russie.
Et ici, je ne suis plus qu'un décalque.
Un décalque bègue.
Une vieille pellicule pour sourds muets.
Je voudrais partir.
Aller où ?
Je ne sais pas.

*En Russie, je suis une poète sans livres.
En France, une poète sans lecteurs.
Paris n'y est pour rien, l'émigration n'y est pour rien – c'était la même
chose et à Moscou et pendant la Révolution.
Personne n'a besoin de moi ; personne n'a besoin de mon feu, qui
n'est pas pour faire cuire la bouillie.*⁴

Et toi, Rainer ? Toi, Rainer !
Toi, qui ne réponds pas !
Sais-tu que ton silence...
Ton silence m'est plus douloureux que celui de la mort.

*Rainer, toute ma vie je me suis offerte en poèmes – à tout le monde.
Aussi aux poètes. Seulement je donnais toujours trop, ma voix cou-
vrait toujours la possible réponse. La réponse prenait peur. Tout
l'écho, je l'anticipais.*⁵

*Rainer, est-ce que tu m'aimes encore ?*⁶

4 Marina Tsvetaïeva, *Les Carnets*, sous la dir. de Luba Jurgenson, Édition des Syrtes, Paris, 2008, p.928

5 Marina Tsvetaïeva/Rainer Maria Rilke, *Est-ce que tu m'aimes encore ?*, Correspondance, trad. Bernard Pautrat, Rivages poche, Paris, 2008, p.108

6 Idem, p.148

Je ne suis pas étonnée.

J'ai l'habitude.

*Aimer quelqu'un, c'est après tout et avant tout en avoir mal.*⁷

Je me connais.

Je connais cette chanson.

Elle est vieille.

Mon feu brûle ceux qui s'approchent.

Ils craignent ce qui crépite.

Ils préfèrent se tenir à distance.

Loin de mes braises.

Ils ont si tort qu'ils ont raison.

Rainer, je veux vivre, absolument !

Vivre-écrire, absolument !

Plus près des étoiles... plus près, encore...

Je suis une comète.

Je fulgure et j'étreins avant de m'éteindre.

*Si tu me prenais contre toi, tu prendrais contre toi*⁸ – les plus déserts lieux.

Tu sais, Rainer, je n'ai besoin que de très peu de choses : une table, un arbre devant la fenêtre.

C'est tout.

J'aime les paysages ennuyeux, ceux qui ne plaisent à personne.

J'attends que les mots viennent.

Le mot en premier – la chose ensuite.

Toujours.

Je ne fais partie ni des anciens, ni des modernes.

Je n'appartiens à aucun courant poétique ou politique.

Je ne suis que désir de ce qui est absent.

Je ne connais peut-être pas même d'autres sentiments.

*Rainer, le soir tombe, je t'aime. Un train hurle. Les trains sont des loups, les loups c'est la Russie. Pas un train, non – c'est toute la Russie qui hurle après toi.*⁹

Ma vie ici est misérable.

Revenir en Russie ?

La Russie ?

*Elle – ses empires célestes,
ses innombrables verstes.*¹⁰

Qu'est-ce qui nous attend là-bas ?

Rien.

Et ici ?

Rien.

*Elle, où roulent les miettes
d'une jeunesse mienne,
cette Russie n'est pas.
Tout comme cette autre moi.*¹¹

Rainer, tu ne le sais peut-être pas.

Le 12 juin 1939, mon fils et moi montons dans un train.

Nous prenons le chemin du retour.

Quelques semaines plus tard, les troupes allemandes envahissent la Russie.

7 Marina Tsvetaïeva, *Les Carnets*, sous la dir. de Luba Jurgenson, Édition des Syrtes, Paris, 2008, p.979

8 Marina Tsvetaïeva/Rainer Maria Rilke, *Est-ce que tu m'aimes encore ?*, Correspondance, trad. Bernard Pautrat, Rivages poche, Paris, 2008, p.130

9 Idem, p.131

10 Traduction en cours par Marina Skalova

11 Idem

Ma fille et mon mari sont arrêtés.
 Mon fils et moi sommes évacués, loin.
 A Yelabouga.
 J'écris une lettre au Sowjet de l'association des écrivains.
 Je leur demande de m'embaucher comme laveuse d'assiettes.
 Aucune réponse.

*La vie est une gare; je partirai bientôt – où, je ne saurais le dire.*¹²

Cinq jours plus tard. Un dimanche matin.
 J'écris trois lettres, puis je mets fin à mes jours.

*Toutes les esplanades
 sont des adieux.*¹³

A présent, un astéroïde porte mon nom.

12 Marina Tsvetaïeva, *Après la Russie*, trad. Bernard Kreise, Rivages poche/Petite Bibliothèque, Paris, 1993, p.17

13 Marina Tsvetaïeva, *Les Carnets*, sous la dir. de Luba Jurgenson, Édition des Syrtes, Paris, 2008, p.980

Ce texte constitue la première version, inédite, d'un texte de commande écrit pour la *Bibliothèque sonore des femmes* de Julie Gilbert. Entre installation et performance, la *Bibliothèque* est constituée de monologues inventés, écrits par des auteures de théâtre contemporaines sur des femmes de lettres des siècles passés. Ces monologues sont dits par téléphone (dans l'idée d'un appel de l'au-delà) soit sous forme d'installation, soit en live.

EN PREMIÈRE LIGNE.

playlist

Playlist constituée de tous les morceaux évoqués par l'auteure dans les didascalies de **La chute des comètes et des cosmonautes** pour tournoyer dans l'éther (attention aux collisions)

1. Nirvana, *Frances Farmer Will Have Her Revenge on Seattle*
2. Max Richter, *Autumn 1*
3. DDT, *Chto takoye ossen'?*
4. Indochine, *J'ai demandé à la lune*
5. Vladimir Vissotsky, *Ballada o detstve*
6. Lucrate Milk, *I LOVE YOU FUCK OFF*
7. DDT, *Rozhdenniye v CCCP*
8. Placebo, *Protect Me from What I Want*
9. Vladimir Vissotsky, *Oxota na volkov*
10. Viktor Tsoï/Kino, *Peremen*
11. Max Richter, *Autumn 3*
12. Alain Bashung, *La nuit je mens*
13. Vladimir Vissotsky, *Pro nachu liubov'*
14. Gustav Holst, *The Planets*
15. Christian Scott, *Litany Against Fear*
16. Serge Gainsbourg, *Je suis venu te dire que je m'en vais*

// La grande obsession de la conscience c'est le mal,
l'assouvissement sans barrière de je ne sais quel abject désir,
entre l'érotisme et la charogne, qui chaque nuit passe sur tout
le monde.//

— interligne3

// t'as du feu? //

ou

instructions érotiques du frottement

// Deux silex au creux de l'aine //¹

Marche à suivre no. 1

Prendre deux silex. Frotter vigoureusement pour qu'étincelle.
Répéter autant de fois que désiré.

Marche à suivre no. 2

Prendre deux bouts de bois. Frotter vigoureusement pour que
s'embras(s)e. Souffler dessus souvent pour entretenir la flamme.

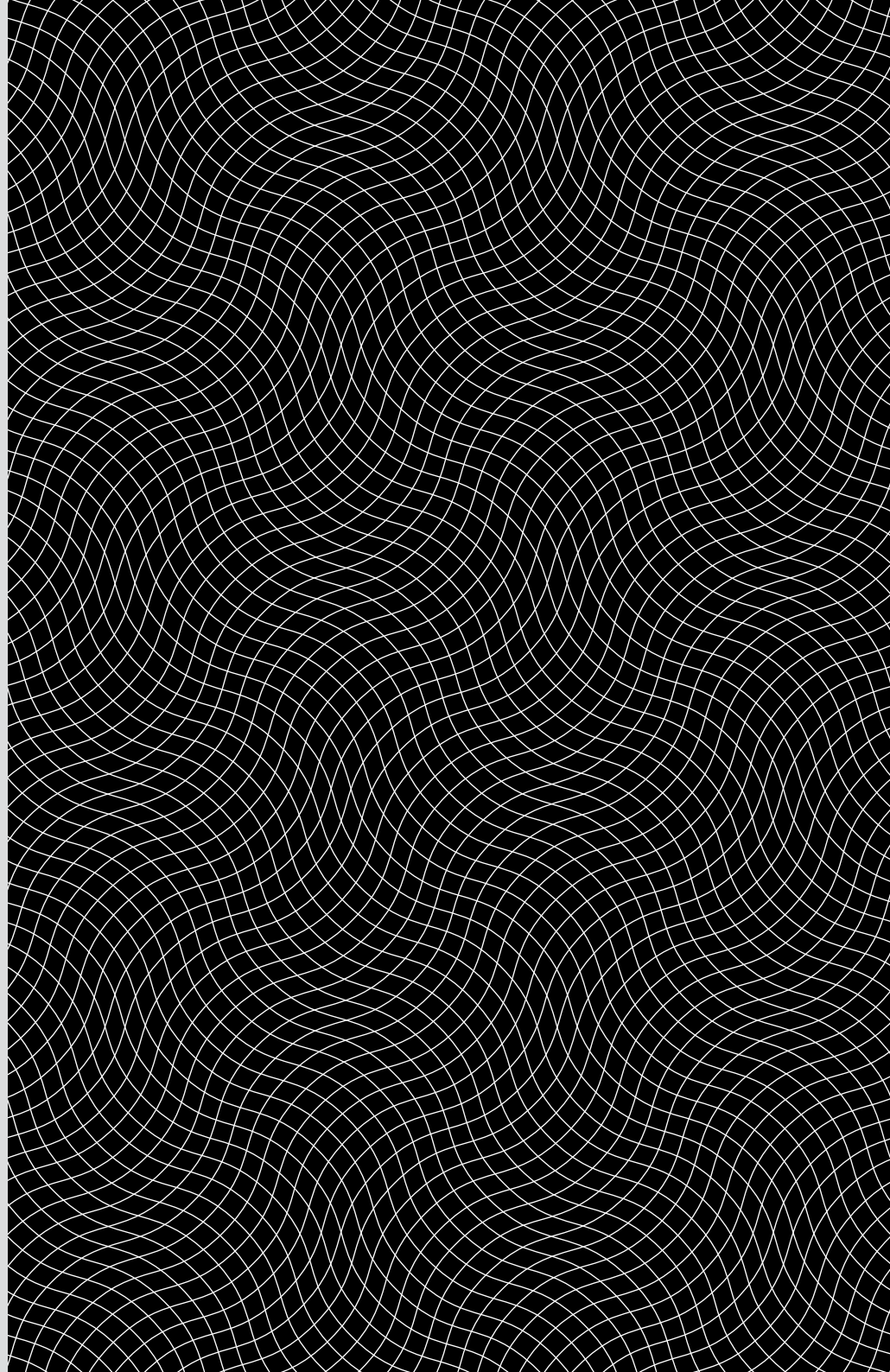
Marche à suivre no. 3

Prendre une allumette. Frotter l'allumette sur la surface toute prête
à recevoir. Une fois allumée, la protéger des courants froids avec
une main tendre et habile.

Marche à suivre no. 4

Prendre un briquet. Appuyer sur le briquet (lame de bois dur frotte
sur plaque de bois tendre). Si la flamme se fait attendre, décrire le
symbolisme de cette action à haute voix pour l'encourager à venir
plus vite.

1 Camille, *Pleasure*, sur l'album *ILO VEYOU* (2011)



// Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, mon père, ma mère
et moi. //

— Le brasier

texte David Paquet

mise en scène Florence Minder

ensemble Christina Antonarakis,
Rébecca Balestra, Fred Jacot-Guillarmod

scénographie Anna Popek

assistanat à la mise en scène Julien Jaillot

musique Pierre-Alexandre Lampert

lumière Jonas Bühler

costumes Aline Courvoisier

images Dorothée Thébert

construction décor Valère Girardin

production POCHE /GVE

coproduction Venedig Meer – Manon Faure

Antonin Artaud, *Ci-gît*

création au POCHE /GVE le 04.03.19

Claudine, Claudette et Claudie sont triplées. Clément et Carole sont amoureuses. Caroline, elle, détruit avec un marteau la télé qui menace sa solitude. Une famille presque comme les autres, certes avec son petit grain de folie... Mais qui d'entre elles a invité dans cette lignée le sang infortuné? Quand l'auteur québécois David Paquet joue avec les codes de la tragédie grecque, ça donne une pièce dans laquelle même les vies les plus prosaïques se retrouvent happées dans l'engrenage d'une destinée fatale. Une comédie carbonisée où les biscuits maison, les jeux de cartes et les popcorn côtoient le meurtre, l'obsession et... une tarentule.

David Paquet _ auteur

David Paquet est diplômé du programme d'Écriture Dramatique de l'École Nationale de théâtre du Canada en 2006. Parmi ses pièces, on compte *Porc-épic*, *2 h 14*, *Appels entrants illimités*, *Les Grands-mères mortes* qu'il cosigne, **Le brasier**, *Histoires à plumes et à poils* cosignée également et *Papiers mâchés* et *Le Voilier* deux solos de stand-up poétique qu'il interprète lui-même. Maintes fois primées, ses œuvres ont été présentées dans plus d'une dizaine de pays en Europe et en Amérique du Nord. Artiste en résidence au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui de 2015 à 2017, il travaille actuellement à l'écriture de deux nouvelles pièces: *Le Soulier*, pour le Théâtre la Seizième de Vancouver et *Les Angles morts* (titre provisoire) pour le Théâtre Bluff de Montréal. En parallèle à sa démarche d'écriture, il accompagne régulièrement d'autres auteures en tant que dramaturge et formateur, entre autres pour l'Association des théâtres francophones du Canada, l'École nationale de théâtre du Canada et le Centre des auteurs dramatiques.

Florence Minder _ metteure en scène

Florence Minder est une artiste suisse résidant à Bruxelles. Diplômée de l'INSAS en 2006 en section jeu, elle entame, dès 2011, une pratique personnelle qui mêle théâtre, écriture et performance. Elle crée *Calendrier de l'Avent*, un projet live et en ligne de 24 jours qu'elle qualifie de kärcher d'ego. Puis, elle écrit, joue et met en scène *Good Mourning! vostBil*, un solo low cost où la version américaine d'elle-même devient le porte-parole de son être francophone dépressif. Fascinée par les effets du storytelling sur la société, Florence Minder entame ensuite une recherche sur les séries télévisées et l'addiction à la fiction. En 2017, elle crée *Saison 1* au Théâtre National de Wallonie-Bruxelles. Pour la saison 2018-2019, elle est auteure associée à la Scène Nationale de Dieppe. Son travail où se côtoient humour, violence et absurde tente de rendre compte des réalités ambiguës et des sentiments contradictoires qu'inspire le monde. Elle croit en la nécessité pour chacune de définir le territoire de sa pensée et croit utile de savoir faire la différence entre un désir, une nécessité, une volonté, une addiction et un combat.

EN PREMIÈRE LIGNE.

extrait de David Paquet, **Le brasier** (2016)

5.

CLAUDETTE. Dans le feu...

Me mettre dans le feu...

Mon fils voulait me mettre dans le feu.

J'avais dû mal comprendre.

Mais quand j'ai vu Gabriel se lever dans son berceau, je savais que j'avais bien compris.

Il avait quelque chose dans les mains.

Quelque chose qu'il tendait vers moi, comme un cadeau.

Je me suis approchée.

C'était un oiseau mort.

J'ai fait ce que toute bonne mère doit faire quand son enfant commence à perdre le contrôle.

J'ai mis mon bébé dans une cage.

Elle sort une cage du berceau et la dépose sur le sol.

Si Gabriel en est rendu là, c'est à cause de Henri, son père.

Cet homme-là était le cœur de notre famille. Un matin, je me suis réveillée.

Pas de Henri à côté de moi.

J'ai regardé à l'étage : pas de Henri.

J'ai regardé au rez-de-chaussée : pas de Henri.

J'ai regardé au sous-sol : Henri.

Avec un sac en plastique autour de la tête.

Et une note à ses pieds.

//Le bonheur, c'est comme une clé. Si tu la perds, t'es pris dehors.//

Mon mari ne m'avait jamais parlé de ses problèmes de joie.

Sinon, je lui aurais fait un double de clés.

Du jour au lendemain, le centre de mon univers est devenu un trou noir.

Je souhaite ça à personne.

Surtout pas à mon fils.

Elle se penche et ouvre la cage.

Tu peux sortir, Gabriel. Maman s'excuse.

6.

CLAUDINE, *MANGEANT SES BISCUITS.* La dernière fois que je suis allée voir mon thérapeute, il m'a dit quelque chose de bizarre.

Ça m'est pas sorti de la tête depuis...

CLAUDINE, *CHEZ SON THÉRAPEUTE.* Thérapeute, j'ai trop de stress cette semaine. Le souper avec mes sœurs, le souper avec maman, le souper avec la famille à Hector, le cinq à sept avec les gens du travail, le tournoi avec mon équipe de bowling, la fête des bénévoles du Club des petits déjeuners, le party avec ma gang de filles et la journée plein air avec mon neveu. Je vais être obligée de dire non à des gens qui veulent être avec moi. Je sais que ça va leur faire de la peine.

CLAUDINE. Mon thérapeute m'a répondu : //Mentir, c'est perdre votre temps et le mien. Ayez donc le courage de l'honnêteté.//

Le courage de l'honnêteté...

Il me prend pour qui, lui ?

Elle prend une bouchée de biscuit.

7.

Claudine compose un numéro.

CLAUDINE. Claudette ?

CLAUDETTE. Oui, Claudine ?

CLAUDINE. Je sais que t'es très occupée avec Gabriel, mais j'ai quelque chose à te demander : es-tu heureuse, toi ?

CLAUDETTE. Quand j'étais petite, je me disais que le bonheur, c'était de déménager. Une fois déménagée, je me disais que le bonheur, c'était d'être mariée. Une fois mariée, je me disais que le bonheur, c'était d'être mère. Maintenant que je suis mère, je me dis que le bonheur, c'est d'être toi.

CLAUDINE. Moi ? Pourquoi ?

CLAUDETTE. Parce que t'es seule. Personne peut te décevoir.

CLAUDINE. Viens manger un biscuit.

CLAUDETTE. Tes biscuits sont pas bons, Claudine.

CLAUDINE. Je sais. C'est parce que c'est des biscuits maison fait sans maison.

Elle compose un autre numéro.

Claudie ?

CLAUDIE. Oui, Claudine ?

CLAUDINE. Je suis malheureuse.

CLAUDIE. Moi aussi.

CLAUDINE. Tu penses pas qu'on serait plus heureuses si on était malheureuses ensemble ?

CLAUDIE. Plus... Moins... C'est ben compliqué cette phrase-là.

CLAUDINE. Ça fait des mois que t'es pas sortie de chez toi. Es-tu en dépression ?

CLAUDIE. Claudine, on habite dans un triplex. On va pas être obligées de se voir en plus ?

CLAUDINE. Viens manger un biscuit avec moi.

CLAUDIE. Tes biscuits goûtent le cul.

CLAUDINE. T'es aussi méchante que maman, des fois.

Elle raccroche.

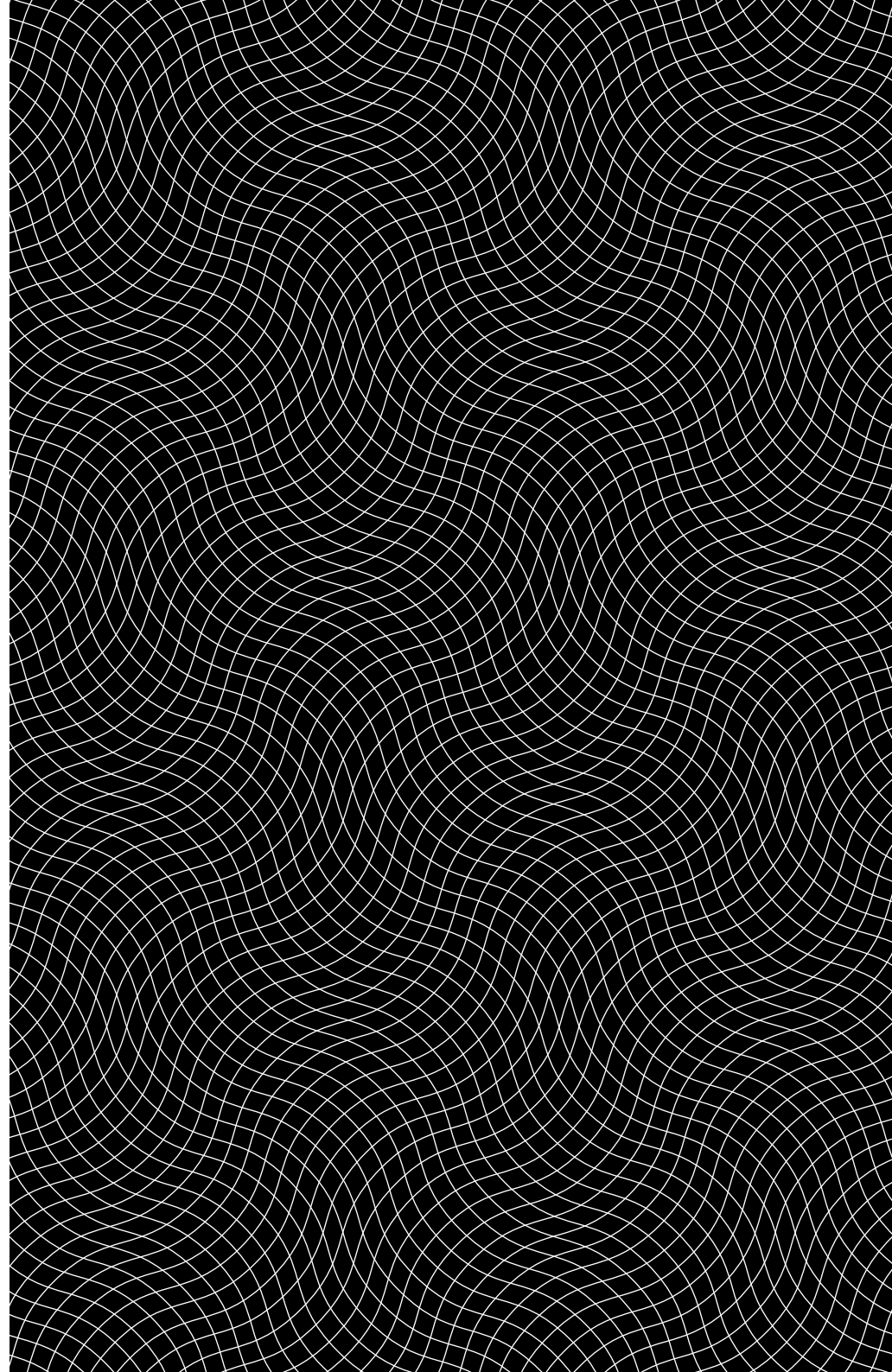
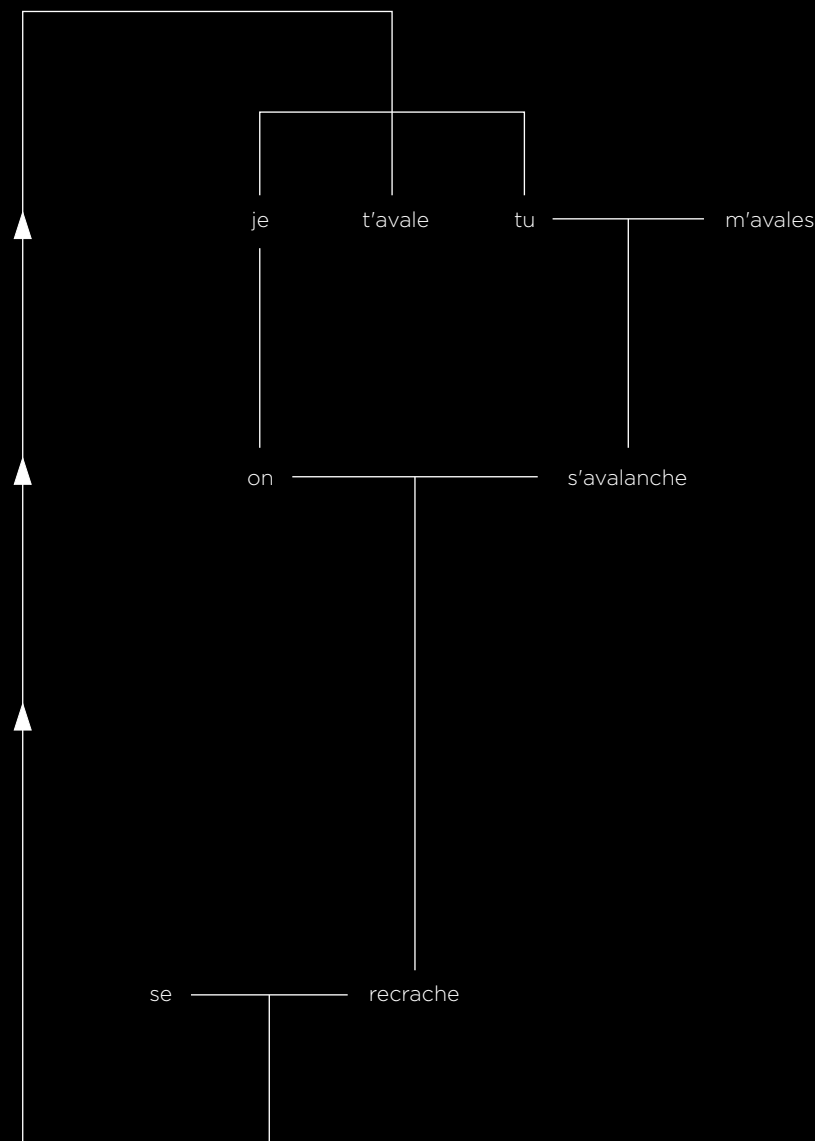


fig.6 Le brasier



ENTRE LES LIGNES.

clés de lecture

//Hegel fait quelque part cette remarque que tous les grands événements et personnages historiques se répètent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter: la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce.//

Karl Marx, Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte

//la première fois comme farce...//

À première vue, **Le brasier** semble contenir trois actes, ou mouvements, indépendants les uns des autres. Mis à part une certaine consonance de leurs prénoms, les personnages de ces trois mouvements évoluent dans des mondes, des histoires différentes. Le comique noir de David Paquet est soutenu par l'énergie fébrile de la découverte de ces trois situations cocasses. Jusqu'à ce qu'arrive la fin: et voilà que les dernières paroles prononcées font écho à un refrain entêtant entendu dans le premier mouvement. Les pièces du puzzle se glissent soudain en place dans la tête de la spectatrice, dévoilant au grand jour le réseau de relations qui unit tous ces personnages.

//... la seconde fois comme tragédie//

Quel est l'effet de cette découverte? Sans vouloir trop en dévoiler pour les lectrices de ce cahier de salle qui n'auraient pas encore assisté à la pièce, je me contenterai d'évoquer le fantôme de la tragédie grecque: une forme où le tragique vient souvent d'une incapacité à sortir des schémas familiaux qui nous enferment.

Parlez-nous de la genèse de ce projet. Comment vous est venue l'idée d'écrire cette pièce ?

Une amie m'a confié que son très jeune fils lui avait dit, alors qu'il piquait une colère : //Maman, quand je serai grand, je vais te mettre dans le feu.// J'ai tout de suite su que derrière cette réplique s'en trouvaient mille autres. **Le brasier** venait d'être allumé.

*Pour info : le fils a grandi et la mère est toujours parmi nous.

La structure de la pièce, organisée en triptyque, forme une partie intégrante de la manière dont le public réceptionne et comprend l'histoire. À quel moment de l'écriture avez-vous pris cette décision formelle ?

Je travaillais déjà, parallèlement, sur les deux premières parties que je croyais être des projets distincts. Puis est venu un appel à textes du Jamais Lu, incontournable festival québécois de dramaturgie contemporaine. À l'époque, je participais à tous les appels à projets comme on lance des bouteilles à la mer : un peu à l'aveugle en espérant qu'une main inconnue me permette d'exister. Or, comme c'est souvent le cas, les bouteilles lancées dans les mois précédents ont toutes été ramassées – et retenues – au même moment. C'a été le début d'un fertile vertige d'écriture : je devais soudainement exister beaucoup et en très peu de temps. Je n'avais pas le luxe de me poser des questions, je devais trouver des réponses. Unir, plutôt que choisir, ces deux amorces de pièces me permettait de gagner du temps. J'ai commencé à les étoffer et, surtout, à les lier au niveau de la dramaturgie. Rapidement, j'ai compris que la solution se trouvait dans l'écriture d'une troisième partie. L'idée d'un triptyque m'apparaissait d'autant plus cohérente qu'elle était calquée sur le processus de création en cours : elle me permettait d'écrire trois courtes pièces, mais surtout d'en élaborer une quatrième, la vraie, née de l'addition des trois autres.

Le brasier traite de conflits intergénérationnels, de tragédies de l'héritage. Thématiquement, on se situe bien entendu dans la lignée des grandes tragédies grecques, comme par exemple *Œdipe Roi* de Sophocle – cependant nous sommes en territoire très différent. Il s'agit ici de tragédies très domestiques, au final. Pouvez-vous nous parler de cette opposition entre grandiose et quotidien, héroïque et domestique ?

Justement, je refuse d'y voir une opposition. Pourquoi le quotidien ne pourrait-il pas être grandiose ? En quoi le domestique n'est-il pas héroïque ? Donner à voir des //petites vies// – l'expression ne devrait même pas exister – dont le destin est digne des tragédies grecques, c'est ma façon d'affirmer que chaque vie est immense. Aussi, j'aime les personnages carencés, les handicapés de l'amour. Suffit les héros et les dieux. La porte d'entrée, c'est la faille.

Dans vos textes, vous jouez avec différentes formes d'adresses. Par exemple, dans *2h14*, on oscille entre des adresses au public et des scènes jouées entre les personnages. Ici tout est raconté à travers la parole, adressé directement au public. Pourquoi ce choix ?

J'aimerais répondre : pour ne jamais me répéter. D'abord, il y a eu *Porc-épic*, une pièce qui se déroule derrière le quatrième mur. Ensuite, avec *2h14*, mes personnages ont commencé à s'adresser au public. **Le brasier** me permettait de poursuivre mes explorations narratives en poussant encore plus loin cette adresse directe. De plus, souvent au théâtre, on est en présence de personnages qui détiennent un secret que le spectateur ignore. L'intrigue du **brasier** appelait l'opposé : la spectatrice est seule à comprendre quelque chose qui échappe aux personnages. L'adresse directe venait ajouter au tragique : malgré une pièce axée sur la confiance, c'est ce qui ne nous est pas dit qui nous reste en tête. Voilà. Ce serait ça, la belle réponse, celle qui ferait de moi un auteur capable d'argumenter ses choix formels. La vérité, cela dit, est toute autre, beaucoup plus simple : les personnages s'adressent directement au public parce que c'est comme ça qu'ils se sont présentés à moi.

À part les tragédies grecques, peut-on voir d'autres inspirations dans ce texte ? Des œuvres, des auteures ?

On m'a dit de la première partie qu'elle rappelait, à certains égards, l'œuvre de Michel Tremblay. Ça s'explique, selon moi, à la présence de personnages féminins forts, au drame familial, au côté un peu //populaire// des protagonistes et à l'oralité, toute québécoise, de la langue. Qu'importe les raisons, qu'on dresse des parallèles entre mon travail et celui de Tremblay sera toujours un honneur. Outre ça, lorsque je dois résumer la deuxième partie en peu de temps, je parle d'un Roméo et Juliette sous fond de chat mort et de tarentule. En ce qui concerne la troisième partie, je dirai ceci : son climax a été écrit au café de la Zizkov Television Tower à Prague, alors qu'une soudaine tempête de neige s'abattait sur la ville. Je sais : une tempête, ce n'est pas une œuvre, ni une auteure, mais ça ne manque pas d'inspirer. Je dirais même que la bonne tempête au bon moment, ça peut faire danser les bibelots.

Comment s'est déroulé le processus d'écriture ? Pouvez-vous nous parler de votre approche de l'écriture dramatique ? Est-ce que le processus change selon la pièce, ou y a-t-il des similarités dans votre approche à chaque nouveau projet ?

Règle générale, quelque chose retient mon attention – une réplique, une image, une idée – et je commence à écrire. Pour *Porc-épic*, c'était la réplique //Bonne fête, qui ? Bonne fête, moi !// entendue de la bouche d'un enfant. Pour *2h14*, j'avais une fascination pour les vers solitaires. Ça m'aura, étrangement, mené à écrire l'histoire d'une fusillade. Pour *Appels Entrants Illimités*, j'étais obsédé par les déguisements, l'apocalypse et un amour extra-terrestre. Pour ma dernière pièce, *Le Soulier*, c'était tout simplement un lieu : le cabinet d'un dentiste.

Chaque fois, je commence à écrire avec le peu d'information que je possède. Idéalement, lors d'une séance d'écriture, j'apprends quelque chose qui me relance pour la suite. Je procède ainsi à tâtons – libre, confus et intuitif – tout le long de la première version.

Carole Fréchette compare le processus d'écriture à une excavation archéologique. On trouve un bout de quelque chose et, peu à peu,

on balaie et on creuse. Beaucoup plus tard, après moult efforts, on finit par avoir une vue d'ensemble de ce qu'on tentait de déterrer. Je suis d'accord avec elle : on avance longtemps sans savoir, guidé par le peu qu'on voit et la façon dont ça résonne en soi.

Ensuite, lorsque j'ai une bonne première version, je mets mon chapeau d'analyste et j'étudie ce qui se trouve sur la page. Je me pose, dans l'ordre, trois questions : Est-ce que ça parle ? De qui ça parle ? Et finalement de quoi ça parle ? Ces questions reflètent bien la hiérarchie de mes préoccupations : le public, les personnages, le propos.

À la lumière des réponses trouvées, je fais des choix. Je réécris, je modifie, je précise, je coupe et je continue à laisser surgir. Toujours, je garde en tête que je suis l'ingénieur d'un manège. Je travaille à la construction d'un parcours – ses hauts, ses bas, ses chutes soudaines, ses virages inattendus – destiné à vivifier des inconnus.

FAIRE BOUGER LES LIGNES.

extrait de Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu* (1949)

Si le feu est aussi captieux, aussi ambigu, on devrait commencer toute psychanalyse de la connaissance objective par une psychanalyse des intuitions du feu. Nous ne sommes pas éloignés de croire que le feu est très précisément le premier objet, le *premier phénomène* sur lequel l'esprit humain est *réfléchi*; entre tous les phénomènes, le feu seul mérite, pour l'homme préhistorique, le désir de connaître par cela même qu'il accompagne le désir d'aimer. Sans doute, on a souvent répété que la conquête du feu séparait définitivement l'homme de l'animal, mais on n'a peut-être pas vu que l'esprit, dans son destin primitif, avec sa poésie et sa science, s'était formé dans la méditation du feu. L'*homo faber* est l'homme des surfaces, son esprit se fige sur quelques objets familiers, sur quelques formes géométriques grossières. Pour lui, la sphère n'a pas de centre, elle réalise simplement le geste arrondi qui solidarise le creux des mains. L'*homme rêvant* devant son foyer est, au contraire, l'homme des profondeurs et l'homme d'un devenir. Ou encore, pour mieux dire, le feu donne à l'homme qui rêve la leçon d'une profondeur qui a un devenir: la flamme sort du cœur des branches. D'où cette intuition de Rodin que Max Scheler cite sans la commenter, sans en voir sans doute le caractère nettement primitif: // Toute chose n'est que la limite de la *flamme* à laquelle elle doit son existence.// Sans notre conception du feu intime formateur, du feu saisi comme facteur de nos idées et de nos rêves, du feu considéré comme germe, la flamme objective, entièrement destructive, ne peut expliquer la profonde intuition de Rodin. À méditer cette intuition, on comprend que Rodin soit en quelque sorte le sculpteur de la profondeur et qu'il ait en quelque manière, contre la nécessité inéluctable de son métier, poussé les traits du dedans vers le dehors, comme une vie, comme une flamme.

Dans ces conditions, nous ne devons plus nous étonner que les ouvrages du feu soient si facilement sexualisés. D'Annunzio nous montre Stelio qui contemple, à la verrerie, dans le four à recuire // prolongement du four à fondre, les vases brillants, encore esclaves du feu, encore sous son empire... Ensuite les belles créatures frêles abandonnaient leur père, se détachaient de lui pour toujours; elles se refroidissaient, devenaient de froides gemmes, vivaient de leur vie nouvelle dans le monde, entraient au service des hommes voluptueux, rencontraient des périls, suivaient les variations de la lumière, recevaient la fleur coupée ou la boisson enivrante //. ¹ Ainsi // l'éminente dignité des arts du feu // provient de ce que leurs ouvrages portent la marque la plus profondément humaine, la marque de l'amour primitif. Ils sont les œuvres d'un père. Les formes créées par le feu sont modelées, plus que toute autre, comme le dit si bien Paul Valéry, // à fin de caresses //. ²

Mais une psychanalyse de la connaissance objective doit encore aller plus loin. Elle doit reconnaître que *le feu est le premier facteur du phénomène*. En effet, on ne peut parler d'un monde du phénomène, d'un monde des apparences que devant un monde qui *change* d'apparences. Or, primitivement, seuls les changements par le feu sont des changements profonds, frappants, rapides, merveilleux, définitifs. Les jeux du jour et de la nuit, les jeux de la lumière et de l'ombre sont des aspects superficiels et passagers qui ne troublent pas beaucoup la connaissance monotone des objets. Le fait de leur alternative en écarte, comme l'ont fait remarquer les philosophes, le caractère causal. Si le jour est le père et la cause de la nuit, la nuit est la mère et la cause du jour. Le mouvement lui-même ne suscite guère de réflexion. L'esprit humain ne commence pas comme une classe de physique. Le fruit qui tombe de l'arbre et le ruisseau qui coule ne posent aucune énigme à un esprit naïf. L'homme primitif contemplait le ruisseau, sans penser :

Comme un pâtre assoupi regarde l'eau couler.

1 D'Annunzio, *Le Feu*, trad., p. 325.

2 Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, p. 13.

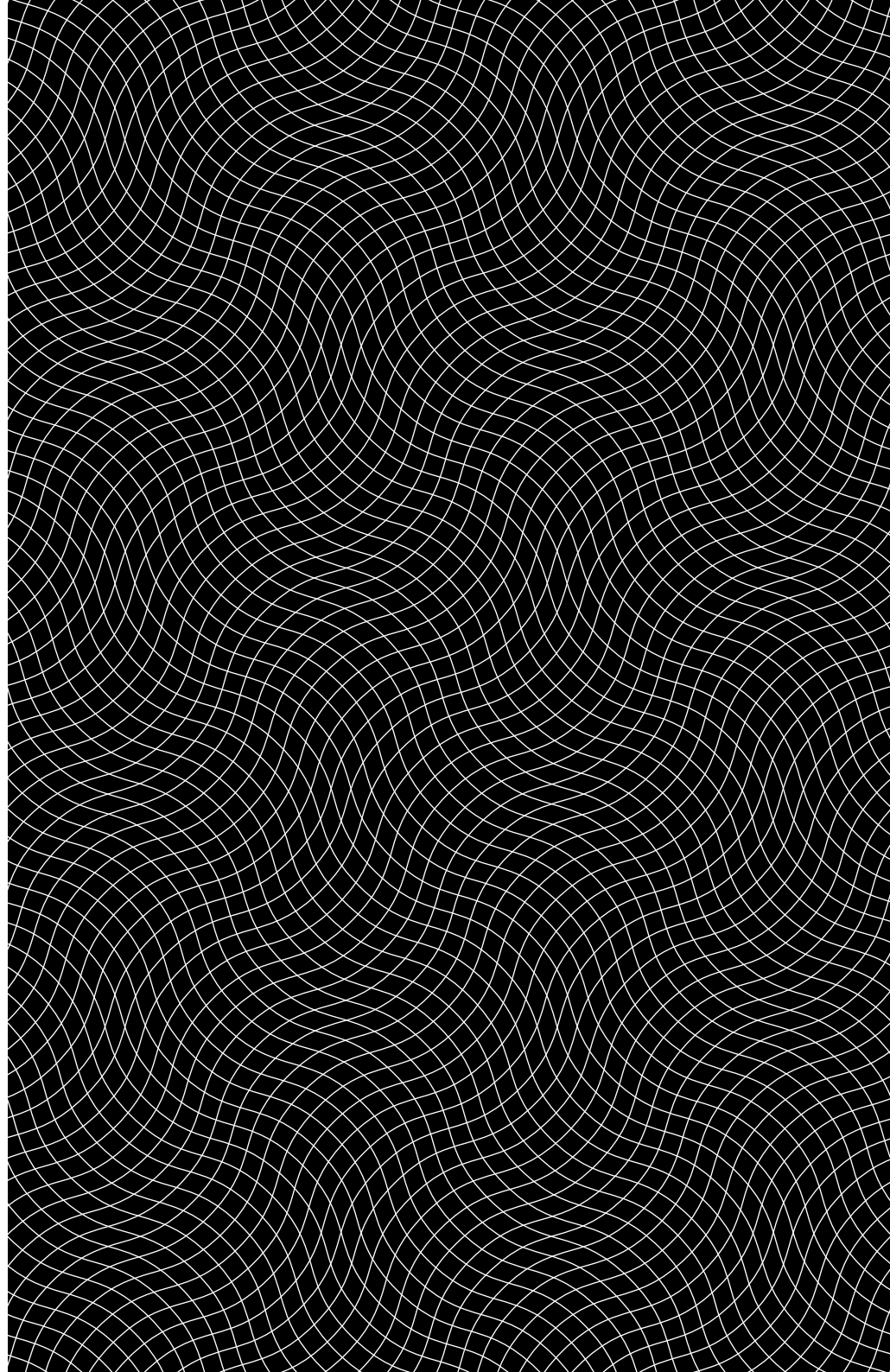
Mais voici les changements substantiels: ce que lèche le feu a un autre goût dans la bouche des hommes. Ce que le feu a illuminé en garde une couleur ineffaçable. Ce que le feu a caressé, aimé, adoré, a gagné des souvenirs et perdu l'innocence. En argot, flambé est synonyme de perdu, soit dit pour ne pas employer un mot grossier chargé de sexualité. Par le feu tout change. Quand on veut que tout change, on appelle le feu. Le premier phénomène, c'est non seulement le phénomène du feu contemplé, en une heure oisive, dans sa vie et dans son éclat, c'est le phénomène *par* le feu. Le phénomène par le feu est le plus sensible de tous; c'est celui qu'il faut le mieux surveiller; il faut l'activer ou le ralentir; il faut saisir le *point* de feu qui marque une substance comme *l'instant* d'amour qui marque une existence. Comme le dit Paul Valéry, dans les arts du feu // nul abandon, point de répit; point de fluctuations de pensée, de courage ou d'humeur. Ils imposent, sous l'aspect le plus dramatique, le combat resserré de l'homme et de la forme. Leur agent essentiel, le *feu*, est aussi le plus grand ennemi. Il est un agent de précision redoutable dont l'opération merveilleuse sur la matière qu'on propose à son ardeur est rigoureusement bornée, menacée, définie par quelques *constantes* physiques ou chimiques difficiles à observer. Tout écart est fatal; la pièce est ruinée. Si le feu s'assoupit ou que le feu s'empporte, son caprice est désastre//...³

À ce phénomène *par* le feu, à ce phénomène sensible entre tous, marqué pourtant dans les profondeurs de la substance, il faut donner un nom; le premier phénomène qui vaille l'attention de l'homme, c'est le *pyromène* [phénomène produit par le feu]. Nous allons voir maintenant comment ce pyromène, si intimement compris par l'homme préhistorique, a déçu, pendant des siècles, les efforts des savants.

3 Paul Valéry, loc. cit., p. 9.

Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, © Gallimard, Paris, 1985

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. Bachelard se démarque de ses contemporaines 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.



FAIRE BOUGER LES LIGNES.

extrait de Gilles Deleuze, *Différence et Répétition* (1968)

NOTE SUR LES TROIS RÉPÉTITIONS. – La théorie de la répétition historique de Marx tourne autour du principe suivant qui ne semble pas avoir été suffisamment compris par les historiens: que la répétition en histoire n'est pas une analogie ou un concept de la réflexion de l'historien, mais d'abord une condition de l'action historique elle-même. Dans de très belles pages, Harold Rosenberg a mis ce point en lumière: les acteurs, les agents de l'histoire ne peuvent créer qu'à condition de s'identifier à des figures du passé; c'est en ce sens que l'histoire est un théâtre. // Leur action devint spontanément la répétition d'un rôle ancien... C'est la crise révolutionnaire, l'effort à fournir pour créer quelque chose d'entièrement neuf qui oblige l'histoire à se voiler du mythe...// (*La tradition du nouveau*, chap. XII intitulé // Les Romains ressuscités//, trad. Anne Marchand, Éditions de Minuit, pp. 154-155.) Suivant Marx la répétition est comique quand elle tourne court, c'est-à-dire quand, au lieu de conduire à la métamorphose et à la production du nouveau, elle forme une sorte d'involution, le contraire d'une création authentique. Le travesti comique remplace la métamorphose tragique. Mais il semble que pour Marx, cette répétition comique ou grotesque vienne nécessairement après la répétition tragique, évolutive ou créatrice (// tous les grands événements et personnages historiques se répètent pour ainsi dire deux fois... la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce//). — Cet ordre temporel toutefois ne paraît pas absolument fondé. La répétition comique opère par défaut, sur le mode du passé propre. Le héros affronte nécessairement cette répétition tant que // l'action est trop grande pour lui//: le meurtre de Polonius, par défaut, est comique; l'enquête oedipienne aussi. La répétition tragique vient ensuite, c'est le moment de la métamorphose. Il est vrai que ces deux moments n'ont pas d'indépendance, et n'existent que pour le troisième, au-delà du comique et du tragique: la répétition drama-

tique dans la production de quelque chose de nouveau, qui exclut le héros même. Mais lorsque les deux premiers éléments prennent une indépendance abstraite, ou deviennent des *genres*, alors c'est le genre comique qui succède au genre tragique, comme si l'échec de la métamorphose, élevé à l'absolu, supposait une ancienne métamorphose déjà faite.

On remarquera que la structure à trois temps de la répétition n'est pas moins celle d'Hamlet que celle d'Œdipe. Hölderlin l'avait montrée pour Œdipe avec une rigueur incomparable: l'avant, la césure et l'après. Il signalait que les dimensions relatives de l'avant et de l'après pouvaient varier d'après la position de la césure (ainsi la mort rapide d'Antigone par opposition à la longue errance d'Œdipe). Mais l'essentiel est la persistance de la structure triadique.

Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, © Presses Universitaires de France, Paris, 1968.

Gilles Deleuze (1925-1995) était un philosophe français, penseur de l'immanence. Il est notamment connu pour sa collaboration avec Félix Guattari sur *L'Anti-Œdipe* et *Mille Plateaux*. *Différence et Répétition* est sa thèse principale. Centré sur les concepts de différence et répétition, le livre cherche à problématiser des notions telles que le *même*, la *copie*, le *double*, l'*identité*, l'*individuation*, l'*un* et le *multiple*, le *je* et le *moi*. Texte de philosophie classique, il s'ouvre autant à l'esthétique qu'à la métaphysique, et laisse entrevoir les développements ultérieurs de l'œuvre de Gilles Deleuze sur la schizophrénie, le multiple dans l'un, ou encore le rhizome.

FAIRE BOUGER LES LIGNES.

Margaret Atwood, *Le matin dans la maison brûlée* (1996)

Dans la maison brûlée je mange mon petit-déjeuner.
Vous comprenez: il n'y a pas de maison, il n'y a pas de petit-déjeuner,
et pourtant je suis là.

La cuillère qui a fondu racle contre
le bol qui lui aussi a fondu.
Il n'y a personne d'autre.

Où sont-ils, frère et sœur,
mère et père ? Partis le long du rivage,
peut-être. Leurs habits sont encore sur les cintres,

leur vaisselle empilée à côté de l'évier,
à côté du four à bois,
sa grille et son chauffe-eau couvert de suie,

chaque détail net,
tasse en fer blanc et miroir ondulé.
Le jour est lumineux et silencieux,

le lac est bleu, la forêt attentive.
À l'est un banc de nuages
se lève silencieusement comme du pain noir.

Je peux voir les torsades dans la toile cirée,
je peux voir les défauts dans la vitre,
ces éclats là où tape le soleil.

Je ne peux pas voir mes bras et mes jambes ou savoir si c'est un
piège ou une bénédiction
de me retrouver ici, où tout

dans cette maison est fini depuis longtemps,
chauffe-eau et miroir, cuillère et bol,
y compris mon propre corps,

y compris le corps que j'avais alors,
y compris le corps que j'ai maintenant
alors que je suis assise à cette table matinale, seule et heureuse,

pieds nus d'enfant sur le plancher brûlé
(je peux presque voir)
dans mes habits brûlants, les shorts verts légers

et le t-shirt jaune crasseux
qui contient ma chair braiseuse,
non-existante, radieuse. Incandescente.

Margaret Atwood, *Morning in the Burned House*, © Mariner Books, New York, 1996
Traduction inédite par Sarah Jane Moloney

Margaret Atwood (née en 1939) est une romancière, poétesse et critique littéraire canadienne. Elle est l'une des écrivaines canadiennes les plus connues, en particulier pour son roman *La Servante écarlate* (*The Handmaid's Tale*), publié en français en 1985, qui est adapté en série télévisée sous le titre *The Handmaid's Tale: La Servante écarlate* en 2017. Ses romans touchent à des thèmes tels que le pouvoir du langage, le genre et l'identité, la religion et le mythe, et le réchauffement climatique.

LIGNE DIRECTE.

inédit, extrait de David Paquet, *Kleenex* (2018)

Mon fils a tellement mauvaise haleine que ça tue mes plantes.
Ses brosses à dents sont toutes fondues.
C'est pas compliqué: on peut même pas avoir d'animaux de compagnie.

On a essayé: Kleenex, notre petit chat blanc.

Après trois jours, il était rendu jaune. Pis aveugle.

Il a fait une fugue.

Mon fils a pleuré pendant des jours: // Pourquoi? Pourquoi Kleenex est parti? //

Moi, j'étais jalouse: Kleenex avait le droit, lui, de faire une fugue.

Je me suis tannée.

J'ai amené mon fils chez le dentiste.

Je m'attendais pas à me faire dire // Votre garçon a une carie //.

Je m'attendais à me faire dire: // Votre fils a un rat mort dans le fond de la gorge. Est-ce qu'on vous le met dans un sac? //

Finalement, on s'est rien fait dire pantoute: le dentiste a pris un congé sans solde.

Comme la gardienne.

Comme les profs.

Comme mon mari.

Mon enfant – et sa condition – avaient fait de moi une lépreuse.

En quittant le bureau du dentiste, j'ai dit à mon fils: // Viens, on part en voyage. //

Je nous ai conduits jusqu'au terminus et j'ai acheté deux billets pour le plus loin possible.

Une fois dans l'autobus, juste avant le départ, j'ai dit: // Oups, maman a oublié ses lunettes de soleil à la caisse. Je reviens tout de suite. //

La porte s'est refermée dès que je suis sortie.

J'ai fait des saluts à l'autobus en respirant l'odeur du gaz.

Ça faisait tellement du bien.

Après, je suis allée à la pépinière, pis j'ai acheté des plantes, pis des plantes, pis des plantes, pis des fleurs, pis des fleurs, pis des fleurs.

Le soir même mon appartement ressemblait à une serre.

Trois jours plus tard, pendant que j'arrosais la vie, j'ai vu un reportage aux nouvelles.

Ils parlaient d'un endroit éloigné.

Un endroit où tout ce qui était vert était devenu brun.

Un endroit où des animaux paniqués couraient partout. En meutes. Aveugles.

À l'écran, il y avait un journaliste muni d'un masque, qui tendait un micro à un jeune garçon.

Le reporter lui demandait // Pourquoi tu souris au milieu du chaos? //

L'enfant a répondu: // Parce que // puis il a tendu quelque chose vers la caméra.

Dans ses mains, il y avait un chat, Kleenex, qui se débattait de toutes ses forces.

Une seconde après, le micro a commencé à fondre.

Ce texte inédit est reproduit avec l'accord de l'auteur.

// Un acteur on le voit comme à travers des cristaux.
L'inspiration à paliers.
Il ne faut pas trop laisser passer la littérature. //

mot de la fin

postulat de la dernière frontière

Ravie de vous retrouver. Je vous en prie, asseyez-vous.

Pendant que vous vous promeniez, j'ai nettoyé les mots crasseux astiqué les phrases ternes aspiré les idées mortes panossé les concepts poussiéreux pour pouvoir tout recommencer demain. Je suis fière de mon domaine.

Certaines disent de mon domaine qu'il est petit; qu'il se rétrécit chaque jour. Je leur rétorque, avec les mots de Peter Brook :

// Je peux prendre n'importe quel espace vide
et l'appeler une scène.
Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que
quelqu'un d'autre l'observe,
et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé.//¹

L'espace de théâtre c'est le vide infini des possibles.

Cette année, Elon Musk, le fondateur de Tesla, a annoncé vouloir se rendre sur la planète Mars: // Je veux y déménager.// Interrogé sur le caractère définitif d'une telle décision, il a répondu: // Je pense qu'on pourra en revenir, mais je ne suis pas sûr.//

// Tell all my friends I have gone to the moon
Tell all my friends I will write them soon
But tell them – if you see them –
That I am better left alone//²

1 Peter Brook, *The Empty Space*, Penguin Classics, Londres, 1968

2 Tom McRae, *2nd Law*, sur l'album *Tom McRae* (2000)

L'être humain veut aller toujours plus haut, toujours plus loin. L'être humain veut aller se faire griller les poils de nez sur les flammes du soleil. L'être humain me demande si je veux aller avec lui voir ailleurs si j'y suis. Je lui rétorque avec une équation, bien rôdée maintenant :

ESPACE + VIDE = THÉÂTRE
THÉÂTRE + POSSIBLE = INFINI

// Je pourrais être enfermé dans une coquille de noix
Et me sentir le roi d'un espace infini//³

3 William Shakespeare, *Hamlet*, trad. Yves Bonnefoy, Folio classique, Paris, 2016

HORS LIGNES.

extrait de Antonin Artaud, *Le Pèse-nerfs* (1925)

J'ai senti vraiment que vous rompiez autour de moi l'atmosphère, que vous faisiez le vide pour me permettre d'avancer, pour donner la place d'un espace impossible à ce qui en moi n'était encore qu'en puissance, à toute une germination virtuelle, et qui devait naître, aspirée par la place qui s'offrait.

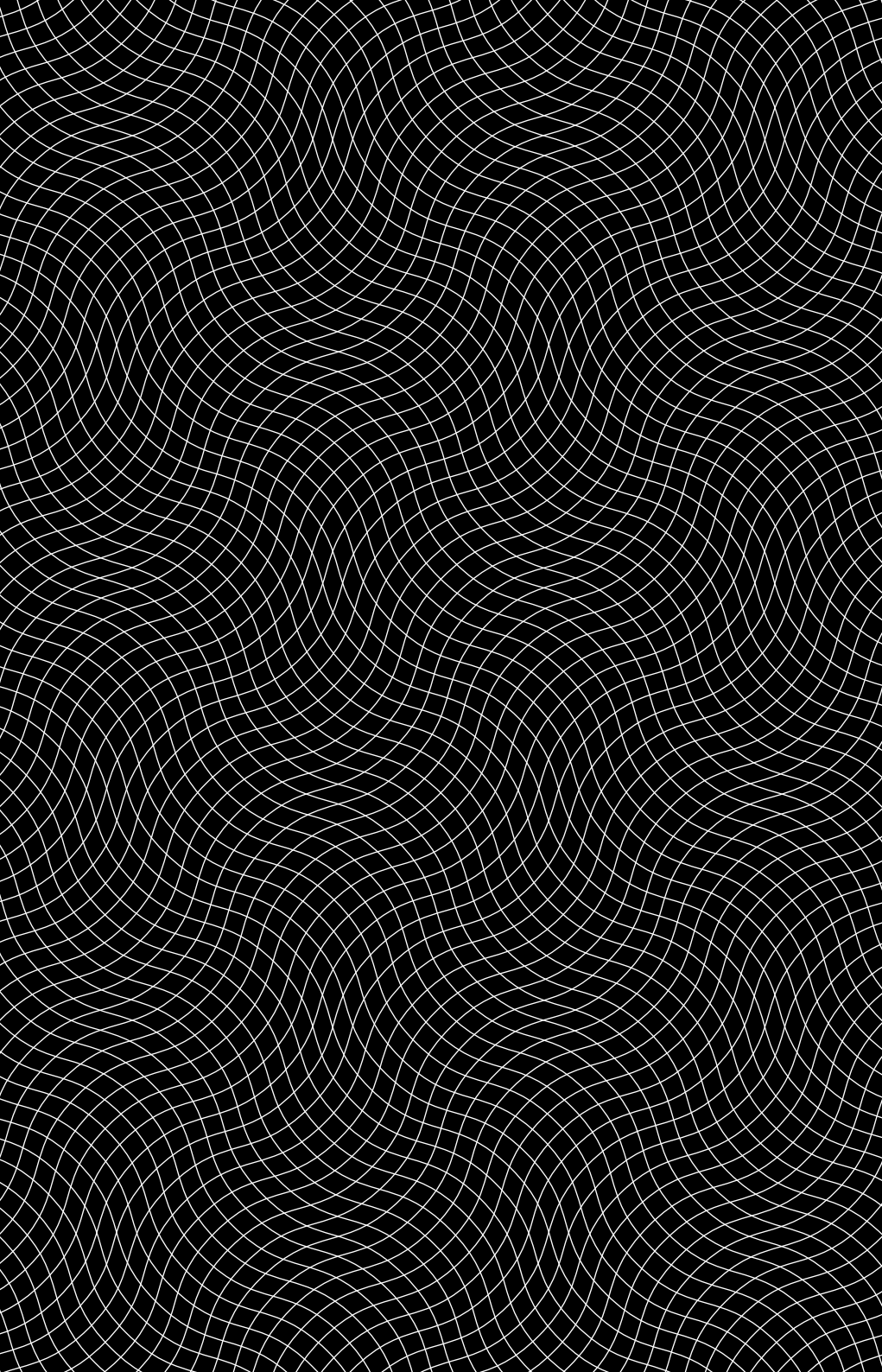
Je me suis mis souvent dans cet état d'absurde impossible, pour essayer de faire naître en moi de la pensée. Nous sommes quelques-uns à cette époque à avoir voulu attenter aux choses, créer en nous des espaces à la vie, des espaces qui n'étaient pas et ne semblaient pas devoir trouver place dans l'espace.

J'ai toujours été frappé de cette obstination de l'esprit à vouloir penser en dimension et en espace, et à se fixer sur des états arbitraires des choses pour penser, à penser en segments, en cristalloïdes, et que chaque mode de l'être reste figé sur un commencement, que la pensée ne soit pas en communication instante et ininterrompue avec les choses, mais que cette fixation et ce gel, cette espèce de mise en monument de l'âme, se produisent pour ainsi dire AVANT LA PENSÉE. C'est évidemment la bonne condition pour créer.

Mais je suis encore plus frappé de cette inlassable, de cette météorique illusion, qui nous souffle ces architectures déterminées, circonscrites, pensées, ces segments d'âme cristallisés, comme s'ils étaient une grande page plastique et en osmose avec tout le reste de la réalité. Et la surréalité est comme un rétrécissement de l'osmose, une espèce de communication retournée. Loin que j'y voie un amoindrissement du contrôle, j'y vois au contraire un contrôle plus grand, mais un contrôle qui, au lieu d'agir, se méfie, un contrôle qui empêche les rencontres de la réalité ordinaire et permet des rencontres plus subtiles et raréfiées, des rencontres amincies jusqu'à la corde, qui prend feu et ne rompt jamais.

J'imagine une âme travaillée et comme soufrée et phosphoreuse de ces rencontres, comme le seul état acceptable de la réalité.

Mais c'est je ne sais pas quelle lucidité innommable, inconnue, qui m'en donne le ton et le cri et me les fait sentir à moi-même. Je le sens à une certaine totalité insoluble, je veux dire sur le sentiment de laquelle aucun doute ne mord. Et moi, par rapport à ces remuantes rencontres, je suis dans un état de moindre secousse, je voudrais qu'on imagine un néant arrêté, une masse d'esprit enfouie quelque part, devenue virtualité.



— grandes lignes

Pièces à l'affiche

- / Mishka Lavigne, **Havre**, Éditions Interligne, Ottawa, 2019
- / David Paquet, **Le brasier**, Leméac, Ottawa, 2016
- / Marina Skalova, **La chute des comètes et des cosmonautes**, l'Arche, Paris, 2019

Œuvres citées

- / Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1956-1996
- / Margaret Atwood, *Morning in the Burned House*, Mariner Books, New York, 1996
- / Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, collection //Folio Essais//, Paris, 1985
- / Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York, 2001
- / Peter Brook, *The Empty Space*, Penguin Classics, Londres, 1968
- / Anne Carson, *Decreation*, Jonathan Cape, Londres, 2006
- / Hélène Cixous, *Stigmata*, Routledge Classics, Londres, 1998
- / Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Presses universitaires de France, collection //Épiméthée//, Paris, 1968
- / Catherine Malabou, *Ontologie de l'accident: Essai sur la plasticité destructrice*, Éditions Léo Scheer, Paris, 2009

- / William Shakespeare, *Hamlet*, trad. Yves Bonnefoy, Folio classique, Paris, 2016
- / Susan Sontag, *Godot Comes to Sarajevo*, The New York Review of Books, 21.10.1993
- / Jeanette Winterson, *Weight*, Canongate, Edimbourg, 2005

Œuvres en coin

Littérature

- / Jean Baudrillard, *Mots de passe*, Le Livre de Poche, collection //Biblio Essais//, Paris, 2004
- / Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, collection //Folio Essais//, Paris, 1942
- / Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire: Répétition, narrativité, modernité*, Éditions de Minuit, Paris, 2006
- / Robert Pogue Harrison, *Dominion of the Dead*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003
- / Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Zones sensibles, Schaubroeck, 2011
- / Serge Margel, *Aliénation: Antonin Artaud. Les généalogies hybrides*, Éditions Galilée, collection //La philosophie en effet//, Paris, 2008

Cinéma

- / *Le Siège*, Patrick Chauvel & Rémy Ourdan, 2016
- / *Moskva slezam ne verit (Moscou ne croit pas aux larmes)*, Vladimir Menchov, 1979

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: L'Arche éditeur, Basic Books, Canongate, Gallimard, Interligne, Jonathan Cape, Leméac, Léo Scheer, Mariner Books, Presses universitaires de France, Routledge Classics, The New York Review of Books.

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



Théâtre / Vieille-Ville

poche---gve.ch

POCHE

