

—— La Maison sur
Monkey Island

—— Edith (Le journal d'Edith)

—— Qui a peur de
Virginia Woolf?

saison_répertoire

// Pour les photographes, il n'y a en fin de compte pas de différence, pas de supériorité esthétique, entre l'effort d'embellir le monde et l'effort inverse de lui arracher son masque. //

Susan Sontag, *Sur la photographie*

— sommaire

5	mot de la dramaturge
14	OO mise en commun
16	OO images d'elles
18	> La Maison sur Monkey Island
22	— SUR
29	— AVEC
32	— DEDANS
36	— DEHORS
46	— AU-DELÀ
55	X Chambre noire
60	> Edith (Le journal d'Edith)
64	— SUR
67	— AVEC
75	— DEDANS
78	— DEHORS
81	— AU-DELÀ
84	> Qui a peur de Virginia Woolf ?
88	— SUR
90	— AVEC
99	— DEDANS
102	— DEHORS
111	— AU-DELÀ
115	} Pour une traversée
115	— BIBLIOGRAPHIE

- **SUR** regard sur les textes
- **AVEC** interview décalée des auteures à partir d'archives
- **DEDANS** extrait
- **DEHORS** textes en perspective du texte, en prolongement...
- **AU-DELÀ** texte personnel

Le féminin générique est utilisé sans discrimination au POCHÉ /GVE.

// Très tôt l'humanité s'est pensée dans ses rêves. Il s'agit du lien vital, civilisateur, du récit dans la constitution d'une conscience collective, d'une communauté. Que raconter pour accepter d'être ensemble ? Des songes, précisément. //

Anne Dufourmantelle, *Intelligence du rêve*

— mot de la dramaturge

par Karelle Menine

Bâtir la dramaturgie d'une saison théâtrale, c'est regarder une programmation en interrogeant ce qu'elle dit en filigrane. C'est observer le récit souterrain qui s'exprime au-delà des textes. C'est écrire un récit en écho de son récit.

Et c'est se mettre à l'écoute de ses questions.

23 Décembre 2019.

Après avoir lu et relu chacun des textes choisis pour les mises en scène, un mot surgit et fait sens comme une évidence.

3 Janvier 2020.

Le mot a résisté aux questions dramaturgiques et s'impose. Il est d'à peine six lettres : MASQUE.

Mars 2020.

Ce mot reçoit brutalement un sens nouveau.

Représentant un rectangle bleu clair déraciné du milieu médical auquel il était jusque-là réservé, le mot MASQUE circule désormais partout, comme jamais. Il est critiqué, recherché, transformé. Une partie de la population est pour, l'autre contre, mais il n'est plus singulier de se masquer pour se protéger des autres ou les protéger. Dès lors, la ligne dramaturgique choisie prend une dimension supplémentaire : à la notion d'identité factice et trompeuse, mascarade contemporaine qu'interroge le théâtre, s'ajoute la dimension réelle et virale de ce petit masque protecteur.

Et s'y insère à sa suite une troisième dimension : les jeux de rôles auxquels nous nous prêtons au fil d'une vie font pleinement partie de la crise que nous vivons et ce masque bleu vient cruellement dévoiler les faux-semblants derrière lesquels nous avons simple-

ment tenté de masquer la réalité.
La claque est violente. Mais prévisible.

Il fait beau à Genève. La lumière circule entre les ruelles de la Vieille-Ville. Une femme passe accompagnée d'une enfant, visiblement souriante sous son masque au tissu fleuri. Bien que devenue commune, l'image reste étrange. Nous qui ne sommes pas de ces cultures où l'on se cache, qui sommes-nous lorsque nous ne voyons plus de nos visages que la moitié? Lorsque notre image est amputée d'une part de nos expressions, quel *reflet* donnons-nous et recevons-nous?

Je me souviens que le mot //image// vient d'*imago* en latin, qui représente le MASQUE de cire que les nobles posaient sur le visage d'une personne morte afin d'en conserver l'empreinte. Ce MASQUE devenait alors plus important que le corps défunt. Il était conservé, honoré, souvenir palpable de l'être qu'on avait connu. Qui se rendrait par exemple à Sils-Maria, en Engadine, dans la maison de Nietzsche, y découvrirait la réplique (et hélas non l'original) de l'*imago* du philosophe. L'*imago*, c'est ainsi l'imitation matérielle d'un être ou d'une chose, c'est ce qui en représente le double. Il se trouve que c'est aussi l'essence même de la photographie: tenter de conserver par sa reproduction un réel qui disparaît; tenter de sublimer et de nous faire survivre à notre mort. Bâtir la dramaturgie d'une saison théâtrale, c'est donc aussi en extraire des images.

Mais le MASQUE est également cette identité culturelle, sociale, que l'on a adoptée, parfois sans même nous en rendre compte, et qui peut tout à coup nous sembler étrangère. Ce n'est pas ce que l'on voit dans le miroir si l'on s'y regarde longtemps, c'est ce que le miroir nous tend le temps d'un instant, et qui peut être une totale absence de soi. C'est ce qui nous *représente*, le temps d'une représentation qui peut avoir la durée d'une vie. Chaque jour nous nous parons d'attributs, de signes, afin d'être une personne, mais être une personne – étymologiquement parlant et toujours selon nos racines latines – c'est aussi porter un MASQUE (lat. *persona*, le //masque de l'acteur//). La boucle est donc bouclée. Nous existons parce que nous nous masquons. L'essentiel consistera donc à bien choisir son MASQUE.

Dès lors revient le choix dramaturgique premier. Jouer de nos images et de nos MASQUES, le théâtre adore ça. Il les représente, les détruit et nous les livre en question. *Est-ce bien ceci que vous voulez être?* dit-il simplement. Ou plutôt: *Est-ce bien cette personne-ci?*

Lorsqu'il s'agit des femmes, le piège est d'autant plus cruel que de siècles en siècles, de régimes en régimes, les MASQUES nous ont été imposés. Avec, plus dominant que tous les autres, le MASQUE du sourire. Tu souriras à ton mariage, quand bien même tu ne l'auras pas voulu. Tu souriras à ton enfant, quand bien même il sera fruit d'un viol. Tu souriras au pouvoir, quand bien même tu lui préférerais le savoir.

Le piège est d'autant plus difficile qu'au théâtre les femmes furent longtemps les faire-valoir des batailles intimes que menaient vaillamment les hommes entre eux (il suffira de relire Homère, Shakespeare ou Molière pour s'en souvenir).

Les pièces traitées tout au long de la saison théâtrale du POCHE /GVE traversent toutes cette question du MASQUE, bien au-delà du féminin, et la dramaturgie en son ensemble interroge donc ces notions: Qui est qui? Qui est quoi? Comment? Avec qui? Et pourquoi? J'ai ainsi voulu insérer dans ce cahier des images et interroger l'*imago*. Elles sont en noir et blanc et datent des années 1930-1950. Elles représentent toutes des femmes, parfois prises sur le vif, parfois en studio, parfois au naturel, parfois à la pose. J'ai voulu que l'écriture photographique s'entremêle aux différents champs de l'écriture déployés en ces pages parce que derrière ce mot de MASQUE se tient donc, aussi, celui de toutes ces femmes inconnues qui tout au long de l'Histoire n'ont pas eu la possibilité d'écrire, de jouer, peindre, chanter, de devenir metteuse en scène – le tablier autour de la taille étant le seul costume auquel elles avaient droit et le charme le seul MASQUE autorisé – et parce que nous avons toutes à nous démasquer d'identités trop lourdes à porter.

Les trois premières pièces choisies pour ce cahier présentent des femmes ayant en commun de vivre un point de basculement déterrant tout ce qui avait été enseveli et divulguant les mensonges. Elles

disent que pour survivre à l'abandon ou la dépression, une femme tiendra un journal intime à qui elle confiera la vie dont elle aurait rêvée jusqu'à en faire la seule vie qui vaille le coup (**Edith**); elles disent qu'une femme avouera ses névroses à force de les convoquer sur son chemin (**La maison sur Monkey Island**) ou qu'elle jouera la femme épouse aliénée jusqu'à l'absurde (**Qui a peur de Virginia Woolf?**). Elles disent que les MASQUES nous détruisent et nous font dériver. Qu'ils font obstacles et brouillent nos décisions. Ces femmes nous exposent, nous mettent à nu dans des rôles où la vie nous fracasse contre ses rochers, sans égard mais avec amour. Elles appuient le trait comme pour mieux nous le rendre visible. Elles réclament notre compréhension. Dès lors, si cette dramaturgie a tenu à assumer ce mot de MASQUE malgré ou avec son actualité, c'est bien parce que tout est lié: le théâtre, la société et la vie, et qu'il n'y a jamais de hasard, seulement des évidences, qu'il suffit d'accueillir.

Et si le théâtre est attendu à un endroit, c'est bien à celui de cette prise de parole qui consiste à faire face à son époque sans démagogie et sans se prévaloir d'être un lieu de réponses. Le théâtre est l'espace qui met la pensée poétique au travail. Il le fait de son mieux, non sans se tromper, mais en toute conscience. Dans un monde de plus en plus factice, il est ainsi, peut-être, bien plus *réel* que tout le reste.



Être cette candeur.

// J'ai vécu la douleur comme un état, en quelque sorte, inhérent à l'être féminin. Comme toutes les femmes, je me suis ennuyée, fatiguée, près d'hommes qui me voulaient près d'eux pour se reposer de leur travail ou pour me laisser à la maison. Et c'est là, à la maison, dans la cuisine, souvent, que j'ai écrit. Je me suis mise à aimer le vide laissé par les hommes qui sortaient. Ce n'est qu'alors que je pouvais penser, ou ne pas penser du tout, ce qui revient au même. //

Tel un enfantement par le regard apprendre le mot *vent*, beau comme un silence premier et clair comme une évidence comme lorsqu'on le découvre au prélude de l'enfance ébouriffant nos cheveux plissant nos yeux le saisissant à pleine main en pensant naïvement pouvoir le retenir puis en le comprenant plus libre que tout plus libre que nous et en l'aimant d'autant plus fort quand soudain il se lève et bouscule un champ une pièce la coiffure d'une sœur la crinière d'une jument ou la fragilité d'une abeille Tel un enfantement le *vent* entre et passe entre les corps des comédiennes se tenant devant nous par terre sombre de cette scène extérieure où s'entremêlent à leurs phrases dites avec clarté le brouhaha des voitures le gloussement d'un coq et une dispute de voisinage, autorisant les spectatrices présentes à encourager celle qui parle: //poursuis, nous t'écoutons// elle qui n'est pas habituée à jouer debout sur un plateau de béton au ventre d'une ville africaine où les éclairages menacent sans cesse de s'éteindre mais ne s'éteignent pas Tel un enfantement par le geste et par le mot *vent* se sentir entière comme une pierre de roche comme un songe comme un éclat de vie, de cette vérité-là, comme un jeu absolu et indispensable au langage car qui parlerait sans être traversée par le *vent* n'aurait rien à dire qui mérite et ferait mieux de clore sa bouche trop fière de parler qu'elle en oublie de ne dire rien Tel un enfantement renaître par le mot *vent* vivre une résurrection possible un songe transcendant la finitude de la vie, obstiné jusque dans le sommeil, bourrasque jusque dans les rêves

Tel un enfantement à la rencontre du théâtre avec obstination inviter le *vent* le prendre au corps de son corps en un mouvement gracieux pour convier Déesse et grande Ourse à ouvrir avec lui le rideau rouge et or sans penser plus jamais à l'éloigner de là, sans autre souhait que de se mettre à la chair des mots présentés représentés en dedans de soi, en dedans de la comédienne où le *vent* vient doucement les cueillir pour nous les apporter en offrande Tel un enfantement le *vent* court entre les sièges à l'ouest à l'est et partout arrivant des États-Unis et de l'Allemagne et du désert et du monde avec rage colère et chaleur, pénétrant la salle sans applaudissements et avec un rien d'étonnement mais invité par la bouche et par le souffle de celle qui porte l'histoire à hauteur de parole, et ne voulant plus s'éloigner ne voulant plus repartir si ce n'est repu et nourri d'histoires nouvelles Tel un enfantement l'image du *vent* faisant basculer la lumière électrique suspendue, faisant trembler les cœurs, avalant certains mots qu'il faut alors inventer pour poursuivre la phrase sans trop de courbatures Tel un enfantement le *vent* au bout de la cigarette rougissant ici-bas d'une pointe de cendre sanguine le visage de celle qui dehors la tient et qui est encore dans le texte reçu encore dans la question du texte encore dans l'histoire et qui ignore que le *vent* est venu est resté et s'est imprégné d'elle pour ne plus la quitter jamais, unissant à ses côtés tous les théâtres toutes les scènes et toutes les ombres

OO images d'elles

Toutes les vies d'une femme en huit photographies.
Huit images non signées et qui représentent toutes des femmes.
Des clichés anonymes.
Des *clichés*.
Des images choisies parmi tant d'autres.
Une seule histoire en plusieurs fragments. En plusieurs *pièces*.
Avec pour point de départ, un regard d'enfance : une jeune fille à la chevelure blonde et aux yeux doux.

Sa petite robe, son médaillon, ses chaussures de cuir à lacets.
Son visage candide.
Elle sera femme ensuite.
Elle sera au milieu d'autres femmes.
Elle sera en rires, en pantalon, en robe.
Elle sera apprêtée.
Elle donnera naissance.
Sa fille aura les cheveux bruns et grimpera aux arbres.
Sa filleule portera un jour un chapeau blanc.

C'est une histoire inventée, c'est une histoire réelle, c'est une histoire comme une autre, comme des milliers, une histoire comme la vôtre puisque c'est entièrement la nôtre.
Et il faudrait ici interroger le mot *histoire*. Et il faudrait interroger le mot *réalité*. Et il faudrait interroger le mot *femme*.

Ces photographies portraits de femmes d'il y a presque cent ans ont la couleur d'un temps passé qui nous semble léger. Les penser comme des images du bonheur serait oublier cependant un peu vite les guerres que ces époques ont traversées. Ce serait oublier les MASQUES à gaz, les MASQUES élaborés en tentative de réparation

des visages détruits des soldats ; et ce serait oublier le MASQUE de la haine dont ces époques ont accouché avec une violence immonde. Et qui résiste.

Sur ces images de femmes, je lis surtout les visages de l'humanité. Ces rires, ces jeux, ce raffinement (celui, généreux, des femmes modestes), ces facéties, ces unions, cette discrétion (qui n'a rien d'un effacement), tout ceci dit que la vie est ainsi, qu'elle a ce volume, cette amplitude, cette aisance, cette blessure, et cette vulnérabilité : celle de disparaître.

Mais ces images disent aussi ce qui se joue dans la vie, en pleine lumière, et ce qui se joue sur les planches. Elles disent que l'existence, c'est ce récit que l'on écrit et partage et qui avance avec nous tandis que nous avançons avec lui ; que nous ne sommes pas autre chose que ça, des personnages qui faisons de notre mieux pour briller vaillamment auprès des êtres que nous aimons. C'est bien parce que nous entrons dans ce récit commun dès notre naissance que nous existons. Ces images nous permettent non seulement de nous projeter en elles, mais également d'inventer leur histoire, qui sera toujours une nouvelle histoire, et qui nous unira. Ces femmes sont donc Edith, Kristina, Ann, Martha ou Honey, héroïnes des textes qui seront mis en scène. Elles sont des personnages, des géantes, des sujets dramatiques. Elles sont au cœur des écritures, des chants, des troubles. Elles ont traversé des cyclones, des joies, des questions. Elles sont les premiers et derniers mots du théâtre.

Ces femmes, nous les regardons.
Elles nous regardent.

Chacune de nous s'y projetera sans doute différemment. Mais une chose me frappe, qui nous rassemble toutes et traverse les époques. Elles sont d'une dignité qui, absolument, nous oblige.

À QUI NIERA PORTER UN MASQUE DE SINGE, ON OFFRIRA DES BANANES

car ici il s'agit du travail en
laboratoire, du travail avec
et sur les animaux; car ici il
s'agit du masque que porte
toute personne qui pense être
meilleure qu'une autre, et que la
réalité va faire grimacer.

— La maison sur Monkey Island

texte Rebekka Kricheldorf

traduction Leyla Rabih & Frank Weigand

mise en scène Guillaume Béguin

jeu Angèle Colas, Jeanne De Mont,

Fred Jacot-Guillarmod, Guillaume Miramond

assistanat à la mise en scène Floriane Mesenge

scénographie Anna Popek

lumière Jonas Bühler

son Samuel Pajand

costumes Aline Courvoisier

maquillage & coiffure Katrine Zingg

production POCHE /GVE

titre original *Das Haus auf Monkey Island*

Rebekka Kricheldorf est représentée par Gustav Kiepenheuer
Bühnenvertriebs-GmbH, Berlin www.kiepenheuer-medien.de

Pièce traduite avec le soutien de la Maison Antoine Vitez,
du Goethe-Institut et du POCHE /GVE.

création au POCHE /GVE le 16.11.20

Ann, Hannes, Kristina et André sont quatre chercheuses envoyées sur une île paradisiaque afin d'élaborer une nouvelle stratégie publicitaire autour d'un produit inédit. Elles doivent, pour y parvenir, manipuler subtilement peurs et désirs humains. Leurs conditions de travail sont idylliques aussi se livrent-elles à des journées d'études et de longues soirées où, peu à peu, les MASQUES tombent. Mais un huis clos ne saurait être entier sans mystère. Et lorsque Ann, Hannes, Kristina et André remarquent la présence de faits étranges autour d'elles, l'inquiétude survient comme une ombre au milieu de l'éden.

Rebekka Kricheldorf _ texte

Rebekka Kricheldorf est née en 1974 à Fribourg-en-Brisgau. Après des études de romanistique à l'Université Humboldt de Berlin, elle suit la formation d'écriture scénique à l'Académie des Arts de Berlin. En 2004, elle est auteure en résidence au Théâtre National de Mannheim, et dramaturge-auteure en résidence et membre de la direction artistique du Theaterhaus Jena de 2009 à 2011. Elle reçoit de nombreux prix pour ses pièces, qui sont notamment montées au Staatstheater de Kassel, au Stadttheater de Berne, au Schauspielhaus de Hambourg et au Théâtre d'Osnabrück. *Villa Dolorosa* (2009) et *Testostérone* (2013) sont présentées dans le cadre des Journées des Auteurs du Deutsches Theater de Berlin et leur auteure est nommée deux années de suite pour le Prix du Théâtre de Mülheim. Au POCHE /GVE, **Extase et Quotidien** et **Villa Dolorosa** sont mises en scène par Guillaume Béguin lors de la saison_unes, et plus récemment, **Fräulein Agnès** est mise en scène par Florence Minder pour la dernière saison_faire durer.

Guillaume Béguin _ mise en scène

Guillaume Béguin est metteur en scène, auteur, comédien et pédagogue, diplômé du Conservatoire d'art dramatique de Lausanne (SPAD). Ses pièces, peuplées de singes, de robots et d'humaines en décomposition-recomposition, interrogent le rôle de l'imaginaire dans la fabrique de l'individu humain — ou de l'espèce humaine. Après avoir régulièrement écrit au plateau (*Le Baiser et la morsure*, 2013, *Le Théâtre sauvage*, 2015), il écrit dorénavant seul, pour ses interprètes. *Titre à jamais provisoire* (créée en 2018 au Théâtre Vidy-Lausanne), sa dernière pièce, évoque la dilution de la personnalité humaine dans celle du robot. Il met également en scène, ou adapte pour la scène, des textes de Jon Fosse, Magnus Dahlström, Édouard Levé, Martin Crimp, William Shakespeare, etc. Il enseigne aussi le jeu et la mise en scène dans plusieurs écoles professionnelles. Au POCHE /GVE, il met en scène **Villa Dolorosa** et **Extase et Quotidien** de Rebekka Kricheldorf en 2015 et **Votre regard** de Cédric Bonfils en 2017.

Quatre personnages. Un seul lieu. Une auteure allemande contemporaine au talent affirmé: Rebekka Kricheldorf.
Et le rythme des phrases claque.

On court, on s'engueule, on se confie, on s'entraide, on s'insulte. On n'a pas le temps de trainer. On a des mots qui vont tout droit. Et ça percute.

Une île au milieu du Pacifique. Ou plus précisément: la cuisine d'une maison dans une île au milieu du Pacifique. C'est-à-dire un lieu clos dans un horizon sans fin. Un décor renversant qui respire le sel du large le farniente et le sable. Nul besoin de décrire l'image, le nom Pacifique suffit à faire ressurgir l'idée d'un paradis. D'ailleurs sous la plume de Rebekka Kricheldorf l'île n'apparaît que bien peu. C'est sa présence qui compte, le fait qu'elle entoure les personnages. Qu'elle est là, avec tous ses parfums et ses mystères.

Quatre personnages. Deux hommes, deux femmes, réunies dans un seul objectif.

Leur mission: trouver un concept-clef puissant, à même de défendre auprès des consommatrices un nouveau produit conçu à base de viande entièrement composée en laboratoire, grâce à des techniques de biologie moléculaire. Abolition de la torture des animaux, des abattages en masse, des visions de lapins ou de bœufs écorchés vifs, du méthane des troupeaux de vaches... les promesses sont fascinantes et fascinent en effet les quatre personnages, plus qu'enthousiasmés aussi par leurs salaires et leurs conditions de travail. C'est le confort avec un grand C. La reconnaissance de compétences.

Quatre personnages. Un seul lieu.
Et les questions s'enchaînent.

Comment cultiver des fibres cellulaires à partir de cellules souches; comment financer la recherche; comment s'attaquer aux émotions essentielles que sont la peur et le plaisir; comment concevoir un produit qui résoudrait 50% des problèmes de la planète; comment associer ambition économique et éthique environnementale; comment titiller la part désirante des gens, celle qui pousse à se lever le matin, à manger, à combattre, sans tout dévoiler; comment recommencer la vie; comment ... ?

Quatre personnages. Un seul lieu.
Et un travail en commun. Une mission grandiose.

Mais – car vous vous doutez bien qu'il y a un mais – les apparences sont toujours trompeuses et un huis clos ne saurait être entier sans couac. Et lorsque Ann, Hannes, Kristina et André remarquent la présence de faits étranges, de signes personnels de la part de cette maison qui semble les connaître et deviner leurs goûts et leurs envies à la perfection, l'inquiétude survient comme une ombre souterraine au milieu d'un océan calme. La panique, l'inquiétude, la colère, interviennent alors et le groupe doit faire face à de nouveaux enjeux. Sont alors dévêtues les névroses, les corps et les âmes comme seules savent nous dévêtir les crises les plus essentielles. Tombent alors peu à peu les MASQUES. Ou plutôt: sont-ils défaits par la proximité, la chaleur, la pression du travail à mener, la vie commune. Avec pour MASQUE premier à se lézarder celui porté dans l'enfance, celui qui pèse, que l'on pense avoir ôté mais qui est toujours là, asphyxiant. Avec pour vérité première l'aveu de ces petits arrangements avec soi, mensonges quotidiens pour sembler aller bien et *correspondre* au mieux à ce qui est attendu. Pour être en *conformité* avec les autres, avec les MASQUES des autres. Et c'est bien là tout l'enjeu: se faire *face*.

Quatre personnages. Un seul lieu.
Et le rire surgit.

Rebekka Kricheldorf use du comique comme d'autres du fiel, avec parcimonie et justesse. Ses personnages s'acoquinent volontiers avec le burlesque d'un Buster Keaton, cette dérision lucide qui consiste à se moquer de tout le monde pour que chacune reconnaisse les faiblesses des autres, à défaut de s'avouer reconnaître les siennes. On se moque, on use du ton ironique, on est surprises à son réveil, en jogging, en des situations cocasses qui permettent à l'espace du rire d'exister et d'ouvrir pleinement la réflexion. On est caricaturées à l'extrême, et l'on y abandonne nos faux-semblants.

Quatre personnages. Un seul lieu.

Et un texte qui commence par un //Comment - ?// et se termine par un :

// - bien.//



Être celle qui photographie.

AVEC

Interview décalée avec Rebekka Kricheldorf (d'après archives)

Quelles substances psychédéliques prenez-vous pour écrire ?*

C'est drôle que l'on me pose si souvent cette question. Je ne prends rien du tout, même si cela peut être une déception pour certaines personnes. Peut-être que je suis naturellement défoncée. Cela ne me semble pas si fou, mais comme la question se pose plus souvent, je dois y réfléchir sérieusement...

L'humour se manifeste avec générosité, avec gourmandise. Est-ce une prise de position ?**

J'aime beaucoup le pur divertissement, mais je m'engage sur le terrain d'une comédie qui est aussi critique.

Comment s'établit cette mécanique du rire, pour l'auteure. Avec une expérience de la mise en scène?

Je n'ai jamais rien mis en scène ! Lors de l'écriture, je suis très attentive au rythme. J'ai aussi appris en écrivant. Mais même avec l'expérience d'une trentaine de pièces, il y a toujours des surprises, et dans les deux sens !

Dans mon travail, je privilégie la critique de la société. Dans chacune de mes pièces, je réfléchis toujours, en amont, à la constellation, à l'équilibre des genres parmi les personnages.

Quel le point de départ de votre écriture ? ***

C'est d'abord le thème qui se met en place, ensuite les personnages et après le dialogue. Ce qui m'intéresse par exemple, c'est la façon dont le discours politique, psychanalytique et économique influence nos vies. Le second thème qui me mobilise, c'est ce désir d'être //hors de soi//, que l'on peut observer dans toutes les cultures. Par la drogue, la danse, le sexe on tente de s'échapper, et c'est fascinant.

On vit dans une société dans laquelle chacune doit en permanence faire un travail sur soi-même, doit s'analyser. Il y a donc un puissant besoin de s'extraire de ces contraintes. Ces deux sujets sont moteurs dans mon écriture. L'autodérision et l'ironie sont très importantes et traversent toutes mes pièces, mais je ne pense pas que ce soit un trait commun au théâtre allemand, qui présente plutôt une écriture fort sérieuse. La relation du théâtre allemand à la comédie n'est pas simple et c'est ma mission d'auteure contemporaine de lutter contre ce problème. En Allemagne on distingue fortement la comédie de boulevard et le grand théâtre. Or, le théâtre comique peut pointer des sujets sérieux et interroger des thèmes profonds, il n'est pas là que pour nous divertir. La particularité du théâtre, c'est la communauté, le fait d'être ensemble face à une histoire et d'être soudées par le rire. Le rire permet de prendre conscience de l'absurdité de la vie, et c'est une expérience philosophique très importante d'autant plus si elle est traversée ensemble. Tous mes personnages ont quelque chose de moi et à travers eux, c'est aussi de moi dont je me moque. C'est moi que je regarde et interroge, aussi. Et pour l'anecdote, il n'est pas tout à fait sans danger de devenir amie avec moi, car on risque de se retrouver dans l'une de mes pièces.

Pouvez-vous répondre à la question banale mais néanmoins passionnante de savoir comment vous êtes arrivée au théâtre et comment il est devenu un métier ? ****

J'ai beaucoup écrit quand j'étais enfant - en fait, je traite la réalité par l'écriture depuis que je me souviens. À un moment donné, j'ai découvert qu'écrire des textes qui doivent être parlés ou joués à haute voix est une chose que j'aime beaucoup, et je me suis accidentellement retrouvé coincée. Les autres professions dites sérieuses n'ont jamais été une option pour moi, mais peut-être que j'écirai un jour un roman.

Quelle est l'importance des prix que vous recevez ?

Les prix constituent une aide financière importante, surtout lorsque vous êtes encore au stade initial, aux commencements. Les montants ne sont pas toujours généreux mais sans les prix que j'ai récoltés, je n'aurais guère pu garder la tête hors de l'eau les premières années.

Comme je vis principalement de commandes pour les théâtres publics, j'ai beaucoup plus à faire avec eux qu'avec les théâtres privés. Mais ce qui m'agace parfois dans le domaine du théâtre public, ce sont les processus étranges qui mènent à des collaborations défavorables : La metteuse en scène X s'est vue promettre une première par le théâtre. Elle joue donc la nouvelle pièce de l'auteure Y, même si elle ne peut rien faire avec le texte. Mais il y a aussi des contre-exemples louables de directrices artistiques, de tous théâtres, qui permettent à des équipes de travail éprouvées de travailler à nouveau ensemble. POCHE /GVE en fait partie.

Échange imaginé d'après les interviews suivantes :

* Jenanews.de, interview de Jens Mende, 2011.

** Propos recueillis par Vincent Borcard, pour le POCHE /GVE, 2019.

*** *C'est l'auteur qui décide*, theatrecontemporain.net, 2014.

**** Theater4, 2008.

DEDANS

extrait de **La maison sur Monkey Island**, Rebekka Kricheldorf, 2019

KRISTINA. *se verse un verre de vin rouge* Tout ce en quoi je croyais est foutu. Je pensais pour une fois faire quelque chose de sensé. Je pensais que pour une fois ma vie aurait une plus-value, pas seulement pour mon misérable égo, mais pour le grand Tout. Je croyais pour une fois voir le progrès et l'humanisme gagner un peu de terrain, et finalement, tout était fake. Fini, le rêve d'une économie bonne, d'une économie verte. Ma vie aussi est complètement dépourvue de sens. Dépourvue de sens, d'objectif, d'impact. Je vais quitter la scène sans avoir fait aucune différence. Je suis comme tout le monde. Je suis comme vous. Je suis la médiocrité étirée sur la longueur d'une vie humaine. Je suis le plus petit dénominateur commun, l'utilisateur supposément le plus stupide, la consommatrice de l'horreur. Qui balance le plastique dans les océans du monde? C'est moi. Qui engluie les goélands dans les marées noires? C'est moi. Qui soustrait l'eau aux Africains, qui arrache les ressources minières à Mère Nature, qui tue l'âme de la planète? C'est moi. Et je ne peux même pas me draper dans une sérieuse addiction, pour disparaître dans le brouillard clément de l'oubli de soi. Parce que je ne suis pas sujette! À rien! À absolument rien! Putain de merde.

HANNES. Et moi? Il faut que je règle rapidement un truc. *Il tapote son portable, parle dedans.* Anja? Oui. C'est moi. Il faut que je te parle. Non, non. *Silence.* Je voulais seulement te dire que – Je n'en peux plus. Je te quitte. *Silence.* Non! Je suis tombé amoureux d'une autre. Non, pas d'une de mes collègues. Si tu veux savoir précisément: Elle s'appelle Aurora, la déesse de l'aurore. La promesse d'un jour nouveau qui se lève, la possibilité, la somme de toutes les femmes que je pourrais encore rencontrer, qui pourraient encore susciter quelque chose en moi. *Silence.* Non! Je ne retournerai pas en thérapie! J'ai fini ma thérapie, putain, une fois pour toutes! *Il raccroche. Il dicte à nouveau son journal intime.* Voilà, ça, c'est réglé. *Il commence à*

gratter sur la guitare. Cette agréable sensation d'être à nouveau complètement soi-même, peu importe à quel point ce soi-même est merdique.

ANN. *passé en courant et en mangeant* C'est faux, Hannes. Ce n'est pas toi, c'est une des versions de toi-même qui te demande le moins d'effort, flemmard! *Elle sort.*

HANNES. Le bazar des fées, mais mal utilisé.

ANN. *passé en courant et en mangeant* La personnalité est une question de densité de récepteurs. *Elle sort.*

HANNES. Il faut avouer qu'on a laissé tomber le travail depuis longtemps.

KRISTINA. Animalsdelight n'existe pas!

HANNES. On a aussi arrêté nos enquêtes concernant la maison. Des spéculations circulent, pour savoir si –

KRISTINA. Animalsdelight n'existe pas! *Elle sort.*

HANNES. – pour savoir laquelle des différentes variantes de la réalité était la vraie.

ANN. *passé en courant et en mangeant* Le cortex frontal doit fermer sa gueule quand le système limbique s'exprime. La vieillesse passe avant l'intelligence! *Elle sort.*

ANDRE. Je ne sais pas pourquoi ces fourmis m'aiment autant.

HANNES. En ce qui concerne André: délire dermatozoïque avancé –

ANN. *pointe sa tête en mangeant* Hallucination. Il a la sensation d'être poursuivi par des insectes –

ANDRE. Parmi eux, il y a aussi des lucanes cerfs-volants. Je croyais qu'ils avaient disparu depuis longtemps!

HANNES. Comme j'ai dit: ça fait un moment que les enquêtes concernant la maison –

ANDRE. *crie* On s'en fout de toute façon! Est-ce qu'on est des rats, manipulés par des aliens? Est-ce qu'on est espionnés par des scientifiques, humains certes, mais fous? Est-ce qu'on est prisonniers

d'une éternelle expérience de soi qui n'a pas besoin de directeur?
On s'en fout.

HANNES. Cette fois, il n'a pas tout à fait tort.

ANDRE. La maison a tout ce dont j'ai besoin. J'aime cette maison!

HANNES. Et elle continue d'apprendre. Elle apprend et apprend.

ANDRE. Entre-temps, la salle de bain connaît aussi mon poème préféré! Est-ce que vous voulez savoir ce que c'est?

HANNES. On ne préfère pas.

ANDRE. Der Kragenbär¹

Kristina arrive et crie au milieu du chaos de la dissolution.

KRISTINA. Hey!

ANDRE. Der Kragenbär, der holt sich –

KRISTINA. J'ai enfin réussi –

ANDRE. Der Kragenbär, der holt sich munter einen nach dem andern runter². Haha! Et maintenant tout le monde.

KRISTINA. *crie* J'ai enfin réussi à avoir quelqu'un au téléphone! *Silence.*

Ann arrive et reste accroupie dans l'embrasement de la porte.

ANN. Et?

KRISTINA. Ils disent qu'ils sont désolés qu'on ne soit pas satisfaits du Housekeeping. Ils ont agi en conscience et avec leurs meilleures connaissances. En tant que jeune start-up innovante, ils proposaient à leur Science-Group une prestation de luxe de très haut niveau, techniquement ultrasophistiquée. Détente maximale, sur mesure. Ils étaient, sincèrement, un peu intrigués par le fait que nous, humains modernes, réagissions de façon aussi sensible à leur service personnalisé. Si on voulait les attaquer en justice, il n'y aurait, désolé, aucun fondement. Toutes les données à partir desquelles ils auraient conçu

notre profil Plaisir seraient librement disponibles. Achats par carte de crédit, Facebook, Spotify... on était au courant.

ANDRE. Ha!

ANN. Est-ce qu'ils se rendent compte qu'ils m'ont fait rechuter dans un trouble alimentaire?

1 L'ours à collier

2 L'ours à collier s'astique et s'astique sans sourciller

Je parlerai ici d'//événement OGM//, parce que, pour moi comme pour beaucoup d'autres, ce qui s'est passé en Europe avec la résistance contre les OGM marque un avant et un après. Non parce qu'il y aurait eu victoire. Ce n'est pas le cas : les organismes génétiquement modifiés et brevetés ont bel et bien envahi les Amériques et l'Asie et, même s'ils sont moins souvent associés à leur prétention initiale – répondre au défi de la faim dans le monde –, ils ont trouvé avec la production des biocarburants une mirifique promesse de rechange. Ce qui a fait événement, ce qui fait que le mouvement européen de résistance aux OGM peut faire sentir la possibilité non de subir mais d'agir en cette époque qui est la nôtre, en suspens entre deux histoires, est le décalage qui s'est créé entre la position de ceux qui produisent des savoirs de plus en plus concrets, de plus en plus significatifs, et celle des responsables de l'ordre public, incapables de //réconcilier// l'opinion avec ce qui n'était pour eux qu'un nouveau mode de production agricole illustrant la fécondité des rapports entre science et innovation.

Même l'establishment scientifique, en général tout prêt à revendiquer les bienfaits d'une innovation industrielle et à rejeter les responsabilités de ses dégâts sur d'autres, a été ébranlé. Moment terrible pour la Science française, par exemple, que ce 12 février 1997, où Alain Juppé Premier ministre désavoua la Commission du génie biomoléculaire en refusant contre son avis l'autorisation de mise sur le marché de trois variétés de maïs génétiquement modifiées. La Commission avait bonne conscience. En ce qui concerne le colza, elle s'en était certes d'abord tenue au danger //intrinsèque// de la plante en tant que produite par modification génétique, mais elle commençait doucement à admettre qu'un flux de gènes induisant la résistance aux herbicides allait se produire et pouvait poser problème. Interdire était pour elle inimaginable, mais elle envisageait

une éventuelle mise sur pied d'un dispositif de biovigilance (ce qui signifiait en clair que le développement commercial serait aussi une étape expérimentale, destinée //à mieux comprendre le risque//). Mais le maïs ne posait pas de tels problèmes car il n'a pas de plantes parentes en Europe ! Le gouvernement français avait donc commis l'impardonnable, trahi la Science, cédé aux peurs irrationnelles, pris position dans une affaire qui n'était pas de son ressort, mais de celui des experts.

De fait, les politiques avaient compris que la situation leur échappait : les scientifiques étaient ouvertement divisés, la recherche publique gravement mise en cause, les actions militantes avaient commencé, et, à la suite de la crise dite //de la vache folle//, la confiance dans l'expertise scientifique était au plus bas. Mais ce que les politiques n'avaient pas prévu est que, plus de dix ans plus tard, ils n'auraient toujours pas réussi à //calmer le jeu//. À leur grand désarroi, et alors qu'ils sont soumis à des pressions énormes, de la part de l'OMC, des Etats-Unis, des industries et de leurs lobbies, y compris scientifiques, les gouvernements nationaux et européens et la Commission européenne n'ont pas jusqu'ici réussi à normaliser la situation. Ce qui devait passer sans bruit et sans friction ne passe décidément pas.

Pire, et c'est là que se situe, pour moi, l'événement, les arguments sur lesquels comptaient nos responsables ont suscité non pas seulement des réponses, mais surtout de nouvelles connexions, productrices d'une véritable dynamique d'apprentissage, entre des groupes jusque-là distincts.

Il est important de pouvoir dire //j'ai appris//, des autres et grâce aux autres. Ainsi, ce qui m'avait personnellement engagée à l'origine était d'abord l'arrogance ignorante avec laquelle des scientifiques annonçaient une réponse //enfin scientifique// à la question de la faim dans le monde. J'avais aussi la conviction, fondée sur le précédent nucléaire, que seule la mise en cause publique d'une technologie de ce genre pouvait produire un savoir un peu fiable à son sujet – plus fiable en tout cas que celui d'experts le plus souvent au service de la //faisabilité// d'une innovation qui fait, pour eux, partie de l'inéluctable (//on n'arrête pas le progrès!//). En l'occurrence, j'étais bien naïve, car ce que j'ignorais était que ce sur quoi travaillaient ces

experts n'était autre que le dossier préparé par l'industrie, un dossier bien léger de surcroît, par la grâce, avons-nous aussi appris depuis, de tours de passe-passe témoignant des connivences entre consortiums industriels et administration étasunienne. Et j'ignorais aussi que la plupart des demandes d'information supplémentaire allaient se heurter au //secret industriel//.

Autre point de naïveté, les fameux champs expérimentaux, dont la destruction fut dénoncée comme irrationnelle, refus de ce que la //science// étudie les conséquences d'une culture OGM en milieu ouvert, ne poursuivaient pas le moins du monde, dans leur écrasante majorité, ce but: il s'agissait d'essais agronomiques prescrits pour l'homologation et donc la commercialisation des semences. Découverte aussi de ce que, pour les biologistes, il était évident que les //OGM insecticides// allaient grandement faciliter l'apparition d'insectes résistants, de ce que Monsanto organisait une véritable milice privée, et encourageait la délation à l'encontre de ceux qui pouvaient être soupçonnés de cultiver sans payer les semences dont elle était propriétaire, etc.

.../...

Si l'affaire des OGM a fait événement, c'est donc parce qu'il y a eu un apprentissage effectif, produisant des questions qui ont fait bafouiller les responsables, scientifiques ou étatiques, qui ont même parfois fait réfléchir les politiques, comme si un monde de problèmes qu'ils ne se posaient pas leur devenait perceptible. C'est le propre de tout événement de mettre en communication l'avenir qui en héritera avec un passé raconté autrement. Au point de départ les promoteurs des OGM avaient, après avoir annoncé la miraculeuse nouveauté de leur création, protesté que les OGM s'inscrivaient dans la continuité des pratiques de l'agronomie en matière de sélection des semences. Aujourd'hui c'est cette continuité même qui fait l'objet de récits nouveaux ou jusque-là réputés //réactionnaires//, des récits qui s'entre-répondent désormais et ouvrent l'événement à d'autres connexions encore, notamment avec ceux et celles qui apprennent à renouer avec des pratiques de production que la //modernisation// avait condamnées (mouvement slow-food, permaculture, réseaux de réhabilitation et d'échanges des semences traditionnelles, etc.).

Bien sûr, le cri de nos responsables a été //montée de l'irrationalité//, //peur du changement//, //ignorance et superstition//. Mais ce cri, et la noble tâche qui en découle de //réconcilier le public et sa science// ont eu peu d'effet. La question du //public// a d'ailleurs elle-même été mise en crise. Que pensent les //gens//? Comment //perçoivent-ils// une situation? À cette question répondaient traditionnellement les //enquêtes//: on s'adresse à des personnes //appartenant à un échantillon représentatif// et on les questionne à froid, à propos de questions ne les intéressant pas forcément. C'est à l'occasion de l'affaire des OGM que les //jury citoyens// ont démontré leur capacité – si et seulement si c'est ce que permet effectivement le dispositif qui les réunit – de poser de bonnes questions, qui ont fait bégayer les experts. De même, des sociologues ont réuni les participants à une enquête sur //les perceptions du public// dans des conditions telles que ceux-ci se sont sentis respectés en tant qu'êtres pensants. Et les questions et objections qu'ils ont produites collectivement ont été tout à la fois pertinentes de savoir qui tirerait des bénéfices de cette innovation dont on demande que tous acceptent les risques, ils ont posé la question du suivi de ces risques, de cette fameuse //biovigilance// qu'on nous promet: avec quelles ressources? combien de chercheurs? qui financera? sur combien de temps? que se passera-t-il si cela tourne mal? etc.

.../...

Aujourd'hui les conférences citoyennes sont devenues un symbole promu officiellement de participation du public à l'innovation, mais ce qui a été promu a aussi été domestiqué. La plupart de ces conférences sont organisées de telle sorte que les participants soient conduits à donner des avis //constructifs// acceptant les limites de la question posée, collaborant, au même titre que les experts, à la production de l'étiquette //acceptable//: un nouveau type de label de qualité pour les innovations. La domestication a été d'autant plus aisée que les dispositifs induisant la soumission et la bonne volonté – penser là où on vous dit de penser – sont plus faciles à mettre en place que ceux qui induisent une capacité de poser des questions qui gênent. Cependant, le fait de savoir que les //gens// peuvent devenir capables de poser de telles questions fait partie de l'évène-

ment OGM. Plutôt que de se lamenter sur cet autre fait – que cela soit déjà //récupéré// – il appartient à la lutte politique d’inventer la manière de faire compter ce qui a été ainsi appris.

L'évènement OGM n'est pas terminé. Sont désormais présents tous ceux dont l'activation a fait cet événement, qui ont peuplé une scène où on ne les attendait pas, où la distribution et la teneur des rôles étaient réglées sur un mode qui présupposait leur absence. Sans eux, les biocarburants, présentés comme la solution miracle tant au réchauffement atmosphérique qu'à l'augmentation du prix des carburants, auraient-ils été aussi rapidement déconsidérés? Pauvre Commission européenne qui avait déjà promu cette //solution//, à la grande satisfaction des industriels de l'agriculture!

.../...

La production de connaissance est aujourd'hui considérée comme un enjeu trop important pour laisser ce minimum d'autonomie aux chercheurs, soumis désormais à l'impératif d'établir des partenariats avec l'industrie, de définir la prise de brevet comme la réussite désirable par excellence, et la création de *spin off* (en américain dans le texte) comme rêve de gloire. Tout cela avec l'argent public, alors que celles qui réussissent seront rachetées sans trop de risque, avec leurs brevets, par l'un ou l'autre consortium.

Extraits d'Isabelle Stengers, *Au temps des catastrophes*, [Les Empêcheurs de penser en rond], © Éditions La Découverte, Paris, 2009.

Isabelle Stengers est philosophe et scientifique, spécialisée dans la philosophie des sciences et leur relation aux pouvoirs économiques. Très engagée dans la lutte pour une refondation des rapports sociaux et du respect écologique, elle est retraitée de l'Université libre de Bruxelles. Écrit bien avant le Covid-19, son ouvrage *Au temps des catastrophes* est une invitation généreuse et joyeuse à la réflexion et au combat contre le sentiment d'impuissance que nous ressentons face à la catastrophe annoncée.



Être celles qui nous regardent.

DEHORS

extrait d'*En cas d'amour*, d'Anne Dufourmantelle, 2012

Nous voulons un monde meilleur.

C'est entendu.

Un jour nous utiliserons les technologies les plus sophistiquées pour retrouver l'état de nature éternellement rêvé. Une technologie dont le génie saura se faire oublier, adaptant les aliments à tous les formats possibles, prédigérés – rien que le corps ne puisse assimiler, plus aucun élément nocif –, de bonne taille et couleur, absolument délicieux et cent pour cent //d'origine//; rien que du vrai et du certifié bio. La technologie, sans nul doute, pourvoira à nos besoins d'authenticité les plus impérieux. Lentement, elle se substituera à nous pour nous rendre le jardin d'Eden. Sous le contrôle de normes de plus en plus strictes, elle nous fera marcher au pas d'un monde vert éternellement jeune et dépollué, autorégénéré, que les hommes seront aimablement, mais fermement, appelés à respecter sans l'abîmer d'aucune manière. Orwell est loin derrière nous. Nul besoin d'un œil sidéral pour diriger la caméra à enregistrer nos désirs, nos conduites et nos songes. Il suffit que chacun y acquiesce; la servitude volontaire est notre avenir.

Extrait d'Anne Dufourmantelle, *En cas d'amour*, ©Éditions Payot & Rivages, Rivages poche, Paris, 2012.

Anne Dufourmantelle est philosophe et psychanalyste, décédée brutalement à Ramatuelle en juillet 2019 à l'âge de 53 ans en portant secours à deux enfants se baignant malgré le drapeau d'interdiction. Sa pensée explore comme nulle autre les sentiments humains avec une attention particulière portée aux émotions fragiles si longtemps bannies du champ philosophique: la douceur, les larmes, le désir, l'amour. L'ensemble de son œuvre est à dévorer sans limitation et sans crainte d'y revenir.

AU-DELÀ

Faire expérience, mais expérience de quoi.

Le monde scientifique est une scène de théâtre. On y pense, interroge, échange. On se torture les méninges. On torture aussi parfois.

On se fête, on se désole, on prend acte des avancées comme des échecs.

Il y a parfois des *coups de théâtre*, qui chamboulent tout.

Il y a parfois de longs piétinements, lorsqu'on ne découvre rien d'important, rien de fondamental, lorsque rien n'avance. On veut alors tout abandonner. On se dit à *quoi bon*. Mais on continue, parce qu'on ne connaît jamais la fin d'une journée à l'avance. Et puis on travaille à plusieurs. Il serait impossible d'inventer, de trouver quoi que ce soit seule, alors on s'encourage. On est une troupe, avec les anciennes, les nouvelles, celles qui passent, celles qui restent. Cela respire le néon, la table en aluminium, les manuels, les planches, les ordinateurs, les fioles, les longues conversations, les cafés à n'en plus finir. Étrangement, très peu de pièces de théâtre s'emparent de ce milieu. Pourtant. Il est terriblement théâtral. Un huit clos éloquent.

En plaçant ses personnages dans la cuisine d'une maison, sur une île isolée, Rebekka Kricheldorf reconstitue en quelque sorte cette atmosphère laborantine mystérieuse. Il y a des ustensiles, de quoi disséquer, découper, il y a une table, une fenêtre vers l'extérieur, une porte d'où l'on fait son entrée par surprise. Je suppose en outre que dans bien des appartements la cuisine reste encore, pour les femmes, le lieu de l'écriture. Qu'elles n'ont pas toujours //une chambre à soi// pour reprendre le titre du superbe essai de Virginia Woolf. Elles n'ont pas toujours un bureau, un atelier, un salon, du temps, du silence, de l'écoute. L'écriture se fait encore souvent entre deux vaisselles, la préparation des repas, un plat qui traîne au coin de la table, le goûter des enfants. La cuisine étant aussi, malheureusement, le lieu où les violences et féminicides surgissent, c'est ainsi un endroit qui reste

particulièrement féminin dans ses bons et ses plus durs aspects. Choisir une cuisine pour paysage dramaturgique de cette pièce n'a ainsi rien d'anecdotique.

Voici donc les deux ingrédients majeurs du décor : l'intimité ordinaire d'une cuisine, la complicité du milieu scientifique. Aux deux une question est commune (souvent posée par celles qui s'impatiente de vous voir quitter les fourneaux ou le labo) : *mais qu'est-ce que tu fabriques, au juste ?*

J'ai souvenir il y a quelques années d'une rencontre au CERN avec une chercheuse travaillant sur la question des //données spatio-temporelles//. Je m'attelais à l'écriture d'une pièce interrogeant les notions de //vérité// et de //réalité// et souhaitais échanger avec elle. À un moment de la conversation elle me présenta son métier ainsi : //imaginez un long faisceau de lumière composé d'infinies particules dont vous ne voyez ni le début ni la fin, un peu comme lorsque le soleil entre dans la pièce et que vous en distinguez toutes les poussières, infinité de petits points... et bien ce que je fais, moi, c'est étudier à la loupe un seul de ces points. Un seul. Et je sais que de mon vivant je ne saurai pas où ça commence ni où ça finit. C'est le cœur de mon travail : comprendre tous les détails d'un point circulant parmi des milliards d'autres...//.

Sa réponse m'avait fascinée. Cette femme avait l'univers dans ses mains, et savait ne rien posséder.

Le monde scientifique et le monde artistique s'entremêlent souvent, parfois sans se le dire, sans même le remarquer, parfois à la force de la volonté, parce qu'ils ont des questions communes.

Souvent les scientifiques cherchent l'appui d'artistes pour communiquer – faire médiation – sur leurs travaux auprès du //grand// public ; parfois ce sont les artistes qui viennent chercher auprès de leurs découvertes matière à déployer un imaginaire nouveau. L'un et l'autre s'observent depuis longtemps. Dans le journal du CNRS, en une intervention sonore mise en ligne le 7 juillet 2020, l'anthropologue française Anne Monjaret analysait l'impact du télétravail sur nos quotidiens en usant de termes propres au théâtre. Elle étudiait la //mise en scène// de chacune, le fait que l'on avait joué sur

le //visible et le non-visible//: le haut du corps, visible par la caméra, patiemment pensé, apprêté, le reste pouvant être plus dilettante. Elle analysait les jeux visuels, sociaux, costumés. La norme vestimentaire du travail et la norme vestimentaire domestique s'étaient croisées et cela l'intéressait.

Dans la cuisine de **La maison sur Monkey Island**, le domestique et le professionnel se croisent aussi. Dès les premières répliques, Hannes se présente en jogging. L'île impose ses codes. Tout comme au théâtre, elle déshabille ses personnages, et les rhabille à sa guise.

Oui. Le monde scientifique est bien une scène de théâtre. On y interroge la vie. On se prend la tête en quête de bonnes formules. On étudie à la loupe le plus petit élément. On applaudit à tout rompre lorsqu'un génie surgit de la lampe. On étend sur les tables les substances à découper afin d'en tirer //un savoir indispensable au progrès//. On fait naître des fées ou des monstres, qui ne surgissent d'une éprouvette que pour exiger de nous des aveux sur nos déguisements et camouflages, sur ces MASQUES de coton ou de fer derrière lesquels on se protège de nos peurs ancestrales, et qu'elles secouent comme pour en tirer des vérités: //Misérable! c'est bien à vous de vous lamenter sur la désolation que vous avez causée. Vous jetez une torche dans un ensemble d'édifices, et quand ils sont consumés, vous vous installez au milieu des ruines et pleurez leur chute. Démon hypocrite!// lance-t-on au monstre de Frankenstein. //Mais ainsi va la vie, l'ange déchu devient un démon malfaisant// répond-il', avant de disparaître, ne laissant derrière lui que cette sensation: mais *qui est qui?* Face à la vérité de notre double qui tente si brillamment de nous convaincre de notre beauté en dissimulant nos parts monstrueuses: qui est réellement qui?

Oui. Le monde scientifique est entièrement une scène de théâtre. On refuse de dire trop vite nos conclusions, qu'on ne communique qu'officiellement, devant un micro, une caméra, sous les flashes et avec brio. On prie une dernière fois pour que l'expérience favorable ne tombe en des mains malveillantes. Doucement, on ouvre alors le

rideau, espérant accueillir de la part du public un frisson de plaisir devant la découverte (c'est-à-dire: ce qui doit être révélé) partagée et à laquelle on a consacré tant de temps. Puis on repart à son établi, et le spectacle recommence à zéro.

1 Mary Shelley, *Frankenstein*, 1818, trad. Paul Couturiau, Éditions du Rocher, Monaco, 1988.

**// Une photographie est un secret
au sujet d'un secret //**

Diane Arbus, photographe



Être femme.

X chambre noire

Où il s'agira d'entrer au théâtre comme l'on entrerait en une chambre inconnue où le noir serait une invitation

Où il s'agira, dans cette chambre noire, de laisser surgir toutes les images, celles des monstres comme celles des fées

Où il s'agira de refuser de séparer notre façon de regarder le monde de la question de tout ce qui *influence* notre regard, de tout ce qui le confectionne et le conditionne

Où il s'agira de souligner la singularité du regard des femmes qui ont durant des siècles, sans en faire de victoire, refusé la prostitution de leur talent d'écrivaines, de peintres, de musiciennes, de femmes d'images, en maintenant leurs libertés à l'égard de loyautés artificielles et en ouvrant les portes de la pensée

Où il s'agit maintenant, dans cette chambre, de regarder comment les femmes regardent

Où il s'agit de regarder autrement le monde à partir des regards non-conformistes qu'elles décidèrent de poser sur lui

Où il s'agit d'interroger les prises et emprises des lieux dits de *savoirs* et de laisser au théâtre la liberté de tâtonner et de se tromper et de ne le faire qu'en notre compagnie

Où il s'agit de faire face à la scène comme face à l'abyme avec l'aisance d'une libellule

Où il s'agit de partir à la rencontre de textes qui sont autant d'aventures, autant de chemins escarpés, que portent pour nous une comédienne

Où il s'agit de s'abandonner à ce jeu-là de n'être pas tout à fait soi, d'être cette autre face à nous qui s'efforce pareillement d'être autrement

Où il s'agit de revendiquer le droit de jouir du silence d'un geste qu'elle fait soudain et qui ne saisit que l'absence, renouant secrètement avec les fantômes

Où il s'agit d'entrer dans chacun des textes présentés comme s'ils n'avaient été écrits que pour nous, avec tout ce tâtonnement, ce doute, et cette expérience langagière signature de toute véritable auteure

Où il s'agit de ne rien attendre de plus que lorsqu'on reçoit un cadeau inconnu, qui peut contenir une étoile, et qui peut contenir une ombre

Où il s'agit d'oublier que l'on a déjà traversé des chambres noires, déjà rencontré des textes, déjà vu des comédiennes, déjà applaudi ou été applaudies, déjà été emportées ou déçues, que l'on a pu déjà s'endormir sur une épaule, serrer une main, attendre d'être serrées, être bousculées à en défaillir, être éventrées ou bercées; que l'on a pu déjà être émues aux larmes ou souriantes, tapies sur notre siège et s'y accrochant

Où il s'agit d'oublier qui l'on est à cet instant, car qui est-on véritablement

Où il s'agit de marcher dans les pas de celles qui, durant tant de siècles, ont marché devant nous; de celles qui ont composé des œuvres que des autorités autoritaires ont détruites; de celles qui ont inspiré, influencé, enseigné, impulsé, sans recevoir aucune reconnaissance; de celles qui ont porté les mots à la veillée de quelques nuits d'hiver; de celles qui ont appris par cœur les poèmes de leurs

sœurs, de leurs frères, pères, amantes ou amants enfermées; de celles qui ont tenu bon, écrivant malgré les railleries, les menaces et les refus

Où il s'agit de s'asseoir en ce fauteuil comme s'il s'agissait d'un rebord de lit, d'un coin de canapé, d'une vieille chaise, d'une cellule de condamnée, du bureau d'une chirurgienne, d'un rocher, d'une montagne, d'un trapèze

Où il s'agit de reprendre en mains chacune de nos blessures afin de reconnaître avoir reçu des insultes et avoir reçu des coups, avoir reçu des caresses et des sourires, avoir reçu la pluie et le vent, avoir reçu une part de ce que personne ne souhaite recevoir gamine et qui pourtant devient au fil des ans un précieux caillou glissé au fond d'une poche, secret transmis

Où il s'agit de ne pas oublier ce qui doit l'être, de jeter le superflu et de reprendre contre soi tout ce qui fut rejeté

Où il s'agit de se tenir debout quoi qu'il arrive, de se maintenir à flots lorsque tout chavire, de laisser cette chambre noire être le théâtre de nos vies, de nos morts, de nos mélanges et de nos séparations

Où il s'agit de grandir sans prendre la place d'une autre, de marcher sans écraser de nids, de fleurir

Où il s'agit d'être le temps d'un instant impératrice, reine, commandante, navigatrice pour n'avoir pas pu être empire, royaume, troupe ou navire

Où il s'agit de laisser la pénombre tatouer sur nos songes de quoi sustenter nos cœurs les jours plus difficiles que d'autres

Où il s'agit en cette chambre noire de laisser se développer et se révéler ce qui ne serait autre part qu'escarbille

Où il s'agit d'entrer en cette chambre noire comme en ces lieux de combats où ne comptent pas les victoires, où la bravoure est sans bravade, la sauvagerie une élégance, et les face-à-face une danse

Où l'on empruntera à la terre la beauté de la roche, la hauteur des cimes, l'enracinement des ronces, l'élixir du temps, la rougeur d'un fruit, la noirceur d'une écorce, la chevelure du vent, les pointillés des clôtures, les bourgeons des champs, la brûlure du soleil, la finesse de l'eau, l'ombre des oiseaux, l'invitation de l'horizon, la candeur du sable, et l'éternité des océans

Où l'on se laissera être petite, plus petite que le reste du monde, sans crainte de disparaître en ses flancs, sans crainte qu'un ogre ne dévore ce qu'il nous reste de courage après avoir livré déjà tant de batailles; sans plus avoir peur des monstres puisque les monstres ne seront monstrueux que pour mieux nous défendre

Où être femme voudra dire être multiple, être puissante, être nue, être un corps, être libre, être unique, être perdue, épaule vacillante, être une être parmi des êtres, être ou non une femme

Où il s'agira, en cette chambre, d'être couleur, matière, origine

Où les paysages qui défileront seront toiles prodigieuses, chefs-d'œuvre de fraîcheur, et escalades

Où nous serons fauves, gnomes et trolls à foison

Où nos seins seront ce qu'ils sont, entièrement majestueux

Où nos visages porteront des rides avec la beauté splendide de qui accueille le destin

Où nos sexes seront incandescents, désirs, plaisirs entiers

Où nos ventres ne seront pas forcément lieux d'enfantement

Où nos caresses ne seront pas forcément tendresse, où nos douceurs seront invincibles

Où sur des copeaux de bois, en des fêtes sublimes, s'incendieront nos oripeaux; où la forêt sera témoin de nos fiançailles, alliances interminables; où nous jouirons de nous unir à nouveau à l'insoluble, à l'indicible

Où il s'agira d'être une chambre noire à la fenêtre ouverte donnant sur un salon feutré ou sur une île, d'où l'on écouterait un miaulement, un bruit de pas, un violon, une course folle, le chaos d'une tempête

Où il sera rappelé que regarder signifie avant tout: prendre en considération

Où il s'agira de déplacer le lieu de l'attente, le lieu des rendez-vous

Où il s'agira de visiter en riant les couloirs, les places, les alcôves, les ruelles, les églises, les cimetières; de toutes les parcourir comme en un premier jour, et d'être alors d'une joie nouvelle ces jardins ces boutures ces buissons ces souches et ces fourmilières

Où il s'agira de clore les yeux des absentes de la finesse d'un sourire, et de serrer leurs corps de la violence des larmes

Où il s'agira de boire, de s'enivrer, de danser sur les tables, de fabriquer des ex-voto à déposer au pied des cathédrales, de créer des rituels singuliers, d'épouser la nuit

Où il s'agira, enfin, en cette chambre noire, de déplacer le lieu de la peur, l'espace du doute, le port d'attache; la réception de l'acte de création; l'interprétation; l'émotion et, plus délicate que tout, la place que l'on fait à l'Amour qui, toujours, nous réclame.

LA FAMILLE,
C'EST CE MASQUE FRAGILE
QUE TOUJOURS ON RECOUD.

Car ici il est question de ça :
de la famille, mais c'est quoi
// une famille // ? Si on s'extrait
du calque que la société pose
sur ce *concept*, c'est quoi
véritablement ? Depuis la
 nuit des temps à son sujet les
masques se succèdent – famille
à consanguinité, monoparentale,
recomposée, explosée... –
souvent complexes à porter.
Souvent trompeurs. Souvent
imposés.

0.

— Edith
(Le journal d'Edith)

texte Patricia Highsmith
traduction, adaptation et mise en scène mAthieu Bertholet

jeu Angèle Colas, Jeanne De Mont,
Fred Jacot-Guillarmod, Guillaume Miramond
assistanat à la mise en scène Léonard Bertholet
scénographie Anna Popek
lumière Jonas Bühler
son Fred Jarabo
costumes Paola Mulone
maquillage & coiffure Katrine Zingg

production POCHE /GVE
coproduction Les Colporteurs
avec le soutien du Conseil du Léman

Le journal d'Edith est publié en français
aux éditions Le livre de Poche
titre original *Edith's diary*
droits de représentation Diogenes Verlag Zürich

création au POCHE /GVE le 26.10.20

Edith tient un journal. Le journal intime de sa vie. Durant 20 ans, elle s'y confie. Edith a une vie compliquée de femme américaine en ces années 50 où tout n'est que // American way of life //. Edith a un mari, un fils, une maison. Edith est heureuse. Elle écrit dans son journal le quotidien de sa vie de femme, se veut engagée, et éclairée. Edith est seule toute la journée, avec un vieil oncle râleur et étouffant imposé par son mari. Mari qui part finalement avec plus jeune qu'elle mais en laissant l'oncle râleur dont il faut s'occuper. Et leurs fils est un raté. Mais Edith est heureuse, son journal le dit. Edith écrit des textes dont personne ne veut. Edith tient face au chaos parce que dans son journal intime, MASQUE de papier, tout continue d'aller bien, vie imaginaire qui répond à l'insupportable. Et si son journal dit que sa vie va, qui viendra lui dire le contraire ?

Patricia Highsmith _ texte

Patricia Highsmith (1921-1995) est une romancière américaine, célèbre pour ses thrillers psychologiques. Son premier roman, *L'inconnu du Nord-Express*, est publié en 1950 et porté à l'écran par Alfred Hitchcock dans un film culte au titre homonyme. Maîtresse de l'humour noir et du suspense, elle excelle dans la rédaction de nouvelles macabres et satiriques. Parmi ses grands succès, *Le talentueux Mr. Ripley*, sorti en 1955, marque le début d'une saga de quatre romans mettant en scène Tom Ripley, meurtrier affable et amoral dont les aventures sont également adaptées au cinéma. Quelques années auparavant, son éditeur censure son deuxième roman, *Carol*, qui met en scène une relation amoureuse entre deux femmes, et l'oblige à le publier sous le pseudonyme de Claire Morgan. Republié au Royaume-Uni sous son vrai nom, il devient un ouvrage culte de la littérature lesbienne. Après avoir quitté les États-Unis, Patricia Highsmith s'établit en Angleterre, en France et en Suisse, où elle passe les quinze dernières années de sa vie en solitaire, à l'écart des interactions sociales.

mAthieu Bertholet _ mise en scène

Formé à l'Université des Arts de Berlin, directeur artistique et metteur en scène de la compagnie MuFuThe, auteur en résidence au GRÜ/ Transthéâtre puis à La Comédie de Genève, danseur sous la direction de Cindy Van Acker et Foofwa D'Imobilité, ou encore auteur de pièces publiées chez Actes Sud-Papier et traducteur, mAthieu Bertholet croise les pratiques et développe un mode d'expression singulier, non cloisonné et exigeant. Nommé directeur du POCHE /GVE en 2015, il est également coinstigateur du master de mise en scène à La Manufacture de Lausanne, coresponsable du département Écriture Dramatique de l'ENSATT à Lyon et enseignant à l'Université belge de Louvain. Au Théâtre Vidy-Lausanne, il crée le spectacle *Luxe, Calme*, début 2018. La même année, il met en scène **Bajo el signo de Tespis**, de José Manuel Hidalgo pour Dramafest, la biennale de dramaturgie contemporaine de Mexico, qui est repris à Oaxaca et Genève. Durant cette saison_répertoire, il met en scène deux pièces qu'il a lui-même traduites: **Edith (Le journal d'Edith)** de Patricia Highsmith et **Gouttes d'eau sur pierres brûlantes**, de Rainer Werner Fassbinder.

Surtout connue du grand public par les adaptations de ses romans les plus célèbres comme *L'inconnu du Nord-Express* ou *Monsieur Ripley*, l'auteure américaine Patricia Highsmith – née au Texas en 1921 et morte au Tessin en 1995 – s'attelle à *démasquer* au fil de ses nombreux romans et nouvelles les parties les plus obscures et complexes de l'être humain. Rien à voir avec des polars où la violence des crimes ferait signature, elle fouille dans l'intime nos parts d'hypocrisie et nos petits arrangements avec l'éthique, sans coups d'éclats mais avec une précision de chirurgienne. L'Amérique moyenne ou aisée – son terreau de prédilection – ressort toujours de son écriture exsangue et dénudée. Cela fait souvent mal, mais de ces douleurs qui permettent d'avancer, pour qui le souhaite.

Dans cet ouvrage écrit en 1977 et publié en français un an plus tard sous le titre *Le Journal d'Edith* (Calmann-Lévy), Patricia Highsmith dessine le portrait d'une femme de la classe moyenne des années 50 pour qui le rêve suprême est exactement ce qu'elle est en train de vivre: se marier, avoir une maison, se lancer dans le journalisme, fonder une famille. Le coup de génie de Patricia sera de tisser un canevas extrêmement serré entre la vie //réelle// et la vie //rêvée//, canevas qu'elle déploie dans le journal intime que tient Edith.

Imaginez.

Vous écrivez votre vie dans un journal intime. Vous l'avez acheté un peu par hasard, parce que vous le trouviez joli ou parce que vous vous disiez que ce serait amusant. Il devient jour après jour le témoin et compagnon de vos pensées, de vos doutes, de vos joies, de vos attentes et colères. Vous y décrivez votre nouveau foyer, votre jolie maison, votre mari, votre fils, vos activités. Vos projets. Puis un jour,

plus âpre que le précédent, plutôt que d'écrire le malheur qui vous arrive une fois encore et qui est exactement ce que vous ne vouliez pas avoir à vivre – par exemple: *il me quitte pour une autre* – vous écrivez la suite du bonheur rêvé – *nous avons passé une divine soirée* –. Dès lors le piège s'ouvre: écrire le bonheur vous fait du bien, alors vous continuez. La vie réelle perd la main, la vie imaginaire la prend.

Subtilité d'une auteure qui sait parfaitement que l'écriture a ce talent fou de porter l'humanité au plus haut point d'elle-même, Patricia Highsmith joue ici avec les souterrains de l'âme. Le réel //c'est ce qui cogne// disait Lacan. Le réel, ce combat de boxe, c'est ce qu'Edith va fuir à un moment, parce que ses poings fermés et sa bonne volonté ne suffisent plus à faire face. Parce que l'idée de voir s'effondrer sous ses yeux le rêve illusoire – l'image publicitaire parfaite – d'une famille unie et belle lui est insupportable. Il lui est insupportable, à elle. Son égo ne peut accepter l'effondrement parce que l'accepter ce serait passer par une phase de questionnement qui, au féminin, devient rapidement culpabilité; parce que ce serait reconnaître s'être enfermée seule dans une image idyllique qui n'était dès le départ qu'une image, et non la vie.

Mais comme il est difficile de quitter le monde intime de l'illusion, du récit que l'on a tant voulu pour soi, que l'on a tant cru pour nous alors qu'il n'est pour personne. Comme il est difficile de se fabriquer sa propre histoire, sans se dissocier de celle des autres, mais également sans s'y fondre.

Comment, en cette Amérique des années 50 vendeuse de rêves ne pas désirer chuter hors du quotidien banal de la vie d'une femme américaine moyenne prisonnière de tous les codes sociaux et mercantilistes?; comment ne pas plonger du côté de l'inatteignable, si l'inatteignable permet de survivre? Le journal intime devient alors une doublure, il fait d'Edith une belle personne (toujours selon l'étymologie latine de *persona* >> *qui porte un masque social*) au sens de ce que la société attend d'elle pour se *figurer* être quelqu'un. Il est un masque de papier, une couverture dorée, un paysage sublimé que, une fois épousé, on ne peut plus quitter sans douleurs.

Que celle qui ne s'est jamais mentie à elle-même lui jette la première pierre.

Mais la question centrale peut peut-être s'arc-bouter sur deux mots-clefs : image et lien. L'image – ligne dramaturgique que j'ai ainsi choisie pour cette saison, via la notion de MASQUE et d'image de soi – c'est ce qui nous relie à la vie. Elle est mariée à la mémoire. Elle articule le récit humain qui nous constitue. On ferme les yeux, on entend le mot //bleu// et on s'évade. Avant même d'écrire, de dessiner, on a imaginé, c'est-à-dire : on a composé des images à partir de ce qu'on avait déjà vu et mémorisé. On pense, on grandit, à partir des liens que l'on tisse au travers de cette imagination. Si ce qui est réel n'est pas satisfaisant, on va aller voir ailleurs comment trouver satisfaction.

Les réseaux sociaux ont bien compris ce schéma et font exactement à leurs usagères ce que le journal intime fait à Edith : inviter à colorer la vie, à l'agrandir, même si c'est illusoire. N'étant ni Dieu ni Déesse, nous raconter une vie différente – *nous la raconter* – nous donne l'impression de pouvoir au moins agir sur quelque chose : le roman de notre vie. Celui que les autres liront.

Celui que nous pourrions relire à foison, lorsque la vie ne sera plus respirable.

AVEC

Interview décalée avec Patricia Highsmith (d'après archives)

Vous semblez moins connue aux États-Unis que vous ne l'êtes en Europe, est-ce que je me trompe ?*

Non vous avez sans doute raison. Le lectorat américain rejette mes ouvrages. Cela a commencé par le rejet de Edith's diary, puis ils ont rejeté The animal stories et plusieurs autres titres ne sont jamais parus aux États-Unis.

Comment expliquez-vous cela ? Est-ce qu'il y a une raison particulière ?

Je crois que le lectorat américain n'apprécie pas les nouvelles en général, les histoires courtes, notamment parce qu'elles ne sont pas bonnes commercialement parlant.

Quel âge aviez-vous à vos débuts littéraires ?

J'avais 28 ans.

Que faisiez-vous avant ?

J'avais composé pas mal de petites histoires, je faisais des petits jobs en indépendantes, pour payer les charges, et j'avais commencé à écrire deux ouvrages, jamais terminés.

Mais était-ce clair dans votre esprit que vous vouliez devenir écrivaine et vivre uniquement de votre plume ?

Oh oui. Je pense que ce fut le cas dès mes 18, 19 ans.

Êtes-vous dérangée par le fait d'être nommée //la reine du crime// au lieu de //la romancière// ?

Je pense que je m'y suis opposée jusqu'à il y a quelques années encore mais maintenant je ne m'en soucie plus.

En tant qu'écrivaine avez-vous des habitudes d'écriture journalière, une sorte de discipline ?

Si je travaille sur un roman j'aime bien me fixer pour objectif d'écrire huit pages par jour. Je m'efforce de réserver les choses ennuyeuses aux matinées et de travailler à l'écriture 4 ou 5 heures par jour.

Qu'entendez-vous par choses ennuyeuses ?

Du shopping, répondre au courrier, ce genre de choses.

Vous écrivez à la main ou directement à la machine ?

J'écris toujours à la machine.

Et par quoi commencez-vous ? Par l'intrigue du livre ? Par quoi ?

Je pense que généralement je commence avec une action, cela peut être un kidnapping, quelque chose comme ça... Ensuite je remonte le cours de l'histoire avant l'action.

Jusqu'à quel point vos personnages sont-ils proches de vous ?**

À bien des égards, mon personnage de Mr. Ripley par exemple n'est pas sans rappeler qui je suis. Tout au long de ma vie, j'ai eu le sentiment de ne pas être à ma place, de mériter une classe sociale ou un statut plus élevé, et d'être orpheline (ma mère a vécu jusqu'à 95 ans, mais elle m'a toujours dit avoir essayé d'avorter de moi en buvant de la térébenthine). J'ai appris très tôt à vivre avec une haine grave et meurtrière. Et j'ai appris à étouffer aussi mes émotions plus positives. Adolescente, j'ai pris conscience de mon attirance pour les femmes. À 24 ans, j'ai écrit dans l'un de mes nombreux journaux intimes : //Je suis troublée par le sentiment d'être plusieurs personnes. Il y a une différence de plus en plus marquée - et intolérable - entre mon moi intérieur, que je sais être le vrai moi, et les différentes facettes du monde extérieur//. Et à 27 ans, en commençant une psychanalyse pour //guérir// mon homosexualité, j'ai commencé à séduire les femmes dans ces séances de thérapie de groupe...

Mr. Ripley a ainsi ouvert une fenêtre à travers laquelle j'ai pu expulser et canaliser ma rage. Dans mes écrits, je peux me venger des blessures et méfaits que l'on m'a fait subir toute mon enfance.

Je me venge ainsi non seulement de ma mère, qui m'aimait et me détestait passionnément, mais aussi de mes amants (pour ne pas avoir aimé, ou pour avoir mal aimé, ou pour ne pas avoir été aimable), du gouvernement (pour m'avoir taxé injustement ou trop lourdement), de la société (pour avoir été un lieu où l'homosexualité était une maladie à //traiter//), de mon père biologique (pour m'avoir abandonnée), de mon beau-père (pour avoir volé ma mère et ne m'avoir jamais adoptée correctement), des éditeurs et rédacteurs en chef (pour m'avoir rejetée), etc.

Les brutalités de la vie m'ont conduite à l'alcool, mais elles m'ont également poussée à écrire. Il y a toujours eu une dichotomie en moi, ce qui a fini par se refléter dans mes écrits, et je préfère écrire sur les hommes parce que les femmes sont attachées à la maison, attachées à quelqu'un, pas aussi indépendantes pour voyager - et elles n'ont pas la force physique, si nécessaire. Les hommes peuvent faire plus, comme sauter par-dessus des clôtures.

Moi j'aime le travail du bois, voyager fréquemment et posséder plusieurs maisons. Au final, je garde des escargots comme animaux de compagnie, séduite par leur autonomie et l'absence de différence perceptible entre le mâle et la femelle de l'espèce...

Un autre exemple de livre relié particulièrement à vous ?

The price of Salt. Un jour, tandis que je travaillais au rayon jouets d'un grand magasin, une femme en manteau de vison a dérivé dans le rayon. Peut-être l'ai-je remarquée parce qu'elle était seule, ou parce qu'un manteau de vison était rare alors, et parce qu'elle était blonde et dégageait une lumière particulière. Elle tenait ses gants dans une main en étudiant avec soin la marchandise de l'autre. La regarder me fit sentir proche de l'évanouissement. Elle m'a acheté une poupée et ce soir-là, j'ai écrit une ébauche de roman de huit pages : une histoire d'amour entre Therese Belivet, une jeune fille timide de dix-neuf ans qui vit seule à New York, et Carol Aird, une riche femme de banlieue et mère d'une trentaine d'années. Ce roman a été publié en 1952 sous le pseudonyme de Claire Morgan (en 2015 il a été adapté au cinéma par Todd Haynes, interprété par Cate Blanchett et Rooney Mara). C'était compliqué d'assumer l'exaltation de cet amour-là. Bien

que l'homosexualité ait été invisible pour la plupart des Américaines à l'époque, elle était de plus en plus discutée par les intellectuelles et la question la plus souvent posée sur les attirances envers le même sexe était encore de savoir si elles pouvaient être surmontées...

La dualité, le désir, ce sont des sujets-clefs de vos livres... Dans nombre de vos récits un des personnages développe ainsi une obsession mortelle pour un autre. Dans *The Talented Mr. Ripley* (1955), Tom Ripley en veut à Dickie Greenleaf, un riche bouc émissaire qui parcourt l'Italie. Ripley matraque Dickie à mort et s'approprie son identité. Dans *Strangers on a Train* (1950), Charles Anthony Bruno propose un pacte de meurtre à une personne qu'il vient de rencontrer, puis il le met en pratique en tuant la femme adultère de cet homme. Walter Stackhouse, le mari de banlieue au centre de *The Blunderer* (1954), envisage de tuer sa femme... Bref. Hormis *The price of Salt* où aucun crime n'existe et qui termine bien, tous vos livres explorent la dureté des sentiments...

*La boussole morale de mes thrillers est en effet toujours agitée... ****

Échange imaginé d'après les interviews suivantes :

* Interview de Patricia Highsmith par Mavis Nicholson; TV show, A Good afternoon, 18 mai 1978.

** Réponses extraites d'interviews diverses parues dans les années 70.

*** The New Yorker, Margaret Talbot, 30 novembre 2015.



Être là.

DEDANS

extrait de **Edith (Le journal d'Edith)**, d'après *Edith's diary* de Patricia Highsmith, 1977, traduit et adapté par mAthieu Bertholet, 2020

1

EDITH défait des cartons. Tapis roulés, tableaux au pied des murs, livres dans les cartons, étagères vides. Elle retrouve son journal, sous des draps et des couvertures, dans sa valise.

EDITH. Tu as vidé tes cartons ? Tu ne m'aides pas beaucoup, assis là, à lire tes comics... / Est-ce que tu as vu Mildew ?

EDITH cherche le chat. Il est au salon. Elle range le journal entre des draps dans une boîte. On sonne à la porte.

GERT. Ce n'est que moi. Je vous ai vus arriver... Je vous ai apporté une tarte.

EDITH. Une tarte ! Comme c'est gentil ! Je vais chercher des assiettes.

GERT. Non, non, vous n'avez sûrement pas le temps !

Des clés dans la serrure. BRETT entre, un col roulé, une vieille veste en tweed, de larges pantalons gris. Des lunettes cerclées de noir.

BRETT. Très chère Gert !

GERT. Je pointais justement mon nez pour vous amener une tarte et vous souhaiter la bienvenue !

BRETT. Une tarte ! *Il s'approche et embrasse EDITH sur la joue.* Très charitable de votre part ! Et pourquoi n'êtes-vous pas en train de plonger tous les deux ? Dans la tarte, je veux dire !

GERT se lève. Elle sort. Un miaulement de chat.

EDITH. Qu'est-ce que c'est Cliffie ? *CLIFFIE apparaît, dépité.* La colère monte aux joues d'EDITH.

Tu l'étouffais sous les draps !

CLIFFIE porte un Levi's et un T-shirt avec l'inscription University of California.

CLIFFIE. Mais... Je n'ai rien fait... Elle dormait sous les couvertures.

EDITH et BRETT échangent un regard incrédule.

EDITH. Va te laver les mains. Nous allons manger. *CLIFFIE sort.* Il est furieux à cause du déménagement.

BRETT. Il avait l'air d'être fou de cette maison.

Sur le canapé, qui n'est pas encore à sa place.

EDITH. Je me réjouis, tout ce travail avec la maison, me remettre à écrire... Et notre journal!

BRETT. Brunswick Corner Bugle! Quatre pages pour commencer, des lettres de lecteurs et notre édito, les publicités locales, pour le financement...

EDITH. Plein de gens très libéraux habitent à Brunswick Corner. Ceux qui travaillent à Philadelphie ou même à New York... Tu n'as pas de doutes, sur notre déménagement?

BRETT. Bien sûr que non. /Je suis allé voir Oncle George cet après-midi. Il nous envie.

EDITH. Je suppose qu'il aimerait bien vivre avec nous. *CLIFFIE grogne.* Et qu'est-ce que tu as dit?

BRETT. Je suis resté évasif...

EDITH. /Un jour Cliffie claquera la porte du frigo sur la tête de Mildew et il dira que c'était un accident. /Dans mon rêve, c'est moi qui l'ai décapitée.

2

JOURNAL (*un mois avant*): 18/oct./54. Notre maison de Brunswick Corner – je voudrais l'appeler PEACE – est aussi belle que je l'avais rêvée. Les tomates tardives offertes par les Johnsons donnent encore. B. cherche un imprimeur à Trenton. Les gens ici sont très sympathiques, spé. les Johnson, qui sont des nôtres politiquement.

B. aime mon travail. Moins de pression, moins d'argent. Il était temps que B. commence à aimer la vie. /C. accusé d'avoir volé un ballon de football. Le prof a appelé, demandé si je ne l'avais pas vu. C. répond en colère qu'il est faussement accusé. Dommage que C. commence si tôt du mauvais pied.

EDITH. Tu as fini tes devoirs, Cliffie?

CLIFFIE. Je n'ai pas de devoirs, maman...

EDITH. Ta prof a écrit que tu allais à l'école sans avoir fait tes devoirs.

BRETT va pour mettre une gifle à Cliffie, il se retient.

EDITH. Ce n'est pas une école newyorkaise qui aurait le temps de nous prévenir des... difficultés de Cliffie.

2b

EDITH et BRETT préparent la chambre de GEORGE.

JOURNAL. 7/nov./54. À New York, les gens disent que la politique ne les intéresse pas. Il faudrait créer des groupes de discussions pour parler des forces derrière les choses. On nous a lavé le cerveau depuis des décennies (depuis 1917) pour haïr le communisme. Les médias n'ont jamais omis de nous démontrer l'inefficacité de tout ce qui est socialisé, comme la santé.

2c

JOURNAL. 9/nov./55. J'attends le retour de B. de New York avec George. Il vient vivre avec nous, pour un temps. Je me demande ce que je vais écrire sur lui dans un an? Parce que je n'y vois pas de fin en vue. G. n'est pas prêt de mourir. Il a 73 ou 74 ans et ils vivent vieux dans la famille. Je suis sûre qu'il aura besoin de soins. C. est déjà discrètement rancunier (pas la moindre fibre d'empathie chez lui!).

Extrait de **Edith (Le journal d'Edith)** d'après Patricia Highsmith: *Edith's Diary*
First published by William Heinemann London 1977 ©1977 by Patricia Highsmith ©1993
by Diogenes Verlag AG Zürich, Switzerland. Traduit et adapté pour la scène par mAthieu Bertholet (2020).

Il faudrait parler de ces vies où le rêve manque. De ces états intérieurs qui ressemblent à des déserts, quand rien ne semble pouvoir nous atteindre. La vie matérielle nous projette sans cesse sur les murs mouvants de nos fantasmes (désirs, nourritures, passion, objets humains ou inhumains). La caverne platonicienne a subi quelques modifications, elle a approuvé toutes les découvertes biotechnologiques et s'est découvert avec les mondes virtuels quelques affinités; les images projetées ne le sont plus à partir d'un soleil reflété. Plus n'est besoin même de lumière, c'est dans les salles obscures des laboratoires que se fabriquent avec soin les réponses à nos attentes. Aussi formatées que le seront bientôt, qui sait, nos rêves. Est-ce pour cela que l'on cherche désespérément à se fixer, avec cette idée qu'il y a quelque part un lieu – un être ? – qui nous ressemblerait. C'est une histoire qui commence avec la solitude. Et la nécessité d'être aimés. Nécessité qui nous persécute et nous oblige à franchir le pas. À nous raconter des histoires, à surmonter le deuil, avec en guise de migration, la mort. //

.../...

//Parce qu'il constitue l'un des premiers récits personnels dont nous avons trace écrite, le rêve précède le roman qui à son tour relie réel et intériorité. Mais parce que depuis toujours on le situe dans la //nuit// de la raison, c'est au domaine de la confession de soi et du présage qu'il a été rattaché, investi d'une dimension nouménale chargée de pouvoirs occultes. Le rêve, dans sa charge émotionnelle offre aux marchands de pouvoirs, c'est-à-dire de croyance, une surface à exploiter sans limite. Seulement si l'on peut, en un sens, manipuler les fantasmes, on ne peut agir sur les rêves. Ne reste-t-il alors qu'à les *avouer*? //

.../...

//Le rêve est la doublure cinétique de notre être-au-monde. Il seconde notre présent, offrant et dérobant tour à tour à la conscience ce qui est *en train* d'arriver et dont nous avons tant de mal à comprendre la genèse et le mouvement. Lui seul exprime notre fragilité à son point d'incandescence, là où elle se retourne en pouvoir magique, en force, en liberté. Le désir d'échapper à son corps charnel fait le lit du rêve qui annonce une nouvelle capacité à //prendre de la hauteur//. Le rêve donne des ailes. Il y est permis de s'y transformer. L'identité du rêveur est multiple, inachevée. C'est cette capacité de métamorphose qui, dans son arborescence, vient offrir des solutions à nos entraves. Mais le rêve ne s'envole qu'à l'occasion de nos abîmes. S'il ne fait pas l'économie de la question du mal, son amoralité n'est pas sans éthique. Mais le mal dont nous rêvons est-il le nôtre ? Comment lire le rêve du tyran, de l'assassin, du violeur ? Il nous empêche d'oublier que c'est à l'endroit du déni de notre vulnérabilité que peut naître la cruauté.

Notre responsabilité consiste à prendre soin de ce qui en nous est *capable de rêve* – comme de prier ou de gravir un sommet à 8000 mètres sans oxygène. La capacité, c'est une manière d'être au monde dont la valeur de sens s'active ou se désactive selon la manière dont on s'en empare et s'y confronte. Parce qu'il n'est pas une solution imaginaire au refoulement mais une dynamique, au sens deleuzien du terme, //la trouvaille du rêve// traduit en images et en mots un réel qui nous convoque à répondre de lui.

Le rêve, depuis le bord le plus sensible de notre désir, exprime ce qui est en gestation mais surtout, il est *en lui-même*, une force de mutation; un vecteur de conversion. C'est pourquoi il nous élève. Ce que les Indiens savaient, dont les rites initiatiques prennent le rêve au sérieux et le voyage en ces territoires pour l'un des plus dangereux. //

.../...

//Le fantasme nous protège de l'âpreté du réel aussi sûrement que l'épée qui sépare Tristan et Iseult, il accorde l'espérance et la déception comme autant de stades d'une plongée en apnée dont nous savons que nous reviendrons modifiés – mais jusqu'à quel point ? Le point de fuite qu'il protège met en jeu notre désir. Comment se le

figurer ? Que fait-il lorsqu'il colore notre réalité non pour la dévaluer mais pour la célébrer ? Réduire le fantasme à sa fonction d'alibi perpétuel, c'est oblitérer sa capacité d'accentuer chaque moment vécu, mais aussi chaque moment perdu. //

.../...

// Ce que nous projetons en permanence à la surface des êtres, des choses, des événements, est de la même texture que ce nous appelons //réel//. Ce qui nous happe, nous hante, nous obsède jusqu'à en devenir fous, nous en faisons des images. Nous préférons les parures, les obliques, les anamorphoses. Dans le pli de la madone, dans l'angle silencieux du récitant tout au bord du tableau, là où se tient l'ange Gabriel de l'annonciation, le monde se défait. Il échappe vers un dehors peint où le paysage est le strict équivalent de nos ruptures intimes, de nos bouleversements, nos ciels inconnaissables. Le génie poétique est le grand récitant du desengaño (la mise à nu), il nous aborde à ce point précis du tangage où l'on ne peut plus continuer à écoper la barque continuellement. Il est cette inflexion du réel, ce point de //désengagement// où l'illusion se défait, mais aussi celle du moi lui-même. La voix espagnole du desengaño nous murmure que c'est un voyage étrange que de se dépendre de soi et de se rencontrer soi, dans le même lieu. //

Extraits d'Anne Dufourmantelle, *L'Intelligence du rêve*, ©Éditions Payot & Rivages, Manuels Payot, Paris, 2012. Éléments biographiques, voir page 45.

AU-DELÀ

Je ne sais pas pour vous, mais je n'ai personnellement jamais tenu de journal intime. L'usage du //je// personnel de l'écriture m'est ainsi la plupart du temps inconnu. Je ne le tente qu'avec beaucoup de maladresse. Mais pour qui était écrivaine aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècle, le journal intime fut longtemps un exercice obligé, seul lieu d'écriture autorisé pour les femmes, les hommes ne voyant pas là de concurrence dangereuse. Les femmes ont donc tenu des journaux intimes, et des correspondances. Patricia Highsmith aussi. Lieu de la confession, de l'analyse, du brouillon, il est parfois inélégant de les rendre publics une fois l'auteure décédée, mais d'autres fois ce sont des documents précieux, éclairateurs d'une œuvre.

Et s'il est un journal intime littéraire que je n'ai jamais oublié, c'est celui de l'auteure autrichienne Marlen Haushofer dans son chef-d'œuvre *Le mur invisible* (*Die Wand*, en allemand).

Il commence ainsi :

// Aujourd'hui cinq novembre je commence mon récit. Je noterai tout, aussi exactement que possible. Pourtant je ne sais même pas si aujourd'hui est bien le cinq novembre. Au cours de l'hiver dernier quelques jours m'ont échappé. Je ne pourrais pas dire non plus quel jour de la semaine c'est. Mais je pense que cela n'a pas beaucoup d'importance. Je n'ai à ma disposition que quelques rares indications, car il ne m'était jamais venu à l'esprit d'écrire ce récit et il est à craindre que dans mon souvenir bien des choses se présentent autrement que je ne les ai vécues.

Ce défaut est sans doute inséparable de tout récit. Je n'écris pas pour le seul plaisir d'écrire. M'obliger à écrire me semble le seul moyen de ne pas perdre la raison. Je n'ai personne ici qui puisse réfléchir à ma place ou prendre soin de moi. Je suis seule et je dois

essayer de survivre aux longs et sombres mois d'hiver. Il est peu probable que ces lignes soient un jour découvertes. Pour l'instant je ne sais pas si je le souhaite. Je le saurai peut-être quand j'aurai fini d'écrire ce récit. //¹.

Il s'agit là d'une œuvre de fiction, et le journal intime que tient cette femme est vertigineux. Elle y égrène les jours, avec la minutie de qui sait ces jours précieux. On ne ressort pas indemne d'une telle lecture.

Le journal intime littéraire, c'est aussi le socle dont va user l'auteure américaine Jean Hegland dans son puissant et célèbre ouvrage *Dans la forêt*, qui ne laisse pas sans écorchures non plus.

//C'est étrange, d'écrire ces premiers mots, comme si je me penchais par-dessus le silence moisi d'un puit, et que je voyais mon visage apparaître à la surface de l'eau – tout petit et se présentant sous un angle si inhabituel que je suis surprise de constater qu'il s'agit de mon reflet. Après tout ce temps, un stylo a quelque chose de raide dans ma main. Et je dois avouer que ce cahier, avec ces pages blanches pareilles à une immense étendue vierge, m'apparaît presque plus comme une menace que comme un cadeau – car que pourrais-je y relater dont le souvenir ne sera pas douloureux? //²

Ces deux femmes ont choisi des héroïnes et le principe du journal intime pour interroger, transpercer le cœur de l'humanité en ses chairs les plus délicates.

Edith est l'héroïne de Patricia Highsmith. Elle est surtout le sujet d'une mise en abyme où le journal intime bascule en œuvre de fiction, où la vie perdant pied, elle conserve sous un MASQUE d'encre ce qu'il lui reste de fierté.

// La photographie est un secret qui nous parle d'un secret nom d'une pipe! //

1 Extrait de Marlen Haushofer, *Le mur invisible*, 1968, trad. Liselotte Bobo et Jacqueline Chambon, Actes Sud, Arles, 1988.

2 Jean Hegland, *Dans la forêt*, 1996, Gallmeister, trad. Josette Chicheportiche, Paris, 2017.

Suzi Pilet, photographe citant Diane Arbus

PRÊTE-MOI TON MASQUE,
QUE JE M'EFFONDRE AUSSI.

Car il arrive bien souvent que
le couple que l'on rencontre,
que l'on pensait fort et serein,
ne l'est pas; car il arrive parfois
que l'on fasse des rencontres qui
vont nous dessaisir violemment
d'une part de nous-mêmes;
car toujours ce mot // couple //
(du latin classique *copula*, lien,
chaîne, union de deux) n'est
finalement qu'un mot, avec
qui chacune fait avant tout ce
qu'elle peut.

0.

— Qui a peur de Virginia Woolf?

texte Edward Albee

traduction Daniel Loayza

mise en scène Anne Bisang

jeu Valeria Bertolotto, Angèle Colas,

Jean-Louis Johannides, Guillaume Miramond

scénographie Anna Popek

lumière Jonas Bühler

son Andrès García

maquillage & coiffure Katrine Zingg

coproduction POCHE /GVE,

Théâtre Populaire Romand - La Chaux-de-Fonds,

Centre neuchâtelois des arts vivants

Qui a peur de Virginia Woolf? est publié en français

chez Actes-Sud - Papiers

titre original *Who's afraid of Virginia Woolf?*

droits de représentation MCR, agence littéraire Paris/New York

création au POCHE /GVE le 08.03.20

Parfois, mais si souvent, un couple qui tangué s'accroche à un autre afin de se reprendre. Parfois, mais si souvent, l'autre couple coule alors, mourant sous les yeux indifférents du premier. Ainsi font les êtres lorsque leur bonheur est plus important que tout, ils se servent de qui va là. Martha et George ont des années de mariage derrière elles, et autant de disputes. Nick et Honey, ont la splendeur éthérée des premières amours. Lorsque, au terreau de l'ivresse, les anciennes s'écharpent en face des nouvelles, ce sont elles qui explosent, percutées par tant de violence. Alors, au matin, apaisées, les vieux vieilles amoureux amoureuses reprennent leur vie, jusqu'au prochain soir, et jusqu'au prochain couple à déMASQUER.

Edward Albee _ texte

Edward Albee (1928-2016) est un auteur dramatique américain, dont l'œuvre prend racine dans les milieux artistiques avant-gardistes et bohèmes du Greenwich des années 1950, à New York. Sa pièce la plus célèbre, **Qui a peur de Virginia Woolf?** (1962) est jouée partout dans le monde et son adaptation au cinéma par Mike Nichols en 1966 est couronnée de plusieurs oscars, dont celui de la meilleure actrice pour l'interprétation d'Elizabeth Taylor. Souvent comparé à Harold Pinter pour son théâtre de l'absurde, Edward Albee met en scène l'échec du rêve américain et les travers de la société moderne. Ses personnages tourmentés et grinçants, parfois grotesques, n'en restent pas moins touchants de par leur vulnérabilité. Entre autres distinctions, il remporte notamment trois Prix Pulitzer pour des œuvres dramatiques, la Médaille nationale des Arts et le Special Tony Award for Lifetime Achievement, la plus haute distinction théâtrale aux États-Unis, pour l'ensemble de sa carrière en 2002.

Anne Bisang _ mise 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 les textes des 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 juin 2013, elle est nommée à la direction artistique du Théâtre Populaire Romand (TPR) - Centre neuchâtelois des arts vivants à La Chaux-de-Fonds. En 2016, elle met en scène au POCHE /GVE **Guérillères ordinaires** de Magali Mougél et trois ans plus tard **Havre**, de Mishka Lavigne. Sa dernière création, *Small g - une idylle d'été* (2020), basée sur un roman de Patricia Highsmith traduit et adapté par mAthieu Bertholet, vient de tourner sur les grandes scènes de Suisse romande.

Dès les premières répliques on sait que ni Martha ni George ne feront dans la dentelle pour cette pièce présentée pour la première fois en 1962 et qui a rendu célèbre son auteur, l'américain Edward Albee. Entre elles la tendresse devra trouver sa place au milieu d'insultes et nous sommes jetées immédiatement au centre du feu qui les occupera : se disputer ; se provoquer ; jouer (souvent avec violence, parfois avec défaitisme) comme qui ploie volontiers devant la tempête menaçante vu que la tempête est quotidienne ; vu que le calme est le plus à craindre. Alors les phrases se répondent en duels, de ces duels que mènent les //vieux// couples et qui lassent autant qu'elles piègent celles qui en sont les témoins. De l'extérieur cela effraie mais de l'intérieur la méthode est rodée. Le vitriol coule et les répliques ne laissent de répit à personne.

MARTHA. Putain...

GEORGE. Chhhhhh...

MARTHA. de nom de Dieu...

GEORGE. Je t'en prie, Martha, il est deux heures du...

MARTHA. Oh, George!

Les contours sont simples : Martha a épousé George, professeur nommé au sein de l'université que gérât //papa// et dont il a raté la reprise de direction prévue faute d'avoir assez de personnalité, et c'est là un couple bourgeois tout ce qu'il y a de plus conventionnel, ennuyeux et pathétique. Martha a invité un jeune couple – Honey et Nick – à les rejoindre pour la soirée. Fort d'un talent dramaturgique particulièrement brillant lorsqu'il s'agit de dénoncer les mascarades de la société américaine, Edward Albee ne prend aucune précaution et taille dans le vif. Ce qu'il va découdre, il va le découdre douce-

ment, maille après maille, et jusqu'au bout. Ce qu'il va décimer, c'est l'illusion. Si le jeune couple avait accepté cette invitation en se disant qu'il était de bon ton pour qui commence sa jeune carrière de se lier d'amitié avec le couple pilier du campus, il va être servi. Car ce n'est pas à un vieux singe qu'on apprend à faire la grimace et George va prendre un plaisir infini à user de la carte de la provocation, de la séduction, du désespoir afin de faire tomber les paravents.

De toute façon ce soir-là Martha et George sortaient déjà d'une //orgie// organisée traditionnellement par //papa// les samedis soirs, alors le ton était donné. George est fatigué, Martha est lasse de le voir fatigué. Ce ne sont pas là les meilleures conditions pour recevoir des invitées. Mais les invitées arrivent, et le jeu commence. On les appelle //les enfants// ; on leur sert à boire, beaucoup, plusieurs fois ; on les place au cœur de l'échiquier, on tente de faire rougir l'une, s'emporter l'autre, on tire à vue sur leurs certitudes, leurs réponses bien élevées, on ne laisse aucune zone d'ombre. Elles ont pour nature d'être des révélatrices, des miroirs, la façade contre laquelle l'écho d'un hurlement vient rebondir. Elles sont nécessaires, indispensables, à Martha et George, parce qu'il n'y a pas de théâtre s'il n'y a pas de public. Parce que détruire le MASQUE de l'autre permet de mieux supporter le sien. Parce qu'une fois qu'on a pris conscience avec une lucidité cruelle de ses misérables hypocrisies, révéler celles des autres fait diversion.

Martha et George (surtout lui) veulent être non les dindons de la farce, mais celles qui rentrent dans le gras. Elles seront dès lors, avec un brio littéraire qui fait date, les charcutières des bons sentiments.

AVEC

Interview décalée avec Edward Albee (d'après archives)

Quelle est la clef de votre succès ? *

Work is the essence of the person.

Parlez-nous de votre façon d'écrire... **

C'est très simple. Je découvre que je pense à une pièce de théâtre. Je ne suis pas une personne qui a des idées pour une pièce de théâtre, qui se dit: //Oh wow, ne serait-ce pas bien d'écrire une pièce sur ce sujet?// J'écris les pièces pour savoir pourquoi je les écris. Je suis conscient que la réponse vient généralement au terme du travail. Lorsque j'ai fini la pièce, je me suis tellement impliqué dans la réalité que je ne pense plus beaucoup à ce qui l'a provoquée.

Est-ce que cela vous arrive d'entendre des personnages parler dans votre tête ?

Oui, et je le prends comme une expérience pour savoir si je connais bien mes personnages. Je vais par exemple me promener sur la plage et imaginer une situation qui ne peut pas se trouver dans la pièce que je compte écrire, et pendant une demi-heure environ, je me promène avec mes personnages, en leur faisant improviser des dialogues pour cette situation. Et si je peux les voir et les entendre dans une situation improvisée, cela m'indique que je les connais probablement assez bien, et que je peux peut-être leur faire confiance pour qu'ils jouent dans ma pièce.

J'imagine donc que vous effectuez moins de réécriture que la plupart des dramaturges.

En effet. J'attends longtemps avant d'écrire la pièce. Je me fie à mon intuition et je ne réécris pas beaucoup. Comme tout le monde, j'écris un peu trop et je me laisse emporter par le son de ma propre voix,

mais je peux couper. Et j'ai appris une autre chose importante: si vous avez une certaine idée de la direction que vous prenez et qu'au milieu de la pièce vous découvrez qu'elle change, faites confiance à votre intuition.

Je me demande comment cela se traduit dans votre enseignement, car il est très difficile d'apprendre à quelqu'une à laisser son inconscient s'échapper.

Je ne peux pas apprendre à quelqu'un à être dramaturge. Mais je peux l'aider à penser de manière cohérente en tant que dramaturge, et pousser à comprendre comment la créativité doit fonctionner. C'est tout ce que je fais. Je dis à mes étudiants que non seulement ils doivent connaître tout ce que les autres ont écrit, mais qu'ils doivent aussi savoir ce qui est bon et ce qui est mauvais. Parce que vous ne voulez pas être influencé par les mauvaises choses. Vous devez aussi noter l'histoire de la musique classique, puisque vous écrivez des choses qui doivent être parlées et entendues; et puisque vous travaillez aussi avec des images visuelles, vous devez connaître la peinture et la sculpture.

Est-ce l'alcool qui vous a aidé à surmonter votre timidité ?

Non, parce que je n'ai jamais été interviewé ivre. Je n'étais pas un ivrogne très heureux. J'ai ressenti la responsabilité de dire à tout le monde comment il fallait vivre la vie. J'ai trouvé la faiblesse désespérée de chacun, et je me suis contenté de me concentrer sur cette faiblesse et d'humilier publiquement les gens. J'étais horrible avec l'alcool.

C'est votre seule faiblesse ?

Ma seule faiblesse? Probablement, mais on dit que le vrai sadique est la personne qui ne satisfait pas le masochiste.

Les pressions économiques qui pèsent sur les dramaturges sont plus fortes que jamais; ce que veut le public est tellement différent de ce que veut un dramaturge sérieux. J'exagère, mais c'est très dur. Le problème avec le métier de dramaturge, c'est qu'il faut savoir si on fait des compromis, si on vend... il faut pouvoir le comprendre.

Et puis il ne faut pas que vous finissiez par regretter terriblement d'avoir vendu, parce que vous avez décidé de le faire pour un dollar plutôt que pour la postérité. C'est un choix difficile.

Outre les producteurs et le commerce, quelles autres forces du mal y aurait-il ?

Un public paresseux. Un public qui est encouragé par les critiques et par ce qu'il est possible d'attendre et de vouloir chaque année. Il y a moins de bon théâtre parce que les très bonnes choses ne sont pas populaires. Mais est-ce que le meilleur de tous les arts - tous les arts sérieux - est disponible et accessible aux ignorants, aux personnes sans éducation artistique ? Non. Bien sûr que non. Et l'hypothèse selon laquelle les arts ont la responsabilité d'être plus accessibles qu'ils ne doivent l'être pour atteindre leurs objectifs c'est Non ! aussi. Une pièce de théâtre à succès n'est pas considérée comme la meilleure écrite. C'est celle qui vend le plus d'entrée. Ces normes sont destructrices.

Doivent-ils tous être gratuits ?

Tout le monde veut aller voir une pièce à succès, parce que ça peut être bon. Parce que c'est le grand succès et que tout le monde veut pouvoir parler du grand succès. Pourquoi ?

Pour être //dans// quelque chose.

Pour être dans quoi ? Je ne sais pas ce que ça veut dire.

Ça ne veut rien dire pour moi non plus, mais je pense que certaines personnes veulent pouvoir dire : //Oh, j'ai vu ce grand spectacle//.

C'est le phénomène : //avoir son billet//. Une fois par an, vous payez cher pour ça. 150 francs...

Ou plus.

Ou plus. Pour le voir - peu importe - quoi ; pour dire aux amies : //Je suis allée acheter un T-shirt dans ce théâtre de New York//. Elles ont eu leur billet déchiré, et elles ont fait leur devoir culturel pendant un an.

Quel est le rapport avec le théâtre en tant que forme d'art ? Le théâtre en tant que forme d'art ne suscite plus beaucoup d'inquiétude. Et c'est la faute des gens qui l'ont supporté. Si c'est ce qu'ils veulent, je suppose que les gens devraient obtenir ce qu'ils veulent.

On vit en démocratie.

Quelle serait, selon vous, la chose la plus choquante que quelqu'un pourrait mettre dans une pièce maintenant ?

La chose la plus choquante ? Définissez ce qui est choquant.

Choquante en ce sens qu'elle génère une forte réaction critique.

Une réponse critique des critiques ?

Et aussi par les gens qui vont la voir. Où elle crée une polarisation et une ambivalence.

C'est une question à laquelle il est intéressant de répondre. Vous voulez dire qu'elle doit être à la fois favorable et défavorable ?

Comme les réponses à vos pièces. Elles étaient très semblables. Alors, à votre avis, quelle serait la chose la plus polarisante qu'une personne pourrait mettre dans un théâtre ?

Probablement écrire une pièce absolument merveilleuse dans laquelle il n'y a rien de choquant. Rien de surprenant du tout. Parce que la plupart des chocs dans les pièces sont mis là dans ce but, et ce n'est pas une écriture naturelle. C'est mettre quelque chose dans le seul but de choquer le public.

Ce qui est merveilleux, c'est qu'il ignore béatement ce qu'est l'Internet, et une fois, j'ai essayé de briser cette barrière et de dire : //Regardez ça. Quelqu'un m'a dit que vous marchiez dans la rue, entriez dans ce bâtiment et portiez une poire. N'est-ce pas étrange que vous ayez fait quelque chose d'aussi basique, simple et humain, et que quelqu'un y ait pensé suffisamment pour vouloir l'afficher pour que des millions de personnes puissent le lire ? //

*Pourquoi quelqu'un a-t-il trouvé étrange que je fasse quelque chose comme me promener avec une poire ? ****

Échange imaginé d'après les interviews suivantes :

* The Telegraph, by Tim Martin, 16 septembre 2016.

** Interview libre par Steven Drukman, 17 octobre 2012.

*** Believer, interview par Lisa Leseman, 1^{er} septembre 2013.



Être vertige.

DEDANS

extrait de **Qui a peur de Virginia Woolf?**, d'Edward Albee, 1962

Entre Martha.

MARTHA. *(se parlant à elle-même).* Eh ben alors... Où est tout le monde... ? *(Manifestement, peu lui importe.)* Alors ? Laisse-moi tomber ; arrache-moi comme une foutue... comment ça s'appelle... vigne vierge, et balance-moi par-dessus ton épaule comme une vieille godasse... George ? *(Regardant autour d'elle.)* George ? Qu'est-ce que tu fabriques ? – tu te caches, ou quoi ? *(Silence.)* GEORGE !! *(Silence.)* Oh, nom de... *(Va aux bouteilles, se sert à boire, s'amuse avec le jeu qui suit.)* Désertée ! A-ban-don-née ! Jetée dehors dans le froid comme une vieille chatte. HA ! Je peux te servir à boire, Martha ? Ma foi, merci, George ; c'est très gentil de ta part. Mais non, Martha, mais non : tu vois, je ferais n'importe quoi pour toi. Vraiment, George ? Tu vois, moi aussi je ferais n'importe quoi pour toi. Vraiment, Martha ? Mais oui, certainement, George. Martha, je t'ai mal jugée, Et moi aussi je t'ai mal jugé George, OÙ EST TOUT LE MONDE !!! Baise la Baronne ! *(Cela la fait beaucoup rire, elle tombe dans un fauteuil ; se calme, air déconfit, dit d'une voix douce.)* Tu parles. *(Encore plus douce.)* Tu parles. *(À présent, langage bébé.)* Papa ? Papa ? Martha est abandonnée. Livrée sans défense à ses vices à ... *(un coup d'œil sur une horloge)*... je ne sais pas quelle heure du petit matin. Papa Souris Blanche – tu as vraiment les yeux rouges ? Hein ? Laisse-moi voir. Ohhhh ! C'est vrai ! C'est vrai ! Papa, tu as les yeux rouges... parce que tu pleures tout le temps, pas vrai papa ? Si – tout le temps. Tu pleures tout le temps. BANDE DE SALAUDS, SORTEZ DE VOS PLANQUES, JE COMPTE JUSQU'À CINQ !! *(Un temps.)* Moi aussi je pleure tout le temps, Papa. Je pleure tououout le temps ; mais tout au fond de l'intérieur de moi, alors personne ne le voit. Je pleure tout le temps. Et Jojo pleure tout le temps, lui aussi. On pleure tous les deux tout le temps, et ensuite, qu'est-ce qu'on fait, on pleure, et puis on prend nos larmes, et on les met au congélateur, dans ces

putains de bacs à glaçons (*elle se met à rire*) jusqu'à ce qu'elles soient gelées (*elle rit plus fort*) et puis... on les met.. dans nos... verres. (*Encore un rire, qui est aussi autre chose. Après un silence où elle se ressaisit. Tristement.*) J'ai des essuie-glace sur les yeux, parce que je t'ai épousé... chéri!... Martha, tu pourrais écrire des paroles de chansons. (*Fait tinter les glaçons dans son verre*) CLINK! (*Recommence.*) CLINK! (*Petit rire, elle recommence plusieurs fois.*) CLINK!... CLINK!... CLINK!... CLINK!...

Nick arrive pendant que Martha fait ses //clink//; debout dans l'entrée, il l'observe. Finalement il entre dans la pièce.

NICK. Mon Dieu, tu es devenue folle, toi aussi.

MARTHA. Clink ?

NICK. J'ai dit, tu es devenue folle, toi aussi.

MARTHA. (*envisageant la chose.*) C'est probable... c'est probable.

NICK. Vous êtes tous devenus fous: je redescends les escaliers, et qu'est-ce qui arrive...

MARTHA. Qu'est-ce qui arrive ?

NICK. ... ma femme est allée aux chiottes avec une bouteille, et elle m'a fait un clin d'œil... un clin d'œil!...

MARTHA. (*tristement.*) Elle ne t'avait jamais fait de l'œil... comme c'est triste...

NICK. Elle s'est recouchée par terre, sur le carrelage, toute recroquevillée, et la voilà qui se met à peler l'étiquette de la bouteille, la bouteille de brandy...

MARTHA. ... c'est pas comme ça qu'on va récupérer la consigne...

NICK. ... et je lui demande ce qu'elle fiche, et elle fait chhhhhhh! Personne ne sait que je suis là – et je reviens ici et tu es assise là en train de faire clink! nom de Dieu. Clink!

MARTHA. CLINK!

NICK. Vous êtes tous devenus fous.

MARTHA. Oui, c'est triste mais c'est vrai.

NICK. Où est ton mari ?

MARTHA. Il a dis-pa-ru. Pouf!

NICK. Vous êtes tous fous-cinglés.

MARTHA. (*prend un fort accent campagnard.*) Oooh, ben c'est not' refuge, ça, quand l'irréalité de c'bas monde pèse trop lourd sur nos p'tites têtes. (*Reprend sa voix normale.*) Détends-toi; laisse toi aller; tu ne vaux pas mieux que nous autres.

NICK. (*avec lassitude.*) Il me semble que si.

MARTHA. (*son verre aux lèvres.*) En tout cas, il y a certains domaines où tu es vraiment un naze.

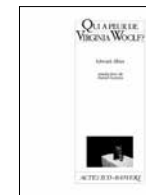
NICK. (*tressaillant.*) Je te demande pardon... ?

MARTHA. (*d'une voix inutilement forte.*) Je t'ai dit que tu es vraiment un naze dans certains...

NICK. (*trop fort, lui aussi.*) Je regrette que tu sois déçue.

MARTHA. (*gueulant.*) Je n'ai pas dit que j'étais déçue! Idiot!

NICK. Tu devrais m'essayer un jour où on n'aura pas passé dix heures de suite à boire, et peut-être que...



© Actes Sud, 1996

Extrait d'Edward Albee, **Qui a peur de Virginia Woolf?**, 1962, trad. Daniel Loayza, Actes-Sud – Papiers, Arles, 2012.

DEHORS

extrait de *Pourquoi l'amour fait mal*, d'Eva Illouz, 2011

L'affirmation selon laquelle la culture médiatique soulève beaucoup trop d'attentes à travers l'imagination rend toujours implicitement coupable cette dernière; la //réalité// a toujours le dernier mot et est considérée comme la référence à l'aune de laquelle est jugé l'exercice de l'imagination. La psychanalyse, par exemple, fait du //principe de réalité// ce mot d'ordre qui, en définitive, doit gouverner la psyché. //Puisqu'il implique une //surévaluation//, nous dit James Jones, l'amour romantique, et l'idéalisation qui l'accompagne, implique une rupture avec le test de réalité, et est donc toujours immature et dangereux.// La désillusion est toujours envisagée comme le résultat d'//attentes irréalistes//; mais la structure du réel, qui rend irréalisables ces attentes, n'est jamais mise en cause. Je mettrais précisément en question l'hypothèse selon laquelle le réel manque intrinsèquement des ressources permettant de satisfaire l'imagination.

Dans un ouvrage intitulé *//Can Love Last//* (L'amour peut-il durer?), le psychanalyste Stephen Mitchell soutient, en s'appuyant sur son expérience clinique, que la plupart des mariages deviennent difficiles en raison de l'absence de passion, nombre de gens s'évertuant selon lui à atteindre simultanément la sécurité et l'aventure.

L'absence de passion dans le mariage découle de la façon que nous avons d'orchestrer notre besoin de sécurité. La sécurité est souvent envisagée comme incompatible avec la passion, voire comme conduisant à sa disparition. Il me semble toutefois que ce besoin de sécurité et/ou d'aventure n'est pas un élément constitutif invariant de la psyché: ou s'il l'est, alors la sécurité et l'aventure adoptent des formes changeantes dans le cadre de formes culturelles différentes. Elles sont également les résultats de l'organisation sociale de la psyché.

La sécurité est liée à la capacité à contrôler et à prédire notre environnement; l'aventure naît, elle, du sentiment d'être mis au défi, dans notre identité sociale ou dans la façon routinière de //faire les choses//. Ce que Mitchell appelle la //sécurité// est un effet de la rationalisation profonde de la vie quotidienne et familiale, de la routinisation des tâches et des services qui assurent le bon fonctionnement d'un foyer. Cette rationalisation est évidente dans le rapport au temps (un rapport fait de discipline: se réveiller à heure fixe; rentrer à la maison à heure fixe; accoutumer les enfants à des activités régulières; prendre les repas à heures fixes; regarder les séries ou les journaux télévisés le soir; prévoir un jour précis pour faire les courses; planifier les activités sociales et les moments de loisir, etc.) et à l'espace (faire les courses dans des centres commerciaux, qui sont des environnements extrêmement contrôlés; vivre dans des logements où l'espace est organisé de façon homogène, divisé rationnellement, en rapport direct avec l'utilisation fonctionnelle des objets; vivre dans des quartiers surveillés et à l'abri de sources potentielles de chaos, etc.). Les vies familiales modernes sont prévisibles à l'extrême, et leur prévisibilité est agendée par un vaste ensemble d'institutions organisant la vie quotidienne: les livraisons à domicile; la télévision et ses programmes à heures fixes; la sociabilité, pour l'essentiel planifiée à l'avance; le loisir standardisé et les heures de repos. Ce que Mitchell appelle la sécurité est en réalité un moyen rationalisé d'organiser l'existence quotidienne: c'est dire que la //sécurité// est mise en œuvre à la fois psychologiquement et sociologiquement comme un effet secondaire de la rationalisation de la vie quotidienne.

Cette vie quotidienne est souvent propice à la désillusion, car elle est continuellement comparée à des modèles et à des idéaux d'intensité émotionnelle très différents qui font que les gens évaluent négativement leur mode de vie.

.../...

Dans son ouvrage à caractère autobiographique, Catherine Townsend, la chroniqueuse spécialiste de sexualité de *The Independent*, raconte sa rupture avec son petit ami. Cette rupture la plonge dans une telle souffrance qu'elle finit par se rendre à des réunions de dépendants affectifs et sexuels anonymes.

Lors d'une de ces réunions, elle se présente de la manière suivante :

Mon prénom est Catherine, et je suis dépendante affective... Jusqu'à aujourd'hui, je ne parvenais pas à comprendre pourquoi il m'était impossible d'oublier ma dernière histoire d'amour. Mais je pense en connaître la raison : je voulais être suffisamment bonne pour être à ses yeux l'Unique. Je pense que *je voulais prouver, plus ou moins inconsciemment, que j'étais suffisamment bonne pour amener quelqu'un à se marier avec moi. Alors, j'ai voulu à tout prix conserver mon ex, quoi qu'il arrive.*

Sa souffrance, d'évidence, est liée au sentiment qu'elle a de sa valeur, qui peut être constituée ou annihilée par l'amour. Ou, pour citer un témoignage plus actuel :

Le grand risque en amour, c'est bien sûr le rejet. Nous pouvons tous supporter de ne pas être aimés à un moment ou un autre, en raison de ce nombre immense, infini, d'amants potentiels. Mais exposer notre moi entier, pas simplement son aimable surface, et le voir rejeté, peut être catastrophiquement douloureux. En règle générale, c'est la perspective de la souffrance, de la souffrance de la perte, de la rupture, de la mort, qui rend si tentant d'éviter l'amour et de rester précautionneusement dans le monde de l'affection.

Sur un blog hébergé par le site du magazine *Glamour*, une femme raconte une séparation, ses suites, son *«cœur en miettes»*, écrit qu'*«il lui fallut des mois (sinon des années) pour tirer un trait définitif sur lui»*. Ses amies l'aidèrent à surmonter sa détresse, écrit-elle, en lui disant qu'elle *«était géniale, la gavèrent de chocolat, et regardèrent avec elle d'interminables films ringards»*. La réaction de ses amies est typique de l'opinion largement partagée voulant qu'une rupture amoureuse menace la perception qu'a le sujet de sa valeur, et son sentiment de sécurité sur ce qu'il est. Une recherche menée par deux sociologues cités dans la rubrique *«Modern Love»* du *New York Times* vient le confirmer : *«Pour les femmes, le fait de vivre une histoire est ce qui compte – et peu importe que cette histoire soit atroce. «C'est un petit peu pathétique», reconnaît Mme Simon (la chercheuse). «Alors même qu'un énorme changement social s'est produit dans ce domaine, le sentiment de valeur personnelle des*

femmes est encore incroyablement lié au fait d'avoir un compagnon. C'est regrettable!//.

Une précision doit être ajoutée à cette dernière affirmation : si le sentiment de valeur personnelle des femmes est *encore* lié au fait d'avoir un compagnon, ce n'est pas parce qu'elles ne sont pas parvenues à se débarrasser d'un résidu du passé, mais parce que l'amour, qui conditionne leur sentiment de valeur personnelle, est le signe même de leur modernité. Si la littérature consacrée à la rencontre, au sexe et à l'amour est une telle manne financière, c'est précisément parce que les enjeux que représentent l'amour, la rencontre et le sexe ont acquis une importance capitale par leur capacité à établir un sentiment de valeur personnelle et sociale.

Extrait d'Eva Illouz, *Pourquoi l'amour fait mal*, 2011, trad. Frédéric Joly, Seuil Essais, Paris, 2012.

Eva Illouz est une sociologue et universitaire israélienne spécialisée dans la sociologie des sentiments. Elle est directrice d'étude à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) de Paris et s'attelle à démanteler les pièges dans lesquels l'économie enferme systématiquement toute expression amoureuse. Après avoir étudié durant vingt ans l'influence du capitalisme sur la relation amoureuse et exploré la douleur des liens, son dernier ouvrage *La Fin de l'amour, enquête sur un désarroi contemporain* (Seuil 2020), traite du *«non amour»*, c'est-à-dire des *«non relations»* désormais devenues une norme.

extrait de William Shakespeare, *Le songe d'une nuit d'été*, 1594-95

DÉMÉTRIUS. Est-ce que je cherche à vous séduire ? Est-ce que je vous parle gentiment ?

Ou bien est-ce que je ne vous dis pas avec la plus grande franchise

Que je ne vous aime pas, et ne peux pas vous aimer ?

HÉLÉNA. Et moi, je ne vous en aime que davantage ;

Je suis votre épagneul ; et, Démétrius,

Plus vous me battez, plus je me couche à vos pieds.

Traitez-moi seulement comme votre épagneul : repoussez-moi, frappez-moi.

Méprisez-moi, abandonnez-moi ; seulement permettez-moi

(Tout indigne que je sois) de vous suivre.

Quelle place plus humble puis-je mendier dans votre amour

(Une place pourtant que j'estime hautement)

Que d'être traitée comme vous traitez votre chien ?

Extrait de William Shakespeare, *Le songe d'une nuit d'été*, II, Folio théâtre, Paris, 2003.



Être élégance.

AU-DELÀ

Tentative de confidences et de questionnements en mode du //je// littéraire.

J'aurais peut-être aimé, oui, pouvoir à mon tour jouer à déséquilibrer ou consolider mon couple en usant de la mièvrerie d'un autre et en me jouant de lui. Cela m'aurait peut-être amusée, divertie. J'aurais minutieusement choisi mes proies au cours d'une soirée festive, que j'aurais ramenées en mon antre l'excitation aux lèvres. J'aurais usé de mille contours, sorti mes plus magiques cartes, en complicité avec ma //moitié//.

Mais avant tout ceci, je m'interroge sur ce mot : couple.

Un couple, qu'est-ce que c'est ? Cette //attache// à une autre, comment la définir ? Nous attacher, d'accord, mais à quoi ?

Comme vous, si je regarde attentivement autour de moi je ne vois souvent que des lignes parallèles, des êtres se tenant côte à côte plus par faiblesse que par soif, par faux choix ou mièvre décision, ordonnance invisible, complexe, sournoise ou arguments historiques. Souvent, je ne vois que deux êtres côte à côte vivant conjointement cahin-caha, rassurés d'avancer et vivre malgré tout //encore ensemble après tout ce temps//. Ce n'est pas un jugement (au nom de quoi le serait-il ?!), seulement ce qui peut être vu lorsqu'on regarde les *couples* avec douceur. On saisit alors souvent ce grain de lassitude qui menace de devenir ivraie de rage. On découvre, dans les disputes, que les unions n'en sont pas, que bien des couples ont cru bâtir un rêve sans comprendre qu'il n'était, dès le départ, pas un rêve commun ; que cette enfant n'était pas le fruit de l'amour mais du seul désir d'enfant ; que cette union n'était pas unique... On ne sait que répondre dans ces moments-là, lorsque les cœurs s'attristent, se heurtent et se brisent, car on n'a pas plus de connaissances, ni plus de clefs, que n'importe qui d'autre.

//L'autre est l'image de l'un. Image seulement. Aller vers l'autre revient donc à l'attrait de son mirage. Miroir (à peine) vivant. Glacé(e). Muet(te). C'est plus fidèle. Harassant travail de doublure, de mime, où s'épuise la mouvance de notre vie. Vouées à reproduire. Ce même où nous sommes depuis des siècles : les autres //¹

Alors peut-être faut-il (re)parler d'Amour. Car quoi de plus précieux au théâtre que ce mot ?

Sans amour, il n'y a pas d'écriture.

//Le talent, c'est une question d'amour// disait Romy Schneider.

Alors un jour, l'enfant que nous sommes tombe amoureuse. De l'arbre au fond du jardin. De la mousse sur un récif. D'un ciel. D'un autre être tout aussi différent de nous que tout ça. Nous ne tombons en amour que d'un paysage étranger, quand bien même il s'agirait de la voisine que l'on côtoie depuis toujours. Si l'on aime d'amour on aime la différence sublime de l'autre, qui nous invite, nous risque et nous déplace. C'est de ça dont nous tombons amoureuse : de l'inconnu, *reconnu* comme une invitation. C'est à cet endroit que nous développons un talent nouveau, celui de vouloir découvrir, prendre soin, accompagner un être dont ne savons rien au départ, ou si peu. C'est cet amour qui va ouvrir le regard, l'attention, la générosité, qui va nous dépecer, nous déplacer, nous enrichir et nous faire affronter nos plus grandes peurs. C'est cette différence suprême. Dès lors, pourquoi vouloir ensuite tellement changer l'autre ? Et pourquoi l'autre chercherait si vite à nous modifier ? Demanderions-nous à une pierre de devenir arbre ou à un arbre de devenir nuage ? Pourquoi nous laissons-nous de ce qui un jour en ces traits de visage, en ce caractère, ces expressions, ce corps et cette âme, nous a tant émues ? Et pourquoi établissons-nous des pactes ? Des promesses de vente, de mise en commun, de fidélité ?

Fidèle, mais à quoi ? À qui ?

À cet autre corps ? Mais au nom de quel acte de propriété ?

Soyons fidèles à ce que nous sommes, si nous parvenons à le savoir.

La fidélité, c'est le respect d'une promesse. Pour être honnête, une promesse doit donc être précise, sans quoi patatras elle court à la catastrophe. Aussi la promesse de garder un secret, par exemple. Ou la promesse d'aimer. Car il n'y en a pas de plus belle.

Je t'aime.

Écrire, dire cela, à quoi cela nous engage-t-il ? Rien d'autre qu'au sens que nous y mettons, qui nous est propre.

Faudrait-il donc déjà être d'accord sur ce point.

Je t'aime.

J'aime quelque chose qui m'attire. Je m'avance. C'est l'âme en toi que je *découvre*. C'est un acte de dévoilement. Cela ne peut se faire qu'avec la plus grande précaution. Qu'avec beaucoup de temps.

Je t'aime.

L'amour n'a rien à voir avec *l'image* de l'amour, avec un quelconque MASQUE, et tout à voir avec la nudité émotionnelle.

Je t'aime.

Je mourrais pour que ton âme survive s'il était possible de mourir à sa place parce que je considère le monde plus grand avec elle que sans ; parce que je le trouve plus entier, plus gai et plus honnête. Que l'être qui contient cette âme soit beau ou non n'a pas d'importance, la beauté n'étant qu'une esthétique et illusion de passage. Pas l'âme.

Je t'aime.

Aimer, c'est accompagner l'autre au plus haut point de lui-même (je cite, de mémoire, Virginia Woolf). Cela met sacrement au travail. Car accompagner, ce n'est pas décider, modeler, façonner. C'est être là, en écoute, au moins mille et une nuits.

Je t'aime.

Je ne sais rien, rien de plus, ne veux pas tout savoir, ni de toi, ni de nous, et conserver entières nos parts secrètes sera le plus difficile chemin.

Je t'aime.

1 Extrait de Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Minuit, Paris, 1977.

Je ne veux pas te conquérir, te posséder, déclarer au monde un mariage, une fusion, combustion, aliénation promise, je ne veux pas être terrassée, asservie, soumise à l'amour; je ne veux que te rejoindre, en veille, en phare, avec cette vulnérabilité et cette ampleur, la démonstration de l'intelligence lorsqu'elle s'assied au cœur.

Je t'aime.

// La vraie voie de l'amour – disait la déesse Diotime en enseignant la philosophie à Socrate – qu'on s'y engage de soi-même ou qu'on s'y laisse conduire, c'est de partir des beautés sensibles et de monter sans cesse vers cette beauté surnaturelle en passant graduellement d'un beau corps à deux, puis de deux à tous, puis des beaux corps aux belles actions, des belles actions aux belles connaissances, pour arriver à partir de ces connaissances à cette connaissance qui n'est autre que la connaissance de la beauté absolue et pour connaître enfin le beau tel qu'il est en soi. //

Je t'aime.

Cela veut dire que, même si le désir n'est plus, même si le partage des plaisirs, des sèves, des élans n'est plus, l'amour restera. Que le regard sera toujours bienveillant. Qu'il faudra ce courage-là: tenir la promesse que contiennent ces mots: *Je t'aime*. Cela ne veut pas dire: je t'aime maintenant. Cela veut dire totalement Je t'aime.

Alors. J'aurais peut-être aimé, oui, pouvoir jouer à déséquilibrer mon couple en usant de la mièvrerie d'un autre, en invitant quelque leurre supplémentaire dans nos beaux draps, mais à vrai dire non je n'aurais absolument pas aimé car j'ai la faiblesse de croire que c'est dans la sincérité la plus pure – si difficile mais si énergisante – que l'on vit le mieux, et que la sincérité (l'intégrité) n'aime guère flirter avec le calcul, la duperie, la fuite ou la malice (ce //penchant à dire de petites méchancetés pour s'amuser d'autrui//, Boileau, *Satires*).

Pour être tout à fait honnête disons donc ainsi que j'aimerais, au jour où mon cœur de battre cessera, pouvoir dire simplement que j'aurai – malgré toutes les blessures que cela occasionne parfois – profondément aimé avoir appris à aimer.

} Pour une traversée

Parmi ces **LIVRES** lus, relus, interrogés, perdus, retrouvés, offerts, déroutants, merveilleux, inspirant ce cahier:

- / Anna Akhmatova, *Anthologie*, trad. Jacques Burko, Orphée La Différence, Paris, 1977.
- / Anne Dufourmantelle, *La Sauvagerie maternelle*, Calmann-Lévy, 2000, Payot & Rivages, Paris 2016.
- Éloge du risque*, Payot & Rivages, Paris, 2011.
- En cas d'amour*, Éditions Payot & Rivages, Rivages poche, Paris, 2012.
- Intelligence du rêve*, © Éditions Payot & Rivages, Manuels Payot, Paris, 2012.
- Puissance de la douceur*, Payot & Rivages, Paris, 2013.
- / Marguerite Duras, *La passion suspendue*, entretiens avec Leopoldina della Torre, 1989, trad. René de Ceccatty, Seuil, Paris, 2013.
- / Vinciane Despret, Isabelle Stengers, *Les faiseuses d'histoire (Que font les femmes à la pensée?)*, [Les Empêcheurs de penser en rond], La Découverte, Paris, 2011.
- / Adelheid Duvanel, *Délai de grâce*, 1991, trad. Catherine Fagnot, Vies parallèles, Bruxelles, 2018.
- / Marlen Haushofer, *Le mur invisible*, 1985, trad. Liselotte Bobo et Jacqueline Chambon, Actes Sud, Arles, 1988.

- / Jean Hegland, *Dans la forêt*, 1996, Gallmeister, trad. Josette Chicportiche, Paris, 2017.
- / Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Minuit, Paris, 1977.
- / Eva Illouz, *Pourquoi l'amour fait mal*, 2012, trad. Frédéric Joly, Seuil Essais, Paris, 2012.
- La Fin de l'amour, enquête sur un désarroi contemporain*, trad. Sophie Renaut, Seuil, Paris, 2020.
- / Carson Mc Cullers, *Le cœur hypothéqué*, 1971, trad. Jacques Tournier, Stock, Paris, 1977.
- / Sylvia Plath, *La cloche de détresse*, 1963, trad. Michel Persitz, [L'imaginaire], Gallimard, Paris, 1988.
- / Alejandra Pizarnik, *Cahier jaune*, 1961-1971, trad. Jacques Ancet Ypsilon, Paris, 2012.
- / Mirelle Reymond Dolfus, *Exils & retour*, Samizdat, Genève, 2013.
- / Isabelle Stengers, *Au temps des catastrophes*, [Les Empêcheurs de penser en rond], La Découverte, Paris, 2009.
- / Virginia Woolf, *Orlando*, trad. Charles Mauron, Stock, Paris, 1994.
- / Marina Zvétaieva, *Mon frère féminin*, 1933, Mercure de France, Paris, 1979.
- Le conte de ma mère*, 1934, trad. Véronique Lossky, Le nouveau commerce, Puy-de-Dôme, 1988.

Parmi ces **MUSIQUES** écoutées (en boucle) durant l'infusion de ce cahier, seule ou en partage, un verre de vin (plusieurs) et des paillettes partout au ventre :

- / Jenny Beth, *We will sin together*, extrait de l'album // To Love is to Live //, 2020.
- / Beth Ditto, *Fire*, extrait de l'album // Fake Sugar //, 2017.
- / Brigitte Fontaine, *Ah que la vie est belle*, extrait de l'album // Les Palaces //, 1997, remix Jacques Bon, 2020.
- / Enola Gay, // Running //, 2019.
- / Michèle Gurevitch, *Lovers are stranger*, extrait de l'album // Party Girl //, 2007.
- / Aldous Harding, // Party //, 2014.
- / Sophie Hunger, // Supermoon //, 2015.
- / Moriarty, *History of violence*, extrait de l'album // Epitaph //, 2015.
- / Morcheeba, *The Sea*, extrait de l'album // Big Calm //, 1998. Et tous les albums !
- / Mordem, *Rituals*, extrait de l'album // Fragments to dominate the silence //, 2017.
- / Portishead, *The Rip*, extrait de l'album // Third //, 2008. Et tous les albums !
- / Rosemary Standley et Dom La Nena, *Ô Solitude*, extrait de l'album // Birds On a Wire //, 2014.
- / Savages, groupe, // Shut Up //, 2013. Et tous les albums !
- / Patti Smith, *Seneca*, extrait de l'album // Benga //, 2012. Et tous tous tous les albums !
- / Galina Ustvolskaya, *Piano concerto en C mineur*, 1942.
- / Mary Wells, *My Guy*, extrait de l'album // Mary Wells sings //, 1964.
- / Kim Wild, *Cambodia*, 1981.

Parmi ces **IMAGES** où l'on se perd, se retrouve, s'isole, s'évade, tintinnabule, se désole, prend l'humanité au corps à corps, et qui ont ouvert les yeux :

- / Jane Evelyn Atwood, *Trop de peines : femmes en prison*, Albin Michel, Paris, 2000.
- / Hannah Höch, *Bilderbuch* 1945, The Green Box, Berlin, 2010.
- / Lee Miller, *Die Tochter des Bürgermeister (Regina Lisso)* ; Rathaus, Leipzig, Deutschland, photo prise en 1945.
- / Marie-Françoise Plissart, *Droit de regards* (avec une lecture de Jacques Derrida) Minuit, Paris, 1985.
- / Gerda Taro, *Woman training for a Republican militia*, photo prise sur une plage de Barcelone, août 1936.

ainsi que :

- / **Tous les livres, tous les tableaux, toutes les images, toutes les architectures, toutes les musiques, tous les costumes, toutes les danses et toutes les mises en scène que les femmes penseront, composeront, esquisseront, travailleront et publieront demain.**



Être celle qui s'en va.

Karelle Ménine est une auteure, historienne, journaliste et artiste plasticienne franco-suisse et enseignante en sémiologie de l'image au Centre de Formation Professionnelle (CFP) Arts de Genève. Son travail prend la forme d'essais, de pièces théâtrales, d'installations ou de fresques, telles que *La Phrase* à Mons en Belgique en 2015 où elle a déployé 10 kilomètres de littérature écrite à la main. Son ouvrage *La Pensée, la Poésie et la Politique* est adapté par le comédien sociétaire Christian Gonon à La Comédie Française en octobre 2020.

Intranquille, Karelle Ménine ne laisse aucune évidence se reposer sur ses certitudes, elle ébranle, secoue et interroge toutes les habitudes. Elle dérange les armoires bien rangées de la culture usuelle. Mais c'est avant tout son obsession pour le mot, pour sa place dans l'espace public, son rôle dans la Cité, et son pouvoir subversif qui fait d'elle la dramaturge de saison adéquate pour ouvrir le RÉPERTOIRE du POCHE /GVE et interroger les textes et leur nécessité aujourd'hui. Par le biais du MASQUE comme révélateur des codes et des rôles sociaux, elle éclaire les relations humaines et les constructions idéologiques dans les pièces de cette saison et tisse une toile entre ces dernières. Acceptez son invitation, et tombez vos masques!

POCHE /GVE remercie les agences et maisons d'édition suivantes: Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs, Éditions La Découverte, Payot&Rivages, Diogenes Verlag, Actes-Sud - Papiers, Seuil Essais

Les photographies présentées dans ce cahier de salle sont d'auteurs anonymes et extraites d'un fond privé.

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

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



FONDATION
JAN MICHALSKI
POUR
L'ÉCRITURE
ET LA
LITTÉRATURE

Théâtre / Vieille-Ville

poche---gve.ch

POCHE

