

_____ femme disparaît
(versions)

_____ Dans le bar d'un
hôtel de Tokyo

_____ Gouttes d'eau sur
pierres brûlantes

saison_répertoire

— sommaire

5	mot de la dramaturge
14	OO mise en commun
16	> femme disparaît (versions)
20	— SUR
27	— AVEC
30	— DEDANS
39	— DEHORS
44	— AU-DELÀ
51	OO images
56	> Dans le bar d'un hôtel de Tokyo
61	— SUR
64	— AVEC
71	— DEDANS
76	— DEHORS
79	— AU-DELÀ
82	X sortir de la grotte
88	> Gouttes d'eau sur pierres brûlantes
92	— SUR
99	— AVEC
102	— DEDANS
108	— DEHORS
114	— AU-DELÀ
121	} Pour une traversée
121	— BIBLIOGRAPHIE

- **SUR** regards sur les textes
- **AVEC** interviews décalées des auteures à partir d'archives ou en direct
- **DEDANS** extraits
- **DEHORS** textes en perspective du texte, en prolongement
- **AU-DELÀ** textes personnels

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

// Je vous entends : vous pensez qu'une femme, en devenant auteur, se *travestit* aussi, et s'enrôle parmi les hommes.

– Oui, des hommes qui combattent aussi, qui attachent un prix infini à la victoire, et qui ne souffriront jamais qu'un intrus s'avise de leur disputer les lauriers qu'ils veulent cueillir. //

Madame de Genlis, *La Femme auteure*

— mot de la dramaturge

par Karelle Menine

Ainsi chaque jour nous définissons-nous et sommes-nous définies par les mots, multiples, divers, qui nous enveloppent. Ainsi nous approchons-nous par le biais de notions identitaires qui dansent autour de nous et nous MASQUENT souvent. Ainsi sommes-nous ce que nous disons de nous, ce que nous qualifions de nous-mêmes, ce que nous entendons. Et sur ce point, il y a un terme que l'on porte toute une vie, où se réfugient toutes les questions, tous les courages et toutes les métamorphoses, c'est celui de FEMME. À peine est-il écrit qu'il paraît déjà nous emplir de lassitude tant les concepts qui l'accompagnent (différemment selon les époques), semblent l'avoir épuisé. À ce mot peuvent s'en ajouter d'autres, qui pèseront encore. Car on n'est jamais uniquement femme, jamais uniquement fille, on est toujours ce qui s'y adjoint, ou s'en retire. Et il est parfois violent de découvrir que *l'on est une femme*. Le plus souvent, c'est sous les regards, les gestes ou les mots d'une société patriarcale dominante. Mais à la liberté d'être femme d'autres femmes nous y invitent depuis longtemps, parfois au prix de leur vie. Et désormais, sous la plume d'auteures talentueuses, des héroïnes nouvelles surgissent et ouvrent des perspectives.

Il ne vous aura pas échappé qu'historiquement de scènes de théâtre en scènes d'opéra, de romans en synopsis cinématographiques, nous sommes la plupart du temps celle que l'on quitte, que l'on abandonne, délaisse, trompe, celle que l'on dépeint ivre de douleur au pied de quelque croix, anéantie de souffrance, ou encore celle aux seins vainqueurs soudain pointés vers une révolution nouvelle, au corps guerrier libéré jusqu'à la prochaine soumission. Historiquement la littérature nous a sacrément malmenées.

Vivant dans une société où le récit compte, nous traversons ces altérités et ces combats comme l'on peut mais forcément influencées,

forcément touchées. Alors il s'agirait peut-être de conquérir autre chose qu'une liberté restreinte, une liberté accordée du bout des lèvres et de passage. Il s'agirait avec passion de construire des rêves communs, des maisons, des cultures, des réseaux différents et en cela le théâtre a une place immense à prendre, lui qui toujours donne voix au réel. À titre //d'opérateur de démantèlement// – pour citer la philosophe Nadia Yala Kisukidi – il est donc une phrase à réécrire tout doucement : *je suis une femme*. Il faut l'écrire comme si on l'écrivait pour la première fois, comme si on la découvrait, comme si, redite à partir d'une autre terre, d'un autre sens, elle pouvait opérer un changement.

Les codes sociaux, politiques, culturels, usuels, les récits à travers lesquels cette phrase se construit et existe sont mouvants, secoués mille fois par qui passe là avec de bonnes ou de mauvaises intentions, mais le théâtre peut faire office de table d'étude.

C'est là, par exemple, que surgit la pièce **femme disparaît (versions)** de Julia Haenni, avec toute sa singularité et sa force. Là qu'on écoute autrement la lutte de Miriam dans **Dans le bar d'un hôtel de Tokyo** ou celle d'Anna de **Gouttes d'eau sur pierres brûlantes** et qu'on lit avec plus d'attention la façon qu'ont Tennessee Williams et Rainer Werner Fassbinder de bâtir ces personnages.

Interroger ce qu'est une femme, c'est aider à la reconstruction du mot. À son *dévisagement*.

Le MASQUE de femme que porte une femme lorsqu'elle est une femme ou lorsqu'elle se considère comme telle est rarement léger. Il devrait être simplement celui qui nous va, dessiné à force d'affranchissements. Il ne l'est pas.

Le MASQUE de femme, c'est celui que portent par exemple les hommes //Silvesterchläuse// d'Appenzell. Ces êtres féériques aux trois visages : les //schöne Chläus//, les //wüeschti Chläus// et les //Naturchläus//. Les premières – les //belles// – ont l'apparence de femmes. Dans le silence de l'aube, les hommes revêtent des robes, des coiffes, un MASQUE aux joues et lèvres rosies et vont, le jour durant, traverser à petits pas villages et vallées. Dans un canton peu enclin à accorder des droits au genre féminin il est

intéressant de relever que deux fois par an les hommes s'amuse donc à *représenter* le sexe dit *opposé*. Ce n'est en rien le seul lieu où les pratiques carnavalesques inversent les rôles et cela participe pleinement du jeu subversif et identitaire qui y est lié, mais cela dit beaucoup. Sur l'échiquier social, les sujets carnavalesques bousculent les comportements. En Appenzell les hommes chantent sous leurs MASQUES de femmes des cantiques à vous arracher le cœur. Mais si les Silvesterchläuse deviennent des femmes le temps de deux nuits d'hivers, les femmes, elles, n'ont toujours pas officiellement le droit de devenir des Silvesterchläuse. Elles pourraient pourtant, demain, se saisir de MASQUES d'hommes pour, à leur tour, être dans la peau de l'autre. Elles pourraient surtout s'inventer de nouvelles places. Être l'enfance, être l'animalité. Être l'androgynie. Être l'union.

Être l'autre, afin, tout doucement, de parvenir à être soi, le théâtre nous y invite profondément. Être en étrangeté, un instant. Penser autrement, sentir, vibrer autrement, pour ensuite revenir à soi avec intelligence et bienveillance, la scène nous y convie sans cesse. Elle nous propose ce voyage en divergence et il est indispensable. Et lorsque ce voyage s'ouvre à partir d'un regard féminin, il n'en est que plus vaste. Mais si l'invitation existe, si désormais le récit est là, qui dit que Femme existe et ne se tait plus, c'est donc qu'il n'y a plus d'excuses. Qu'il y aura, demain, de moins en moins d'excuses pour accepter un monde où l'homme blanc occidental serait indéfiniment celui qui soumet tout ce qui lui est différent. Qui en fait sa chose. Sa femme, sa terre, son enfant, son chien. Ce ne serait juste ni pour lui, ni pour le monde. Puisse-t-il donc être femme autrement qu'en se déguisant parfois, se maquillant de temps en temps, mais bien en étant également lui-même femme. En retrouvant en lui cette part là de l'humanité. La sienne, qui lui manque si cruellement. Alors la femme manquée sera ce garçon réussi, et l'homme féminin cette fille solide.

Ces questions, cette saison au POCHE /GVE les traverse toutes. Elle ne le fait qu'à partir du médium qui est le sien : les mots. Un jeu d'équilibriste, donc, autour de ce mot choisi de Femme. Jeu et enjeux de l'écriture et du plateau. //J'en ai marre de tout le temps me faire tuer de tuer moi-même ou de courir sur scène les yeux

exorbités parce qu'on m'a menti quittée abandonnée voire qu'un mec ou plusieurs me sont passés dessus// dit une femme dans **femme disparaît (versions)**; //Je sais qu'il faudrait les enlever, les défaire, tous ces bracelets, les arracher de mon poignet. Ces attributs du désir qui perdure// dit Miriam dans **Dans le bar d'un hôtel de Tokyo**; //Mais il le faut. Il faut que nous recommencions du début// dit Anna dans **Gouttes d'eau sur pierres brûlantes**. Recommencer. Non refaire mais faire un pas de plus, continuer à inventer, ne rien lâcher, ne rien considérer comme acquis, comme impossible. Recommencer. C'est à dire: répéter. C'est-à-dire: créer. Ouvrir le rideau sur les doutes, les manques, les flous, et se jeter ensemble, sans autre filet que la dramaturgie, l'engagement des auteures des metteures en scènes et des comédiennes, dans l'arène du texte.



Être territoire.

// Tu dois te remettre
à l'heure heureuse
La tendresse
ne s'achète pas comme un chien
Et l'obsolescence de l'amour
n'est pas encore programmée
Ne peux vraiment tu pas
Au lieu d'aller pleurer dans
les toilettes pour dames.//

Valérie Rouzeau, *Sens averse (répétitions)*

Telle une délivrance par le regard apprendre le mot *combat*, rocailleux comme un conte et lumineux comme qui sait non se battre mais lutter comme qui sait non rugir mais faire face Telle une délivrance apprendre le mot *combat* à partir d'un monde qui bascule et parle de guerres d'inondations de violences de périples et d'armées toujours plus grandes avec la certitude qu'il est bien autre chose Telle une délivrance comme lorsqu'on découvre dans une cour d'école qu'il faut serrer son sac de billes face au chahut des autres chanter le mot *combat* en silence en se disant que c'est en résistance à la violence que le combat est noble vaillant et que c'est en défendant son sac de billes avec l'envie de le partager qu'il se laissera défendre Telle une délivrance combattre les discours déraillés récipients incendiaires égosillés de bêtises Telle une délivrance apprendre le sens du combat qui consiste à se mesurer à un adversaire qui est le plus souvent soi et se souvenir que la scène du théâtre fut en premier lieu une arène où les personnages s'affrontaient où les disputes étaient majeures et où les femmes étaient sacrifiées Telle une délivrance se rappeler alors que le sacrifice a vitalité mémorielle qu'il dit au tout-puissant qu'il est roi mais dit aussi à une société la limite de ce qui peut être perdu à tout jamais de ce dont elle accepte de faire à tout jamais le deuil de ce qui sera définitivement absent et ne sera plus que souvenir à la traîne Telle une délivrance se rappeler que le sacrifice a force de renouveau et qu'il met en éveil et qu'il propose de partir de la parole blessée et du manque pour se reconstituer, tentative tremblante afin

de retisser de fil d'or la promesse d'une humanité qui s'accepte toute entière Telle une délivrance poser alors au cœur de cette arène ce que le théâtre est devenu au fil des siècles lieu d'une insolence respectueuse lieu de discordes essentielles lieu de rencontres lieu de l'indépendance et lieu de ces combats-là qui consistent à faire tomber les MASQUES avec délicatesse Telle une délivrance revenir au théâtre inventer le théâtre faire du théâtre maintenir les théâtres les soutenir parce qu'ils sont particulièrement en ces moments où les crises fracturent et où les peurs augmentent les refuges de la pensée et de la mise en commun Telle une délivrance se souvenir qu'une société vivante est une société où le théâtre vit Telle une délivrance redire ses engagements premiers en dehors des hypocrisies des malveillances et des petits arrangements redire ses engagements courageux lorsque courage fut demandé ses décisions décisives lorsqu'il fallut décider Telle une délivrance par le théâtre reprendre le mot *combat* afin que combattre soit désirer en générosité et intelligence afin que le théâtre délivre et invite encore et toujours à abandonner le camp de la retraite pour celui de la danse Telle une délivrance par le théâtre reprendre ce mot à partir de ce monde en changements qui ne sera plus demain ce qu'il fut et n'a d'autre choix que de cheminer vers un ailleurs à écrire Telle une délivrance par le théâtre reprendre le mot combat au plus près de soi lui qui dit avant tout que si bataille doit avoir lieu alors elle aura pour épée une lame de papier pour décor un salon pour cri un poème pour clairon la voix et pour armure le corps des comédiennes.

**DERRIÈRE
CE MASQUE DE FEMME
D'AUTRES FEMMES
ATTENDENT.**

Ce que la littérature fait aux femmes, de fabuleux comme d'insupportable. Ce que les rôles au féminin disent des femmes. La place qui leur est allouée, admise, imposée. Ce que le théâtre a d'absence de grands rôles féminins qui ne soient pas seulement des rôles répliques, réponses aux actes des hommes. Ce qu'une auteure contemporaine offre d'air dès lors qu'elle se saisit avec talent de ces questions.

— femme disparaît (versions)

texte Julia Haenni

traduction Julie Tirard

mise en scène Selma Alaoui

jeu Angèle Colas, Valeria Bertolotto, Caroline Gasser

assistanat à la mise en scène Joséphine de Weck

scénographie Anna Popek

lumière Jonas Bühler

son Fred Jarabo

costumes Anna Pacchiani

maquillage & coiffure Katrine Zingg

production POCHE /GVE

coproduction Mariedl (Bruxelles)

avec le soutien de la Fondation Émilie Gourd
Julia Haenni est représentée par L'Arche, agence théâtrale,

www.arche-editeur.com

titre original *frau verschwindet (versionen)*

cette pièce a été traduite avec le soutien de Pro Helvetia,
Fondation suisse pour la culture et du Goethe Institut

création au POCHE/ GVE en 2021

C'est l'histoire d'une femme. Ou plutôt: c'est l'histoire de plusieurs femmes, en cette femme. Ce sont des voix en elle, qui sont réalités ou rêves. Tout, pour elle, se dissout dans l'absurde, tout advient car cette femme peut bien tout avoir vécu, ou tout vivre, ce n'est que son imagination. Mais c'est immense. Il suffit d'aller chercher des petits pains, de traverser la rue, de laisser le possible advenir librement, et l'aventure commence pour elle. C'est ainsi l'histoire polyphonique d'une femme qui est tous les êtres à la fois, indépendamment du MASQUE de chacune, ou chacun. Du moment qu'une voix apparaît, la vie devient alors un horizon, une autre vie.

Julia Haenni _ texte

Julia Haenni est née en 1988 en Argovie et travaille comme auteure, interprète et metteuse en scène en Suisse et en Allemagne. Après des études en Sciences théâtrales et de Littérature allemande aux Universités de Berne et de Berlin, elle étudie la mise en scène à la Haute École des arts de Zurich. Elle cofonde en 2010 la compagnie das Schaubüro et fait dialoguer genres, formats et méthodes en travaillant avec des amatrices, des professionnelles, des adolescentes et des enfants. Ses explorations artistiques l'ont menée sur de nombreuses scènes suisses alémaniques, notamment à Zurich et Berne, où elle a récemment été auteure en résidence du Konzert Theater Bern. Sa pièce *Frau im Wald* a été sélectionnée en 2019 pour le concours d'auteures Heidelberger Stückemarkt et au Festival de théâtre de Mexico. La même année, elle crée *Bodybild! (and now i am gonna roll myself in glitter and roll down that hill wie eine nuss im herbst)*, un spectacle jeunesse commandé par le théâtre Schauburg München.

Selma Alaoui _ mise en scène

Selma Alaoui est une actrice et metteuse en scène qui vit à Bruxelles, où elle obtient un diplôme de l'INSAS en 2006. Elle a notamment joué sous la direction de Nicolas Luçon, Anne-Cécile Vandalem et Armel Roussel. Au cinéma, elle tourne pour Vincent Lannoo, Bruno Tracq ou encore les frères Dardenne. Depuis 2007, elle est codirectrice artistique du collectif théâtral Mariedl. Son travail de mise en scène explore les thèmes de l'identité, la vie en société ou la famille, de manière poétique et organique, comme dans *Anticlimax* de Werner Schwab (2007), ou dans les spectacles qu'elle écrit et met en scène comme *I would prefer not to* (2010), ou encore *L'amour, la guerre* (2013). Depuis quelques années, son travail s'articule autour de la question des nouveaux récits et de la résistance. En 2016, elle adapte le roman *Apocalypse bébé*, de Virginie Despentes. Actuellement, elle prépare *Science-fictions*, un spectacle sur l'avenir et la fabulation. Elle enseigne également régulièrement à l'INSAS. Au POCHE /GVE, elle met en scène **Krach** de Philippe Malone, lors de la saison_drüü, qui est repris cette année.

Comment fait-on le portrait d'une femme dont on ne connaît rien ? Comment la définit-on si ce n'est par *les idées* que l'on a, préfabriquées d'avance, sur *ce qu'est* une femme. Comment aller au-delà des clichés ?

Une femme entre dans un appartement. C'est l'appartement d'une femme absente qui semble avoir disparu. Les portes sont ouvertes, les pièces vides. Elle déambule, effleure les meubles, respire les parfums – ça sent étrangement le renfermé – écoute le silence et tente de comprendre.

Cette femme entre dans cet appartement et c'est toutes les femmes qui entrent avec elle, toutes les femmes qui sont conviées à sa suite. Une femme disparaît et celle qui entre, partant à sa rencontre, part à la rencontre d'elle-même.

Une autre femme entre alors à son tour, attirée elle aussi par les portes grandes ouvertes. Ce n'est quand même pas normal cet appartement laissé au vent. Comme une invitation à se faufiler, à être là, mais pourquoi. //Et s'il s'était passé quelque chose de grave?//. Car forcément, si une femme disparaît, c'est que quelque chose de grave lui est arrivé. C'est comme ça dans les films. Comme ça dans la littérature. Comme ça.

Alors dans cet appartement commence une enquête. Alors dans cet appartement commence une histoire qui consiste à parler entre femmes de cette femme disparue en tentant à force de questions de ne pas la définir par sa seule condition *sexuée* de femme mais bien par la force du récit, du //il était une fois// cette personne-là. Une absente. Une absence.

Dans une écriture infiniment subtile l'auteure Julia Haenni déploie un paysage complexe. Elle s'amuse avec les codes historiques du

théâtre, les mystères de l'écriture et les MASQUES habituellement distribués aux femmes. Avec humour et élégance elle déconstruit les imaginaires. De forfaits en crimes, de sourires en rires, d'impossibles en possibles, elle se joue également de l'exercice de répétition : tout semble recommencer sans cesse alors que tout est en mouvement, que tout évolue et avance. Cette quête devient alors un chant, quelque chose qui grandit l'horizon, le fait plus vaste qu'il ne semble, plus riche, plus ouvert, quelque chose qui n'est pas la conséquence de l'Histoire des femmes et de ce que la société fait d'elles mais une création (et non une récréation) c'est-à-dire : un renouveau.

Le récit se bâtit devant nous. L'âge, la vie sexuelle de cette femme, tout est traversé questions après questions. Au cœur de la pièce et de ces dialogues interrogatoires se trame ainsi l'enjeu du théâtre. Faire d'un personnage et d'une situation une dramaturgie haletante, donner voix à l'inconnue, imaginer. //Bon alors quel âge elle a cette femme que personne ne connaît mais à qui tout le monde doit pouvoir s'identifier?//. S'identifier, c'est bien là un mot-clef.

Littéralement cela veut dire : *faire le même* (idem-facere). C'est-à-dire : sentir que cette femme peut être nous toutes. À moins, voyons, que ce ne soit nous toutes qui puissions être cette femme. Mais quelle femme être s'il s'agit de n'être plus ces femmes-là, images qui nous conditionnent depuis si longtemps ? Comment reprendre tout à zéro, au début, ou non : comment inventer une suite nouvelle ?

La construction de cette pièce labyrinthique est un exercice d'équilibre. On suit un fil mais il nous échappe. À chaque nouveau croisement, un miroir se dresse devant nous et nous est tendu mais il ne reflète pas, il interroge. Il demande à ce qu'une femme puisse être vue et montrée autrement que telle que le monde la regarde d'ordinaire. Une femme, l'auteure, se débat avec nous autour de ce mot là immensément malmené de *femme*, parce qu'il y a urgence à le restaurer, le réparer et lui redonner sens. Mais c'est compliqué un labyrinthe, c'est plein de pièges, de méandres, de surprises. Mais c'est passionnant. Périlleux mais passionnant. Qui est quoi ? La femme existe-t-elle ? Ou est-ce seulement l'écriture qui la fait exister ? Et nous ? Qui sommes-nous avec elle ?

Une femme est entrée dans un appartement, l'appartement de celle qui en était partie sans prévenir, sans réfléchir, sans dire pourquoi. Celle qui avait juste quitté l'histoire en cours, Pof!, comme ça, comme on arrache une page écrite pour laisser la place à une autre, pour offrir une page blanche à sa vie.

À sa suite d'autres femmes sont entrées, attirées elles aussi par l'absence.

Alors cette femme fut entourée d'autres femmes. Alors elles se mirent à parler ensemble, à imaginer ensemble. À comprendre. Et c'est ainsi que ces femmes ont créé LA femme. Et c'est ainsi que, peut-être, autrement une femme existe.



Être enfouie.

AVEC

regard de Selma Alaoui / interview de Julia Haenni

À la lecture **femme disparaît (versions)** j'ai été immédiatement frappée par la singularité de l'œuvre. Tant d'un point de vue formel que de son contenu, la pièce combine une très grande maturité d'écriture autant qu'une fougue de la jeunesse. C'est sans doute pour cette raison que cette pièce est unique : elle est un vrai matériau souple, modulable et moderne pour la mise en scène ; elle est aussi très affirmée dans ses choix dramaturgiques - notamment sur le thème de la représentation des femmes et de la féminité.

Elle prouve qu'une //pièce d'appartement// peut-être pleine de suspense. Elle montre - avec la plus grande malice - que des héroïnes peuvent nous tenir en haleine, nous émouvoir et nous faire rêver en parlant de sujets qui jusqu'à présent ont souvent été considérés comme mineurs : la maternité, le rapport au corps et à la séduction, le désir d'enfanter et son absence, la violence et la colère du point de vue féminin, le désir sexuel des femmes, leur rapport à la douceur et au pouvoir. Elle montre que la féminité est une construction culturelle passionnante, avec ses codes, ses tragédies et ses grands bonheurs.

Son écriture est vivifiante, pleine d'humour et de sagesse, si bien qu'elle parvient à manier les clichés qu'on appose aux femmes pour en faire leur outil de puissance. La pièce recèle une originalité, qui en fait un matériau théâtral extrêmement moderne. Il existe deux niveaux de lecture dans **femme disparaît (versions)**. Derrière l'intrigue de //la quête de la disparue//, un niveau méta nous montre les rouages de la pièce en train de se construire sous nos yeux. Haenni suggère ainsi une théâtralité où les actrices qui jouent la pièce alternent entre des moments où elles incarnent pleinement leurs personnages et des moments où elles interrompent la fiction pour en orienter le cours. C'est un théâtre où les actrices prennent régulièrement le pas sur leurs personnages, un théâtre où les actrices ne subissent pas la

fiction: au contraire, elles peuvent infléchir celle-ci, décider de faire aller l'histoire à un endroit où on ne l'attendait pas, et même déjouer le cadre qui avait été prévu par l'auteure. De cette manière, Julia Haenni va au bout d'un procédé d'écriture qui révèle la thématique au cœur de sa pièce: la liberté humaine, et en particulier la liberté des femmes, que ni les cloisons des appartements ni les cadres d'une pièce de théâtre n'ont désormais le pouvoir d'enfermer.//

/

Le départ de cette écriture s'articule sur deux moments.

Le premier a eu lieu alors que j'étais étudiante à la Haute École d'art de Zurich. Le manque de rôles intéressants pour les femmes me frappait. J'avais demandé à une professeure quels étaient les textes où les femmes étaient en première ligne et elle m'avait fait réaliser combien ils étaient rares. Ce ne sont pas celles qui dirigent les histoires, ce n'est pas leur histoire: elles réagissent à l'histoire masculine ou en sont les accompagnatrices. Et les possibilités de ces rôles sont très petites et n'ont rien à voir avec nos vies et nos questions réelles en tant que femmes en ce moment. J'ai alors commencé à réfléchir à tout ça. J'ai parlé avec de nombreuses comédiennes, j'ai lu beaucoup, et j'ai réalisé combien c'était vrai. Les grands rôles sont masculins. J'ai donc commencé à écrire pour les femmes dans le cadre de mon travail de diplôme. Et ce fut très plaisant. *Femme en forêt* fut la seconde pièce, également entièrement dédiée à des rôles féminins. Peu à peu c'est devenu finalement important d'écrire pour les femmes. Cela touchait à la question de la représentation des femmes mais aussi pleinement à la question de l'écriture théâtrale et du jeu des comédiennes. On a beaucoup voyagé avec cette pièce, et on a beaucoup discuté. J'ai réalisé que quelque chose là touchait au cœur. Je pense nécessaire de continuer sur cette voie. De continuer à creuser ces questions à partir d'une écriture contemporaine. En tant qu'auteure on a ce pouvoir fabuleux de changer une situation.

Le second point tient aux livres de Laurie Penny. Leur lecture m'a beaucoup influencée. Cette auteure était dans ma tête depuis longtemps mais elle a nourri en profondeur toutes ces réflexions. Et puis j'ai travaillé main dans la main avec ma dramaturge. On avançait ensemble, on interrogeait ensemble cette question du: comment parler de ce qui arrive maintenant. De ce qui nous arrive maintenant. Et de la façon dont nous en parlons.

Au cours de l'écriture, le premier dialogue m'a pris beaucoup de temps. Je m'interrogeais sur les clichés, lesquels conserver et lesquels abandonner... Nous avons toutes en tête la façon dont les femmes sont traitées. Je n'avais pas besoin de tout dire. Une image suffit pour rappeler à elle toutes les autres. Je voulais donc mettre en place une sorte de jeu entre les personnages et l'écriture, que les deux s'entremêlent en une prose qui allait accompagner la pièce à un autre niveau. La difficulté tenait surtout aux monologues car je craignais au départ qu'ils ne soient pas assez théâtraux mais cette relation entre le monologue et les dialogues m'intéressait beaucoup et je me demandais comment passer ça sur un plateau. J'adore ça, cette sensation que la metteuse en scène doit trouver comment adapter l'écriture à la scène, que c'est un chemin inconnu, que je ne maîtrise pas.

Désormais, je pense que cette question des femmes au théâtre est plus consciente chez beaucoup, cela va prendre encore du temps mais les choses bougent. Je connais par exemple des comédiennes qui refusent de jouer des scènes de viol, et ça c'est nouveau. Pas à pas, cela avance. Le travail est encore colossal mais une part du mur qui enfermait les femmes dans d'éternels rôles de victimes s'effrite...

DEDANS

extrait de **femme disparaît (versions)**, Julia Haenni, 2019

Et où est-elle ?
Qui ?
La femme qui habite là !
On dirait qu'elle a
Filé
Oui
Disparu
Comme ça
Pouf !
Qu'est-ce que tu veux dire ?
Vous voulez dire qu'elle a tué son mari et dû prendre la fuite ?
Tu veux dire qu'elle a tué quelqu'un
Oui son mari par exemple !
Elle a tué son mari ?
Elle est mariée ?
Pour se venger
Ça se pourrait !
Tu crois ? Je ne sais pas
Ça se pourrait vraiment !
Oui ce serait tout à fait
Certain ?
Possible
Avec quoi

Comment
AVEC quoi ?
Couteau de cuisine ?
Mmm
Marteau ?
Non je ne trouve pas ça très plaisant
Ou avec une hache !
Mieux
Oui c'est mieux !
Une hache ? Ok !
Attends !
Et si
Et si
-
ET SI ?
Et si le corps était toujours dans l'appartement ?
Toutes en mode : horreur, malheur !! Chuchotent tout à coup, comme si les murs avaient des oreilles et que les morts ne l'étaient pas tout à fait.
Tu veux dire
Qu'il est
toujours dans l'appartement ?
Oh putain
Quelqu'un est allé à la salle de bain ?
Oh putain
Stop ne virons pas hystériques

Je ne suis pas hystérique

Sinon c'est encore les femmes hystériques bam étiquette collée dessus danger écarté puisque pathologisées

JE SAIS MAIS QU'EST-CE QU'ON FAIT ALORS ?

Tu vois ça y est tu es hystérique

Je ne suis pas hystérique simplement j'ai peur.

Oula, ça c'est une phrase importante de chez importante, même si ici elle est balancée à la va-vite.

-

Ok bien

Chut

Ok

-

-

-

-

-

Et maintenant ?

Viens on va vérifier

Je ne sais pas trop

Pourquoi ?

Pour être honnête je n'ai pas hyper envie de tomber sur le cadavre d'un homme tout visqueux là comme ça

Elles se remettent à parler normalement.

Certes

Moi non plus

Je ne crois pas qu'elle l'ait tué de toute façon

Non c'est clair

Tu as raison

Ça ne ferait pas sens d'ailleurs

Pourquoi d'ailleurs ?

Ça ne changerait plus grand chose de toute façon si ?

Non

Mais ça se pourrait théoriquement ça se pourrait je trouve ça important quand même

Non ça ne fait pas sens

ET POURQUOI ÇA ?!

C'est une pièce pour femmes !

Enfin un argument valable ! Merci

Justement

Une pièce MODERNE pour femmes !

Ben oui mais un homme faisant le cadavre peut bien avoir le droit de figurer dans une pièce moderne pour femmes non ?

Non je ne pense pas

-

-

-

Peut-être qu'on devrait vraiment appeler la police

Non ! Pas ! La ! Police !

MAIS QU'EST-CE QUE TU AS CONTRE LA POLICE À LA FIN ???

C'est une pièce moderne pour femmes et s'il y a bien quelque chose qui n'y figure pas c'est la police !

Mais s'il s'était passé quelque chose de

On représente plus de la moitié de la population on devrait bien
être capables de s'en sortir seules

OK, ÇA C'EST TOP. GÉNIAL.



Être lumière.

DEHORS

extrait de Anne Dufourmantelle, *La Femme et le Sacrifice, D'Antigone à la femme d'à côté*, 2007

Adresse à une amie peintre

Une femme écrit sur une autre femme¹: Susanne H. (1962-2004), peintre, née en Allemagne, morte noyée dans un lac du Portugal, à quarante-deux ans. Elle écrit sur elle, l'amitié et la violence de sa disparition, cet été-là. Elle écrit sur sa vie, leur rencontre, sa manière d'être dans son travail et dans sa vie, la place immense de l'enfance aussi, de ses enfants, et la mort, toujours. Elle décrit une peinture féroce jusqu'au nu de l'os, sans compromis avec la beauté, qui questionne la chair là où se départage le vivant du mort, le sexué de l'inerte: corps saisis à la morgue, pendus, hommes marchandises recroquevillés, corps affaîssés, surexposés. Emmie L. aussi est peintre. Différente, autant que l'on puisse l'être, de Susanne H., autant que le ciel et l'eau, différence de langues, de pays et d'enfances, mais si proches, jouant du violon toutes les deux, vouées à l'art, à l'invention de la vie, à la littérature, à la peinture, avec une grâce un peu abrupte et des histoires d'exils retraversées d'une génération à l'autre.

Emmie L. écrit sur Susanne H., sans pathos ni nostalgie (si, celle d'être ensemble, encore un peu). L'écriture est précise, elle s'attache à décrire les tableaux, la création, les difficultés, les modèles, la vie d'un atelier même quand c'est dans une cave. Elle trouve les mots pour dire la lumière et l'opaque, un destin qui se referme un été sous les traits d'un lac du Portugal. Son amie disparue laisse trois enfants très jeunes. La femme sacrificielle, c'est celle qui s'avance jusqu'au bord du territoire qui départage les vivants et les morts; celle-là fut happée par l'eau, l'épuisement – mais quelle énergie surhumaine lui aura permis de sauver ses enfants en les ramenant près du bord? Pour elle-même, la force lui aura manqué.

¹ Je renvoie ici au très beau livre d'Emmeline Landon, *Susanne peintures de Susanne Hay*, Léo Scheer, 2006.

Emmie écrit sur l'amie disparue encore tellement vivante, elle ne parle pas de ses propres toiles, de sa recherche, cette manière qu'elle a de recouvrir les limites de la mer d'une écriture du lointain ou du proche sur le pli des cartes maritimes, là où est écrit, quelque part dans la marge: *terra incognita* – notre vrai pôle ?

Écriture en apnée, tout le temps, hors du temps, du deuil. La femme sacrificielle, c'est celle aussi qui fait passage, qui fait signe, c'est celle qui ne renonce pas, qui laisse un espace //retranché// à l'intérieur d'elle où résonne le monde. Axe solitaire qui fait la création. L'une écrit, l'autre a disparu, l'une peignait, l'autre peint. Dans la tension de ce dialogue où l'une se souvient de l'autre, on pense à tous ces combats solitaires, en armure, que les peintres mènent seuls dans un atelier sous la lumière crue. Ce qu'ils découpent au visible n'est jamais restitué, il y a une perte qui nous fait voir le monde autrement, comme de l'intérieur d'un langage de sourd où il faudrait écouter par-dessus son épaule un ange chuchoter. Une femme qui crée opère un sacrifice qui la retranche de la communauté et en même temps la dédie à cette communauté qui ne l'attend pas et la reconnaîtra difficilement, la laisse envahie de tout ce reste – ces déchets dont la culture ne veut pas. Les installations aujourd'hui nous disent ce monde déjeté, ces bobines qui tournent à vide, ces pellicules surexposées, tous ces objets virtuellement vidés de leur sang qui opèrent comme des oiseaux d'envergure que des milliers d'yeux scruteraient en vain.

Emmie L. regarde les toiles. Elle questionne: //Comment peindre une tête? Faire sortir une vibration de la peau, l'ombre du nez, une main soulignée de rouge. *Skurriel* est un mot qui pour nous désigne un détail fibreux, une tension visuelle, un frisson. (...) la peinture de Suzanne H. est primaire, biologique. Ce qui reste quand il n'y a plus rien, pas de religion, pas de contexte. (...) Un regard peut être *skurriel*. Le regard de S. sur la peinture du Caravage et la disparition des ombres, la présence des corps dans l'espace, la cohérence et la profondeur de la matière picturale, le cru et le réel//. Un destin sacrificiel est une vie qui, sans doute, porte beaucoup pour beaucoup d'autres, dont la tension très particulière affecte l'existence même d'un autre sens, ignoré d'elle. Ces êtres-là ont dans leur chair, leur création, leur fragilité aussi, la mémoire de toute une lignée. Parfois quatre ou cinq

générations déposent là leur césure, leur rupture, leurs énigmes et leurs secrets, et c'est avec cette personne-là que le secret va resurgir en s'incorporant dans le corps même. Souvent, la mémoire qui ainsi fait retour dans le réel appartient à l'Histoire, je veux dire aux guerres, aux carnages, aux charniers sans noms, aux cadavres non inhumés, sans tombes ni lieux, aux profanations de toutes sortes dont regorge l'Histoire. La généalogie personnelle de cette amie peintre m'est étrangère, mais il ne me surprendrait pas d'y découvrir une autre noyée ou du moins une familiarité troublante avec la mort liquide dans un contexte proche, tant est profonde la loyauté qui persiste en nous pour les morts envers lesquels le non-travail de deuil nous oblige. La mort, quand elle rompt brutalement la vie d'un être par un accident ou une maladie subitement déclarée à un âge encore jeune, nous désigne ce que j'appellerai cette fois des //zones sacrificielles// dont un sujet peut dangereusement s'approcher, voire s'y identifier corps et âme. Ces zones sont des états limites de désubjectivation où l'identité flotte entre le vivant et le mort, entre le minéral, l'animal et l'humain, entre la veille et le sommeil, ce sont des états hautement perceptifs que tous les créateurs un jour ou l'autre connaissent. Ils ont même le plus souvent le désir de s'y exposer.

L'écriture d'Emmie L. ressemble à un désenvoûtement, à un serment de fidélité qui donne mémoire et rend hommage à l'amie disparue, mais c'est aussi un geste qui permet à la vie de reprendre, au deuil de se poursuivre et à la création d'entamer, par l'écriture, ce travail de désempaumeur qui est si souvent le sien. Ensuite, ce qu'elle aura écrit sur l'œuvre de son amie et plus essentiellement, peut-être, sur l'acte de peindre se détachera de la vie réelle et de l'amitié telle qu'elle fut vécue pour nous appartenir un peu, à nous qui n'étions pas là. Dans tout destin sacrificiel, il y a un reste, comme après l'étrave ces remous dans l'écume qui rendent visible le passage du navire. Le sillage de l'événement sacrificiel est ce qui ne pourra jamais être tout à fait recouvert ni tout à fait submergé par aucune parole, émotion, commémoration. Ici, c'est une noyade accidentelle qui laisse un vide inexplicable, mais pas seulement du vide; on ne saura jamais si Suzanne H. avait rendez-vous avec la mort, ce sont des choses qui nous échappent, on peut seulement dire qu'autre chose en naîtra, qu'on ne connaît pas. Ce texte d'Emmie L. est l'un

de ces sillages qui se forment après l'événement, derrière lui, et, à la différence de la mer qui recouvre toute trace de passage, il est une adresse dont la destination est aussi un appel, une provocation à répondre. Si le trauma provoque la possibilité du sacrifice ou le rend nécessaire, ce qu'il en reste se reconnaît à ce sillage et aux offrandes symboliques des témoins. Le sillage se referme, c'est bien connu, et la mer apparaît ensuite n'avoir jamais été ouverte par l'étrave d'un bateau, mais pour une vie humaine les vagues qui se sont formées à l'étrave sont un reste qui ne se referme pas. Et quand il appartient à la littérature, encore moins. Car c'est une forme particulière de mémoire ; fictive ou poétique, elle lègue ce qu'elle ne sait pas encore elle-même qu'elle distribue.

On ne sait presque rien du drame intime de cette femme, Susanne H., noyée cet été-là. On ne sait presque jamais rien de l'autre.

Emmie L. ne s'approprie ni cette mort ni cette œuvre, elle les visite comme on parlerait d'une visitation, elle ne nous y donne pas même accès, elle nous laisse devant les tableaux, dans cette amitié qui fait hospitalité à l'autre inconditionnellement, qui dit l'amour, l'amitié, la création, dans ce qui les lie inextricablement d'un même geste à la vie et à la mort.

Extrait de Anne Dufourmantelle, *La Femme et le Sacrifice, D'Antigone à la femme d'à côté* © Éditions Denoël, Paris, 2007.

Anne Dufourmantelle est philosophe et psychanalyste, décédée brutalement à Ramatuelle en juillet 2017 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.

// En effet, tu n'aimes pas en lui ce qui est, mais ce que tu veux qu'il soit. //

Julia Kristeva, citant Saint Augustin, *Le génie féminin*. Hannah Arendt

AU-DELÀ

Faire expérience, mais expérience de quoi.

Insupportable. Insoutenable. Injustifiable. Indéfendable.

En chaque livre, pièce de théâtre, opéra, le cycle se répète, impaire.

Une femme est abandonnée, trompée, laissée exsangue après avoir été rejetée. Elle est pleureuse, hurlante, abattue.

Une femme est retrouvée morte. Noyée, brûlée, découpée en morceaux, peu importe, elle est morte. Le plus souvent, pour ne pas dire tout le temps, elle a subi des //violences sexuelles//. Elle a été violée.

Fou comme la détresse féminine inspire les scénaristes. Fou comme elle est et reste encore si souvent le sujet principal d'une intrigue. Fou comme elle vend.

Juillet 2018. Vanessa Courville, la directrice québécoise de *XYZ. La revue de la nouvelle*, démissionne en refusant de cautionner un texte dont la chute raconte une agression sexuelle.

//Ma démission s'inscrit dans le contexte social actuel des mouvements #AgressionNonDénoncée et #MoiAussi. Elle constitue une résistance nécessaire face aux représentations des corps violés en littérature afin de comprendre les violences qui marquent le corps des femmes et des personnages féminins depuis des lustres//, explique-t-elle alors dans une lettre envoyée au quotidien *Le Devoir*. Elle ajoute alors quitter un milieu où s'exerce //du machisme ordinaire//.

Selon l'éditeur de la revue, M. Richer, //La nouvelle est très bonne, très efficace, elle est menée avec finesse, l'intrigue se tient//. Mais, face au scandale, le récit est néanmoins amputé de sa phrase finale. Dès lors //à la fin, on sait que Mlle Scarlett est attachée à la table de billard, on lui a arraché sa petite culotte et [l'un des personnages] dépose sur la table les armes, le pistolet, le chandelier, etc.// La

violence n'est plus décrite, elle est suggérée. Comme si, de fait, cela la rendait simplement plus acceptable.

Alors imaginons l'inverse. Un homme est attaché à une table, on lui enlève son slip et l'un des personnages, femme ou homme, dépose sur la table de quoi le violenter. Le couteau entaille sa chair, le chandelier le pénètre, l'arme le menace. Il hurle à mort.

Devrions-nous continuer? Non. La preuve par le contre-exemple n'a pas force de vitalité. Elle est tout aussi insoutenable.

Mais combien de cris de femmes en détresse ont traversé traversent et traverseront les salles noires? Combien de fois sur les séries de nos petits écrans des femmes tentent-elles de fuir qui les pourchasse? Pourquoi aucune révolte massive contre cette quantité infinie d'images? Ne seraient-elles pas *si* insupportables?

Il y a d'un côté la violence habituelle véhiculée par tout ceci, qui met en scène un Éros paroxystique créant douleur, mort, domination et usant du corps féminin comme d'une éponge; et d'autre part la violence terriblement romancée de la littérature, liée à la passion amoureuse, où la femme est toujours d'une façon ou d'une autre sacrifiée sur l'autel du romantisme.

Virginie Despentes : //Rituel sacrificiel central, (le viol) est omniprésent dans les arts, depuis l'Antiquité, représenté par les textes, les statues, les peintures, une constante à travers les siècles. Dans les jardins de Paris aussi bien que dans les musées, représentations d'hommes forçant des femmes. Dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, on dirait que les dieux passent leur temps à vouloir attraper des femmes qui ne sont pas d'accord, à obtenir ce qu'ils veulent par la force. Facile, pour eux qui sont des dieux. Et quand elles tombent enceintes, c'est encore sur elles que les femmes des dieux se vengent. La condition féminine, son alphabet. Toujours coupables de ce qu'on nous fait. Créatures tenues pour responsables du désir qu'elles suscitent. [...] Voler, arracher, extorquer, imposer, que sa volonté s'exerce sans entraves et qu'il jouisse de sa brutalité, sans que la partie adverse puisse manifester de résistance. Jouissance de l'annulation de l'autre, de sa parole, de sa volonté, de son intégrité. Le viol, c'est la guerre civile, l'organisation politique par laquelle un

sexe déclare à l'autre : je prends tous les droits sur toi, je te force à te sentir inférieure, coupable et dégradée.//¹

Insupportable injustifiable et indéfendable MASQUE de fragilité imposé à la femme. D'images en images, elle finit ainsi par mourir pour de vrai.

Alors peut-être pourrions-nous changer nos points de vue et nos panoramas. Peut-être pourrions-nous dire doucement *Salut* à ces phrases à l'encre vitriol, armes tournées contre nous toutes, dire *Salut* aux récits de viols rouge sang, draps blancs, linceuls qui nous bâillonnent, enterrent et effacent, *Salut* aux nuits de fuites, de peurs, de solitude, *Salut* aux voies sans issues, écueils et ondes de violence *Salut* aux séries anciennes présentes et à venir où toujours au début une femme s'effondre *Salut* à ces MASQUES insoutenables où, disparues, nous sommes toujours prétexte d'exaltantes enquêtes. Peut-être pourrions-nous simplement répondre à tout ceci un franc *Salut*, non comme un *Au revoir* mais bien comme un *Adieu*.

1 Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Grasset, Paris, 2006.



OO images

Le temps passe. C'est ce que nous disent les photographies. Il passe et nous n'en retenons que des images plus ou moins nettes, souvenirs qui réveillent mille émotions. Qui les raniment.

Le temps passe. Et les images vieillissent, aussi.

Parfois, au fond d'un tiroir, tapie sous un tas d'autres choses, l'une d'elles surgit au milieu d'un lot de chaussettes. Et l'on se dresse, le souffle court, parce qu'on a soudain de nouveau six ans.

Parfois, au fouillis d'un classeur, l'une d'elles remonte et on a le cœur qui se serre. On ne sait plus bien comment ça s'est fini, on sait juste que c'était bien, ces baisers-là.

Parfois, dans le méli-mélo de notre téléphone, l'une d'elles ressort et l'on rit de ce même rire clair que l'on avait eu ce soir-là sur la piste de danse lorsque deux amies, faisant les andouilles, nous rappelaient combien on s'aime.

Le temps passe.

Il passe.

C'est ce qu'on nous dit.

Mais peut-être ne passe-t-il pas. Peut-être est-il simplement là. Peut-être passé, présent, futur sont-ils ensemble avec nous, qui ne savons les voir. Couches de temps, liens, membranes invisibles, matière, le temps est univers. Il n'est pas, n'est jamais et ne sera jamais autre chose que ce que nous avons inventé afin de le saisir. Et, idée dérisoire, de le contrôler.

Pour nous donner des occasions de fêtes, nous avons engendré le temps. Parfois elles sont reliées à l'immanence en rituels immuables, parfois à l'injonction de consommer, de s'offrir quelque chose, de fêter sa propre existence. De se fêter soi. Se fêter d'être là depuis vingt, trente, cinquante ans, le temps sert aussi à ça. S'applaudir. Tout de même l'humanité invente d'étranges choses.

Le temps n'est rien d'autre qu'un moment. C'est une saison, c'est une période.

Et c'est une image.

En ce cahier circulent huit reproductions de photographies anciennes. Elles ont été réalisées autour de 1890, développées sur plaques de verre comme cela se faisait alors, oubliées dans une boîte opaque, perdues, égarées, ressorties des années après, posées devant des éclairages afin de faire apparaître ce qu'elles contenaient, photographiées de nouveau afin de dévoiler ce qu'elles avaient patiemment protégé. Cela leur donne cette apparence étrange, évanescente, l'apparence de ce qui est hors du temps.

Rien ne permet de deviner l'époque. Les arbres ont la forme d'arbres. La chienne est une chienne. Une femme une femme. Rien, si ce n'est peut-être ce costume épais, cette pelisse qui fait apparaître une silhouette élégante et distincte. Rien sinon. L'eau coule, et coule toujours sous les ponts.

En ce cahier circulent ces huit images sans personnages, l'inverse du théâtre. Pas de rassemblement, pas de soldats, pas d'homme titubant, de demoiselle à la renverse, de valses au milieu d'un salon, de cigarettes fumantes, de verres abandonnés, de sonneries de téléphones, d'écrans, de connexions, rien de tout ça.

C'est là que commence le théâtre. Exactement avec cette histoire-là.

Le grand arbre est en feu, mais ne se consume pas. Il éclaire. Sur chaque image, les arbres font lumières. Illuminent la scène autour d'eux. Et elle est vide. Qui se trouvait ici? Qui est parti, pour où que l'on ne pourrait deviner? Pourquoi l'absence? Pourquoi pas de couples? Et pourquoi pas d'enfants? Que voulait saisir celle qui photographiait? Que voulait-elle nous dire? Et ces arbres, sont-ils encore là? Que nous diraient-ils si on savait les entendre? Que nous diraient-ils du temps.

On a joué à cache-cache ici. On y jouera encore. Enroulées dans l'herbe, on a regardé les étoiles avec au cœur des promesses. On s'est enlacées. On s'est embrasées. On a couru. On a grimpé aux

branches. On a construit des balançoires. On s'est affrontées à l'épée, relevant fièrement le gant. On a imaginé des batailles rangées, accomplies le bras levé. Un jour d'été on a hurlé au vent nos détresses, il nous est revenu à l'hiver en petits flocons blancs. On a vaincu nos peurs. On s'est relevées en s'ébrouant avec encore le lendemain des pailles dans les cheveux. On a forcément fait tout ça. En prison, en passion, en péril, en possession. On a été là.

Et l'on a ramassé un caillou qui traînait seul, aux lèvres du fleuve. On l'a emporté avec nous. Geste ancestral, dans notre poche on l'a fait cathédrale. Instant premier, on l'a fait compagne. Il suffit de le regarder et le fleuve revient, image entière. Il suffit d'un caillou pour que l'invisible se transporte et nous fasse revenir à nous en un plein paysage. Carte du temps. Balises de passage. Empreintes laissées et redonnant, silencieusement, naissance.

Et l'on a chanté. On a lancé un cri au crépuscule que les buissons ont fait cantate à l'aube. Les anges sont venues, se sont assises sur l'herbe fraîche. L'araignée a penché la tête à la postérité, écoutant leurs murmures. Les chœurs se sont rassemblés autour, interrogeant le Vieux-Monde. Les poissons ont commenté les ondes qui font frémir les nuages, le Saule a soupiré, la pluie est apparue, fine comme une promenade. Et la Pythie a parlé. Au milieu des musiques buissonnières elle a parlé. Et la foule passante s'est arrêtée, suspendue à son récit.

Je ne peux vivre que dans ce souffle.

Alors les rideaux se sont levés, la foule a écarquillé des yeux et s'est assise là où elle se trouvait, gourmande devant les petites flammes surgissant des feux éparpillés aux quatre pôles du paysage, et les premiers corps sont apparus, apportant avec eux les ombres et les secrets; et les bouches se sont ouvertes, les paroles se sont mélangées, les langues sont venues; tout le monde ne comprenait pas tout mais tout le monde comprenait qu'il se passait quelque chose, et ne disait plus mot; et le geste s'est élancé, d'abord une main qui se tend fragilement vers une autre, puis un visage, un sourire, une

colère; et la foule regardait comprenant qu'il s'agissait d'elle, que c'était son histoire qui lui était racontée; elle regardait la scène avec avidité et tremblements, assoiffée de se connaître, et les arbres se sont soulevés pour laisser passer les bêtes, la mort qui suivait, sa cohorte de spectres tendres, et la terre s'est écartelée pour laisser monter les rages fumantes, et aussi légèrement qu'une caresse sur la joue d'une enfant dans les mémoires de chacune les premiers souvenirs se sont glissés doucement, et la comédienne a porté la voix plus haut pour que tout s'inscrive aux entrailles, que plus rien ne disparaisse jamais, pour qu'attablées avec un peu de pain et de vin on sente les murs et les frontières s'élargir comme les hanches d'une mère qui accouche, et l'eau a été changée en larmes et les larmes ont été changées en chagrins, qui se sont envolés en rires et puis ce fut fini, la comédienne se tut, et la foule, étourdie, repue, se prit à applaudir ne sachant quoi faire d'autre, éreintée de s'être traversée elle-même, ne trouvant comment dire ce qu'elle venait de vivre mais se reconnaissant sur l'image, entière enfin. Et la Pythie a remercié.

Je ne peux vivre qu'en cette altérité.

Clôturent la série des huit photographies, une femme nous regarde. La lumière donne à ses yeux une importance candide; de son corps une silhouette diffuse, fantôme à collerette et au grand front, se dégage; mais c'est de la douceur qui émane d'elle. Et c'est cette douceur qui, pour seul refrain, et pour seule fin, sera donc retenue.

LE MASQUE IMMORTEL DE
L'AMOUR N'ÉCLATE JAMAIS.
IL SE FISSURE.

S'il faut parler de l'Amour alors
ça parlera de la Folie. S'il faut
parler du Sexe dans l'Amour
alors ça parlera du Genre. S'il
faut parler du Couple dans
l'Amour alors ça parlera de la
Dépendance. S'il fallait écrire
une pièce qui déchiquette en
quatre le mot Amour, alors la
voici.

— Dans le bar
d'un hôtel de Tokyo

texte Tennessee Williams
traduction Guillaume Poix
mise en scène Manon Krüttli

jeu Jeanne De Mont, Fred Jacot-Guillarmod,
Jean-Louis Johannides, Guillaume Miramond
assistanat mise en scène Isabelle Vesseron
scénographie Anna Popek
lumière Jonas Bühler
son Jonas Bernath
costumes Aline Courvoisier
maquillage & coiffure Katrine Zingg

production POCHE /GVE

titre original *In the Bar of a Tokyo Hotel*
Dans le bar d'un hôtel de Tokyo est présenté
en vertu d'un accord exceptionnel avec The University of the
South, Sewanee, Tennessee. La pièce est gérée en Europe
francophone par Marie Cécile Renauld, MCR Agence Littéraire
en accord avec Casarotto Ramsay Ltd.

création au POCHE/ GVE en 2021

Dans le bar d'un hôtel de Tokyo – lieu si superbement amer et banal pour une rupture – un couple s'effondre doucement. Si la femme s'accroche à ce qu'il lui reste de souffle et de faux-semblants pour croire encore à la possibilité de vivre, l'homme, artiste notoire en perte d'inspiration, a déjà sombré. Rien ne leur permettra plus d'échapper au naufrage, pas même d'autres êtres, aussi démunies qu'elles face à l'implacable débâcle des sentiments, pas même les MASQUES auxquels elles se cramponnent et qui ne sont désormais plus que des leurres parmi d'autres. Tennessee Williams confie Miriam et Mark aux abysses de cette douleur amoureuse que nous ne cesserons jamais d'interroger, non sans leur faire le don d'une écriture théâtrale où l'humour livre un ultime combat.

Tennessee Williams _ texte

Tennessee Williams naît en 1911 à Columbus, dans l'État du Mississippi, où son grand-père officie comme pasteur épiscopalien. Quand son père, un voyageur de commerce, décide de déménager avec sa famille à Saint-Louis quelques années plus tard, Tennessee Williams et sa sœur ne parviennent pas à s'adapter à la vie en ville. Il entre à l'université pendant la Grande Dépression et renonce deux ans plus tard, préférant prendre un emploi de bureau dans une entreprise de chaussures. Il y reste deux ans, consacrant ses soirées à l'écriture. Il entre à l'Université de l'Iowa en 1938 où il achève son cursus universitaire, tout en occupant en parallèle un grand nombre d'emplois à temps partiel. Il reçoit une bourse Rockefeller en 1940 pour sa pièce *Bataille d'anges*, gagne le prix Pulitzer en 1948 pour *Un tramway nommé désir* ainsi qu'en 1955, pour *La Chatte sur un toit brûlant*. Parmi ses autres pièces, on compte *Été et fumées*, *La Rose tatouée*, *Camino Real*, *Baby Doll*, *La Ménagerie de verre*, *La Descente d'Orphée*, *Soudain l'été dernier*, *La Nuit de l'iguane*, *Doux oiseau de jeunesse* et *The Two-Character play*. Tennessee Williams meurt en 1983.

L'Université du Sud

L'Université du Sud, séminaire épiscopal et université d'arts libéraux d'envergure nationale, est la détentrice de la succession de Tennessee Williams, y compris les droits d'auteur de toutes ses œuvres. Ce don a été fait en mémoire du grand-père de Williams, le Révérend Walter E. Dakin, lui-même ayant étudié au séminaire de l'Université en 1895. Le Fonds commémoratif Walter E. Dakin est destiné au soutien des activités de la Sewanee Writers' Conference, de la Sewanee Young Writers' Conference et de la School of Letters. Le Fonds soutient également des bourses pour des étudiantes qui se destinent à la création littéraire ainsi que des bourses annuelles accordées à des dramaturges ou des auteures émergentes. Parmi les bénéficiaires de ces bourses, on compte Ann Pratchett, Claire Messud, Tony Early et Mark Richard. Le Tennessee Williams Center abrite le département de théâtre de l'Université. Le département ainsi que ses productions théâtrales sont également en partie soutenues par le Fonds commémoratif.

Manon Krüttli _ mise en scène

Après des études au Conservatoire de Genève, aux Universités de Berne et de Berlin, ponctuées d'assistanats à la Schaubühne de Berlin et au Théâtre Vidy-Lausanne, Manon Krüttli complète sa formation par un master en mise en scène à La Manufacture de Lausanne. En 2009, elle crée la cie les minuscules avec Charlotte Dumartheray et Léonie Keller, avec lesquelles elle conçoit plusieurs spectacles, avant de fonder sa propre compagnie – KrüKrew – en 2016 et de monter *ChériChérie*, au Théâtre 2.21 à Lausanne. Elle collabore également en qualité de dramaturge pour des artistes telles que Luk Perceval, Andrés García ou Claire Dessimoz. Ces dernières années, elle travaille régulièrement au POCHÉ /GVE où elle met en scène les comédies québécoises **Unité Modèle** et **Les Morb(y)des, La Côte d'Azur** de Guillaume Poix et **trop courte des jambes** de Katja Brunner. En 2019, elle conçoit avec Jonas Bühler *Le Large existe (mobile 1)* au Théâtre Populaire Romand (TPR), qui est suivi d'une tournée en Suisse romande. Manon Krüttli est artiste associée pour cette saison_répertoire.

SUR

Essaie de te tenir droit.

La phrase à elle seule pourrait résumer la teneur entière de cette pièce.

Essaie de te tenir droit. Essaie de faire semblant, au moins. Essaie de ne pas nous faire honte. Essaie de rester digne.

Essaie.

Miriam ne supporte plus Mark qui ne se supporte plus non plus mais qui supporte encore moins l'idée qu'elle ne le supporte plus.

Miriam ne supporte plus Mark et ne se supporte plus elle-même, tout en devant le supporter lui.

Miriam est à bout. De patience, d'énergie, d'espoir.

Miriam ne va pas bien et ce n'est pas la faute de Mark même si Mark avec sa dépression ne l'aide pas à aller mieux.

Miriam avait cru qu'aimer Mark, que vivre avec Mark, ferait d'elle une femme épanouie.

Miriam est tombée dans le panneau qui consiste à faire croire à une femme qu'un homme, par exemple un talentueux artiste, peut lui offrir un avenir. Peut la mettre en lumière.

Miriam est de ces femmes qui ont besoin d'un homme à *leurs côtés* pour vivre. Pour socialement parlant exister.

Miriam déteste désormais Mark qui la déteste donc aussi.

//Vas-y sale pute, vas-y donc à ton déjeuner galant//, dit Mark à Miriam.

Insulter l'être aimé, c'est le genre de trucs que font les amours malheureuses. Parfois ils frappent, aussi, mais pas là, non, parce que Mark ne tient même plus debout, même plus assez d'énergie pour se porter sur ses deux jambes correctement.

Miriam drague alors le barman de cet hôtel de cette ville japonaise qu'est Tokyo parce qu'il lui faut bien s'occuper, se donner contenance et plaisir. Parce qu'elle n'est plus dupe de grand-chose, y compris du peu de chances qu'elle a de passer la nuit avec lui.

Miriam. Mark.

M aime M.

M aime M mais le mot amour est vidé de sa sève.

Aimer n'a plus rien à voir avec M et M.

L'écriture de Tennessee Williams, traduite ici par Guillaume Poix pour la création au POCHE /GVE, est un assaut. Les phrases sont courtes et les répliques ne laissent aucun répit. Sur le ring plus personne ne parvient plus à relever quiconque. Le théâtre est là pour ce genre de rendez-vous. En fanfare il accompagne la chute des personnages comme pour mieux nous donner l'occasion de l'éviter. Comme pour nous y inviter.

//Tu as un talent fou pour ne pas faire de vague//, dit Miriam à Leonard, ami et agent appelé à la rescousse.

//Parfois, c'est vital//. Il répond.

Vital. C'est à cela que s'attache l'auteur. À interroger ce qui constitue la vie. À créer les conditions d'une tempête dont personne ne sort vraiment indemne mais s'en extrait plus lucide que jamais sur ses propres faiblesses. Tennessee Williams parle de la vie, mais il parle également de lui, du travail d'écriture. En filigrane il confie les angoisses de qui tente de créer, il expose la place du doute, la douleur de la solitude et la tragédie de l'incompréhension. Toute sa vie, il écrira. Et toute sa vie ses pièces accompagneront la société américaine. La voix du Sud, c'est lui. Il prend comme nom de plume Tennessee en étendard, en hommage. Son identité c'est l'encre. Son lyrisme, c'est l'inquiétude. Son appréhension du monde, c'est les couleurs, les décors, les corps. Le désir est partout au cœur.

Le théâtre de Tennessee est de chair. Il est sexualité, phantasmes, sucs, transpirations, déshabillés, ivresse. C'est un théâtre de la peau. En fabuleux *frère humain* il dissèque avec tendresse tout ce que nous sommes en n'oubliant jamais que le premier de nos territoires, la passion, est inextinguible. Fugitif de lui-même, bohémien littéraire

pour qui être écrivain est le modèle de toute une vie, il ne soumet jamais les femmes à la misère. Dignes, elles le sont, le restent. Amant des hommes et des femmes, il n'épargne personne. La femme est cathédrale, l'homme est aiguille. La femme sublime le temps, l'homme le combat. En conteur, en amoureux de la musique, de la culture noire, de sa sœur fragile – considérée comme schizophrène elle subira tragiquement les expériences des médecins et toute sa vie il s'en sentira coupable – il se fera fin observateur des tumultes de son temps et trouvera dans la psychanalyse les outils dramaturgiques nécessaires afin de lui permettre de les affronter. Les questions de la folie, de la morale, de la foi, obsèdent ainsi chacune de ses pièces. S'il est un MASQUE qu'il exerce, c'est bien celui qui renomme la différence en maladie et la blessure en névrose; c'est bien celui, hypocrite, des morales en tout genre. Son écriture, profondément poétique, est nourrie à l'urgence. Urgence d'interroger, urgence de s'ennoblir, urgence de faire face au trouble de l'existence. Urgence de brûler les artifices. Urgence de cautériser par le feu les cicatrices ouvertes, plaies béantes. Son style affleure avec le symbolisme, où les personnages sont à la fois abimés et sublimés en un imaginaire distillé par petites touches qui, au fil des récits, installent un tableau. Celui de l'humaine à la dérive. L'androgynie de ses personnages y est majeure. L'androgynie pour lieu d'intelligence émotionnelle et intellectuelle. La palette conventionnelle de l'écriture ne convenait pas à ce qu'il cherchait, alors il expérimente, nouant au passage solidement cinéma et théâtre. Mais la grande marque de son théâtre est de travailler les images, les décors, les personnages, à partir de sa vie. Les êtres perdus, amoureux, tentent sans cesse, comme lui, de renaître à partir de leurs cendres. Cette écriture l'analyse lui; elle est son miroir, son MASQUE de papier qui, en transparence, le met à nu. Sur la scène les corps des comédiennes le font revivre. Elles le font être de nouveau, lui tendent sa vie comme pour lui permettre de la comprendre de nouveau, et peut-être de l'apaiser. Dans la valse des émotions de M & M se trouve ainsi cette part très intime de sa propre quête. Sorte d'ode à la légèreté que l'on sait impossible. Prière sans cesse recommencée, et jamais aboutie.

AVEC

Interview décalée avec Tennessee Williams (d'après archives)

Vous êtes né à Columbus dans le Mississippi en 1911 d'Edwina Dakin et de Cornelius Coffin Williams, père alcoolique, névrosé, souvent absent. Vous avez passé votre enfance essentiellement avec votre mère Edwina et votre sœur Rose que vous adoriez, chez votre grand-père, pasteur, et votre apaisante grand-mère, Rose. Comment la première pierre de votre œuvre dramatique a-t-elle été posée ?

À mes douze ans j'ai reçu une machine à écrire. J'écrivais déjà, ma mère le voyait et me soutenait. J'ai alors commencé à écrire des poèmes, des articles et en 1928 j'ai obtenu le troisième prix pour un petit essai. C'est cette même année que mon grand-père nous a emmenés en Europe. Et cela a été une révélation, déterminante à plusieurs niveaux : j'ai compris que j'aimais les hommes, que j'aimais la pensée, et que le mysticisme me fascinait.

Vous savez, j'adorais ma famille, qui est le terreau de mon écriture, mais j'ai rompu avec elle lorsqu'ils ont fait interner Rose dans un sanatorium après qu'elle ait avoué avoir subi des attouchements sexuels. Elle a été victime d'une lobotomie qui l'a laissée diminuée. Je l'ai prise en charge avec moi dès que j'ai pu, mais je n'ai jamais pardonné.

Vous partez vivre à la Nouvelle-Orléans. Il est difficile de dire avec exactitude l'influence que cela a eu sur vous, et en particulier le quartier français. Tout le monde connaît *A Streetcar Named Desire* (*Un tramway nommé désir*), votre pièce la plus connue, qui s'y déroule tout près, mais l'importance de ce quartier dans votre vie va bien au-delà.

Ce quartier était mon lieu de naissance artistique, ma mère, mon père, mon amant et ma muse. En 1939, j'ai découvert la vie artistique et bohème de ce quartier et ai trouvé les gens présents très intéressants, et certains tout à fait épouvantables... J'y ai rencontré le

genre de liberté dont j'avais toujours eu besoin. Et le choc de celle-ci contre le puritanisme de ma nature m'a alors donné un thème, que je n'ai jamais cessé d'exploiter. J'ai quitté la Nouvelle-Orléans après quelques mois en 1939 pour me rendre en Californie. J'ai vécu à divers endroits, dont Key West, mon autre refuge, en écrivant et en luttant, dans l'intermède. Mais je suis revenu au quartier français en 1941. Le 11 septembre 1941, j'écrivais dans mon Carnet de notes : // La deuxième période de la Nouvelle-Orléans commence ici... Je cherche toujours un sanctuaire. //

Mais j'étais très pauvre à l'époque, et ce ne fut pas toujours facile.

En 1945, tout change. Le 31 mars, la première de *The Glass Menagerie* (*La Ménagerie de verre*) a lieu à Broadway et elle remporte le prix du New York Drama Critics' Circle de la meilleure pièce américaine. L'inconnu que vous étiez ne l'est soudain plus...

Je suis alors retourné au quartier français en décembre 1945 et m'y suis installé. C'est là que j'ai commencé à écrire la pièce de théâtre qui deviendra *A Streetcar Named Desire*. La première de cette pièce a eu lieu à Broadway le 3 décembre 1947. Neuf ans seulement après mon arrivée à la Nouvelle-Orléans pour la première fois en tant que jeune homme, perdu et à la recherche de lui-même... Je suis mort à New-York mais j'ai toujours pensé qu'il n'y avait jamais eu que trois villes aux États-Unis : New-York, San Francisco et La Nouvelle-Orléans.

Votre œuvre comporte des pièces de théâtre, de la poésie, des romans, des essais, des adaptations cinématographiques et vous signez parmi les films les plus emblématiques de l'histoire du cinéma...

La première adaptation cinématographique a eu lieu en 1950, *La Ménagerie de verre*, avec notamment Kirk Douglas et Gertrude Lawrence. Puis, en 1951, il y a eu *Un tramway nommé désir* d'Elia Kazan avec Vivien Leigh et Marlon Brando... C'était parti... Mais le succès ne guérit pas les douleurs intimes. J'ai commencé à boire beaucoup, à avoir des problèmes d'insomnie...

Vous devez quand même admettre qu'il y a eu une note troublante d'âpreté, et de froideur, et de violence, et de colère, dans vos oeuvres plus récentes ?

Je crois que sans l'avoir projeté, j'ai suivi la tension montante et la colère et la violence du monde et de l'époque où je vis, à travers ma propre tension toujours croissante en tant qu'écrivain et que personne.

Donc vous admettez que cette //tension montante//, comme vous l'appellez, est le reflet d'un état en vous-même ?

Oui.

Un état morbide ?

Oui.

Peut-être à la limite de la psychose ?

Je suppose que mon oeuvre a toujours été une sorte de psychothérapie pour moi.

Mais comment pouvez-vous attendre des spectatrices qu'elles soient impressionnées par des pièces et d'autres écrits qui sont créés en vue de relâcher les tensions d'un individu qui est peut-être fou ou sur le point de l'être ?

Cela relâche les leurs.

Leur quoi ?

Leur tensions croissantes, à la limite de la psychose.

Vous croyez que le monde bascule dans la folie ?

Basculer ? Je dirais qu'il a quasiment basculé ! Comme le dit le Tzigane dans *Camino Real*, //le monde est un drôle de journal lu à l'envers. Et dans ce sens-là, ce n'est pas si drôle//.

Jusqu'où croyez-vous pouvoir aller avec une conception du monde aussi tourmentée ?

Aussi loin que le monde peut aller dans l'état tourmenté qui est le sien, peut-être aussi loin, mais pas plus.

Vous n'attendez pas des spectatrices et des critiques qu'elles vous suivent sur cette voie, n'est-ce pas ?

Non.

Mais alors, pourquoi les bousculez-vous pour les y entraîner ?

Je suis sur cette voie. Je n'entraîne personne avec moi.

Oui, mais vous espérez qu'il se trouvera des gens pour vous écouter, n'est-ce pas ?

Je l'espère, naturellement.

Même si la violence et l'horreur de vos oeuvres les repoussent ?

Vous n'avez pas remarqué que les gens tombent autour de vous, comme des mouches hors de saison, du fait de l'épidémie de violence et d'horreur dans le monde et l'époque où nous vivons ?

Mais vous êtes un amuseur, avec des prétentions artistiques, et les gens ne sont plus amusés par des chattes sur des toits brûlants, des baby dolls et des voyageurs à bord de tramways délirants !

Alors que les gens aillent voir des comédies musicales et des vaudevilles. Je ne vais pas changer ma façon de faire. C'est assez difficile pour moi d'écrire ce que je veux écrire sans avoir à essayer d'écrire ce qu'ils veulent selon vous que j'écrive et que je ne veux pas écrire.

A votre avis, est-ce que vous avez un message positif, quel qu'il soit ?

Mais oui, je crois que oui.

Échange imaginé d'après les interviews suivantes :

* Tennessee Williams, The Dick Cavett show, 1974 (documentaire)

* *The World I Live In* (*Le Monde où je vis*), London Observer, 7 avril 1957 (trad. D. Loayza)

* French Quarter Journal, Richard Goodman, mars 2020.



Être refuge.

DEDANS

extrait de **Dans le bar d'un hôtel de Tokyo**, Tennessee Williams, 1969

MIRIAM. Tu n'entends pas ce que je te dis. Je ne sais pas pourquoi je te parle.

MARK. Les pertes d'équilibre sont causées par.

MIRIAM. Je te dis qu'elle a dit.

MARK. Tu ne peux pas me laisser seul maintenant. J'ai un costume tout propre et quand j'aurai pris une douche froide, je.

MIRIAM. Est-ce que je peux être un peu libre, putain ?

MARK. Oui, bien sûr. C'est juste que.

MIRIAM. Aussi dépendant qu'un tyran.

MARK. Excuse-moi. Ça va aller. C'est juste que.

MIRIAM. Engage un homme de compagnie, si tu en as besoin. Tu es assis sur mon manteau. Garçon, appelez-moi un taxi.

MARK. Je vais déjeuner ici rapidement. (*Il se lève.*) Sauf si tu me laisses dormir un peu dans ta chambre.

MIRIAM. Va visiter les musées de Tokyo. Le concierge peut te trouver un étudiant en art pour te guider. (*Elle se tourne vers le barman.*) Vous m'avez appelé un taxi ?

BARMAN. Il y a des taxis qui attendent juste là, dehors.

MARK. Ton amie comprendrait très bien si.

MIRIAM. Elle a expressément demandé, comme je te l'ai dit, que nos maris ne soient pas là, ce qui veut dire aucun des deux et sous aucun prétexte. – Quoi ?

Courant d'air – tintements.

MARK. (*Doucement.*) J'ai toujours appréhendé mon travail avec une forme de crainte et de timidité parce que les possibilités sont.

MIRIAM. Tu t'obstines à expliquer un mystère qui me.

MARK. Les possibilités d'une toile qui survient pour.

MIRIAM. Assaillir un pauvre fou. Tu es en train de détruire.

MARK. Je suppose que je dois pouvoir dire que c'est.

MIRIAM. N'importe quoi.

MARK. *L'aventure.* Je vais.

MIRIAM. Tu vas rester ici avec tes toiles.

MARK. C'est peut-être mon imagination qui me fait.

MIRIAM. Abolir les frontières ?

MARK. (*Allant à la porte voûtée.*) Dans ma chambre, il y a un costume que je n'ai pas encore porté. Il me faut deux minutes pour prendre une douche. Cinq pour redescendre.

MIRIAM. Il est hors de question qu'on me voit aujourd'hui avec un homme qui.

MARK. J'ai toujours senti que. Après avoir travaillé, il ne me reste quasiment rien. À donner à quelqu'un d'autre.

MIRIAM. Mark.

MARK. Miriam.

MIRIAM. Rentre aux États-Unis. Va chez. Va consulter un. Je suis ta femme et je.

MARK. Je ne peux pas interrompre mon.

MIRIAM. Parfois, je taillais des fleurs dans le jardin, devant ton atelier, et je t'entendais parler à tes toiles comme si tu parlais à quelqu'un d'autre.

MARK. Non. Je me. Parlais à moi-même.

MIRIAM. Je taillais des fleurs. C'est normal que je me sois sentie un peu exclue. Pourtant je ne t'en ai jamais parlé, si ?

MARK. Le travail d'un peintre, c'est quelque chose de solitaire.

MIRIAM. Tout comme tailler des fleurs. J'ai peur qu'on ait épuisé le sujet de la solitude.

MARK. Quand je t'entendais tailler des fleurs devant mon atelier, de temps en temps, je me disais que tu regrettais que ces fleurs ne soient pas mes.

MIRIAM. Qu'est-il arrivé à l'homme qui ?

MARK. Qu'est-il arrivé à la femme qui ?

MIRIAM. Je suis plutôt tolérante envers les étrangers, mais toi, maintenant que tu en es un pour moi, tu m'es devenu.

MARK. Insupportable.

MIRIAM. Oui, insupportable.

MARK. *Et toi ?* – Tu crois vraiment que je dormais toutes ces putains de nuit, quand tu te glissais hors du lit et que tu enfilais ton manteau ? Tu crois que je ne t'entendais pas démarrer la voiture que tu ne mettais jamais dans le garage pour la laisser devant la maison ? Pour quel genre de crétin est-ce que tu me prends ? Tous les crétins réunis ? Tu crois que je ne t'entendais pas rentrer à l'aube ? Quand parfois ton cintre tombait dans le placard ? Que tu revenais discrètement sous les draps avec tes, tes soupirs de satisfaction ?

MIRIAM. Tu n'en sais rien.

MARK. Je sais.

MIRIAM. Tu n'en sais rien –

MARK. Je te dis que je le sais et tu sais que je sais !

MIRIAM. Tu ne m'en as –

MARK. Jamais parlé ? Non !

MIRIAM. – Pourquoi ?

MARK. Je me disais –

MIRIAM. Qu'est-ce que tu te disais ? Quelque chose ou pas grand-chose ?

MARK. Elle a l'élégance d'attendre que j'aie l'air endormi.

Courant d'air – tintements.

MIRIAM. Mark, sommes-nous deux personnes distinctes, ou bien sommes-nous –

MARK. (Avec effroi) Arrête!

Elle porte ses mains au visage, mais les mots passent à travers.

MIRIAM. Les deux faces!

MARK. Arrête!

MIRIAM. De la même personne! Un artiste siégeant dans le corps d'une incorrigible –

MARK. Salope!

MIRIAM. Traite-moi de ce que tu veux mais n'oublie pas que tu condamnes une part de toi-même, une part que tu refuses d'accepter. Et n'oublie pas non plus ça. Quand tu venais dans mon lit à l'aube, rompue comme je l'étais, je ne me refusais pourtant jamais à toi. Le marchand de soie, ça c'était notre secret! Je pensais qu'on était d'accord.

MARK. (La coupant.) Donne-moi cinq minutes, c'est tout ce dont j'ai besoin pour avoir l'air bien dans un moment pareil.

MIRIAM. Non, zéro.

MARK. Mais vas-y sale pute, vas-y donc à ton déjeuner galant avec le bien-nommé Elaine. Je suis sûr que tu seras à l'heure. Il ne va pas attendre longtemps le gentleman nommé Elaine avec ses problèmes conjugaux. Tu vas lui prodiguer d'inestimables conseils. Quant à moi, l'homme que tu as épousé, je suis encore en vie, mon squelette est intact, et si à un moment j'ai faim, je déjeunerai seul et pas dans ma chambre, pas entouré de toiles exigeant de moi ce que je ne suis pas encore capable de leur donner. Et pour ce qui est de rentrer, on rentrera ensemble ou bien.

Il l'attrape par les épaules. Elle tombe à genoux. Il la relève et la jette hors du bar, à travers la porte voûtée.

BARMAN. Monsieur Conley, voulez-vous qu'on vous raccompagne à votre chambre?

MARK. (rejoignant une table au centre et s'y asseyant) Je pense que je vais rester ici jusqu'à ce que ma femme revienne de son.

La lumière baisse.

Extrait de **Dans le bar d'un hôtel de Tokyo**, Tennessee Williams, 1969, traduit par Guillaume Poix, 2020. Une version de *In the Bar of a Tokyo Hotel* traduite par Jean-Marie Besset est publiée sous le titre *Tokyo Bar*, aux éditions L'Avant-Scène, [coll. Quatre-vents] avec *Un tramway nommé Désir*.

DEHORS

extraits de *Passions élémentaires*, Luce Irigaray, 1982

// Tu m'aimes – dis-tu. Et je me sens néant. Je te désire – répètes-tu. Et quel est ce rien qui m'habite ? À l'instant, la vie m'a-t-elle quittée ? Au lieu de ce que j'éprouvais, l'insaisissable d'un vide. Non la densité aérienne d'un milieu, mais l'écart d'une inaccessible absence. Sans mémoire.

Et ne suis-je devenue aveugle, sourde, paralysée, insensible, en ta déclaration ? Et rapprocher mes lèvres pour encore te dire : oui, comment ? Entre elles, l'obstacle du néant. Oui – néant.

En place de ce que j'ai vu hier avec toi, l'opacité d'un blanc. Et cette musique que j'entendais, ne me parvient plus. Un infranchissable neutre et glacé m'en sépare. Un silence s'interpose – j'écoute mais ne me parvient plus le chant qui me touchait.

Et comme tu ne m'as laissé que le sensible, quand m'environne cet air de raison, c'est la mort qui, en elle, me prend. Et je n'ai même plus de voix pour crier que, en cette prison transparente, encore j'existe. Et ma bouche est tenue ouverte. Et je parle. Mais le bâillon de ton néant m'empêche de sentir ce que je dis.

Tout ce qui est né en moi, de moi, de toi, et d'autres, le voilà donné sans partage. Je ne garde rien. Ce qui adviendra demain, sera demain. Pour aujourd'hui, voici le tout. Reçois ce qui a eu lieu en moi, et que la garde de ton néant m'oblige à te rendre.

Tien, maître, ce produit. Et sur quelle destruction il se fonde, nulle voix ne le proférera. Silence sur cette opération.

Et, tandis que tu articules magistralement ta Vérité, et que, sous ce charme, s'ouvrent d'autres lèvres, ton néant n'a pas perdu sa subsistance. Certes enseveli sous la parade de tes discours. Mais encore là, à portée de bouche ouverte. Reviens y puiser ce que ta faim de sem-

blance appelle. Nourriture et entour vide que tu remodelles selon ton vouloir. Pour la digérer sans perte d'identité.

Entre la présence imperceptible du rien et l'inertie d'un corps mort, tu vis dans le concept. La rigueur de ta pensée ? Superbe aisance de qui se meut dans un tissu de chair emprunté à l'autre. Séduction sans fin de qui confie sa survie au destin de mortelles. Systématicité implacable d'une organisation qui a déjà enlevé aux organismes vivants de quoi s'entretenir et se déployer inconditionnellement. Puissance souveraine, mimant et minant le tout de ce qu'elle y prend comme ressources.

Et que tu ne t'affirmes plus comme sujet absolu, n'y change rien. Le souffle t'anime, la loi ou le devoir qui te mènent, ne sont-ils pas la quintessence de ta subjectivité ? Tu ne tiens plus à ton //je// ? Mais ton //je// te tient, ayant inondé et recouvert le tout de ses créations. Et il te réinsuffle sans cesse ses propres émanations. À chaque inspiration, n'es-tu plus //je// encore que ce //je// que tu étais ? Redoublé en toi-même.

Deux fois séparée de toi par cette maîtrise qui maintenant t'environne. Tel ton tout que jamais ne traverse un passage vers celle d'où tu puises matière à filer et tendre ton horizon.

Et si je pars, en lui, en toi, s'ouvre une blessure où tu trouves mémoire de ta ressource sensible ? Ne me jettes-tu, encore et encore, pour te ressentir ?

Mais je ne veux plus demeurer en tes alternances. Ni qu'en mon corps, encore et encore, se creuse cela d'où tu me prends substance à t'éprouver. Où tu me reprends ce que tu m'as déjà pris. Forant délibérément ce puits où, pour la première fois, se vivait la descente en abîme. Délimitant ton empreinte, tel géomètre qui revient arpenter les traces laissées de son passage. Effacement appliqué et savant. Opérant avec la froideur précise de l'instrument pour calculer la puissance de son emprise.

Assez de cette épreuve dont tu as besoin pour estimer le deuil au pouvoir d'abstraction nécessaire pour enlever à l'autre la profondeur, et de la douleur. À l'artifice de l'appareillage qu'il exige pour

se surmonter dans la gloire d'un discours brillant. Boire le lait des honneurs faits à ton œuvre ne te suffit-il pour aujourd'hui ?

Va. Et ne reviens plus mesurer l'ampleur des effets d'un amour. Va, ne retourne plus au lieu de ta naissance dans l'étreinte. Laisse-moi la chance de devenir encore. Et de n'être pas, pour toi, tombe où tu recherches sans fin de quoi entretenir l'oubli qui soutient ton élévation. Rappel des bords de ta présence absente, de ton absence présente, en lesquels tu te meus avec l'aisance de qui abandonne à l'autre ces événements, premiers et derniers, qui donnent corps.

Et si l'approche de la douleur est ce en quoi il t'arrive de retrouver mémoire de chair, va porter ailleurs tes pas.

[...]

Et tout le jour je chanterai. J'emplirai l'air de la joie de toi en moi, de moi en toi. Te gardant et me gardant en cette incantation. Maison sonore où je t'abrite. Et qui me protège des violences diurnes. Berceau d'enfance, où toute ivresse s'ébat librement. Hymne attentif. Qui ne faiblit ni ne s'interrompt. Et dont nulle durée n'entame la tendre fragilité. //

Extrait de Luce Irigaray, *Passions élémentaires*, © Les Éditions de Minuit, Paris, 1982.

Luce Irigaray est une linguiste, psychanalyste et philosophe belge, spécialisée dans l'analyse de la différence des sexes à partir du langage. Elle dénonce en particulier un concept d'hétérosexualité imaginé à partir du seul sujet masculin et invite le féminin à se redéfinir à partir de lui-même et non en différenciation du masculin. Sa thèse de philosophie soutenue en 1974 intitulée *Speculum. De l'autre femme* et qui critiquait les théories psychanalytiques freudiennes et lacaniennes lui causa un renvoi du poste qu'elle occupait à l'université Paris 8. Ses livres et recherches influencent nombre de philosophes.

AU-DELÀ

Elle est terrible cette image qui consiste à penser que l'artiste est un être à la dérive. Elle est terrible parce que difficile à porter, à supporter, parce que la littérature lui a donné une amplitude souvent démesurée, mettant particulièrement en lumière un Van Gogh dépressif, un Verlaine ivrogne ou un Artaud malade. Elle est terrible cette image qui résonne au plus profond de nos inconscients parce qu'elle donne l'idée générale qu'il faut donc, pour créer, être tourmentée profondément, être sexuellement dépravée, alcoolique impulsive, toxicomane chronique. Écrire ceci au féminin ici lui donne une nouvelle tournure, car durant des siècles le masculin artiste était de ce portrait-là : génie tortueux égocentrique. Pourtant. Cette terrible image en MASQUE une autre, véritable. Souterraine. Plus intéressante.

L'artiste est un être *déphasé*, c'est-à-dire : qui ne saisit pas la réalité de la même manière. Elle ne colle pas sa vie à la sienne, elle tente le pas de côté. Elle ne marche pas au même rythme que les autres, ne voit pas les mêmes choses, ne vit pas dans la même temporalité. Elle tente d'interroger. C'est en cela qu'il est douloureux et difficile de créer. Parce qu'il faut s'absenter des rendez-vous rassurants des vies quotidiennes, parce qu'il faut bousculer les certitudes à en perdre la foi, mordre la solitude, être traitée d'hystérique, de malfaisante, d'idiote, brûlée vive au champ social, parce qu'il faut se tanner une peau écorce capable de cicatriser rapidement des coups qu'adressent la société à qui vient lui tendre, tout frais peint, le portrait de sa vérité. De sa vanité.

Alors bien sûr il y a artiste et artiste, comme il y a fleuriste et fleuriste, peintre en bâtiment et peintre en bâtiment. Mais faire l'artiste, qui fut souvent entendu comme *faire le zouave*, cela veut dire être au travail, à la création, au renouvellement du langage. Cela veut

dire, en temps de crise, épuiser ses propres ressources. Car la poète, c'est cette femme assise sur les marches d'un immeuble qui patiente en silence des années durant, peu à peu recouverte de la poussière des jours, prête à se lever à l'instant même où le monde réclame auprès d'elle de quoi survivre. À l'instant même où il lui demande de se relever de l'ombre où il l'avait oubliée afin de le relever lui.

En temps de crise le monde aboie à l'oreille de la poésie en exigeant un nouveau chant à sa plainte. Une nouvelle substance à sa faim. Et la poésie, généreuse, répond.

En entrant dans le monde de l'art, en y faisant sa place, la femme a apporté sa passion, sa colère et son regard. Elle n'est pas moins déchirée que quiconque, elle est une créatrice, outil dont l'humanité a besoin pour continuer de se comprendre. Duras alcoolique, Schwarzenbach opiomane, furent d'immenses artistes aux dépressions tout aussi dévorantes que leur écriture mais ce qu'elles nous ont offert relève seulement de ce qu'elles ont produit et non des cicatrices que la vie a laissées sur leurs âmes. Les femmes en douleurs ne s'y complaisent pas. Lorsque Duras écrit sur son addiction au vin ou Schwarzenbach sur son addiction à l'opium, elles ne parlent que de nous. Elles nous tendent leurs portraits non en victimes mais en philosophes, comme pour mieux nous dire qu'elles seront tout ceci pour nous, puisque nous sommes tout ça, aussi. Ces artistes, et la folie qui les accompagnent, sont le papier buvard de nos dérives, qu'elles emmagasinent et vivent afin de nous en alléger. C'est ce qui est demandé à l'artiste et à la folle : sois ce que je ne pourrais jamais être parce que ça me serait insupportable. Sois mon délire, ma névrose, mon venin, ma peur, ma main meurtrière. Sois la guerre afin, peut-être, de m'éviter d'en lever une nouvelle. Sois la passion, afin que je trouve le courage d'aimer. Sois la chute afin que je ris de toi.

Sois.

Elle est terrible cette image qui consiste à penser que l'artiste est un être forcément en perdition qui ne donne place qu'à sa psychose parce qu'elle est mensongère et qu'un mensonge c'est ce que l'on jette au visage de l'intelligence pour la faire reculer. Décalée, l'ar-

tiste est totalement en présence, c'est-à-dire tournée vers cet à *venir* qu'elle observe attentivement afin de comprendre si le ciel de demain sera d'orage ou de velours et s'il sera. L'artiste n'est pas une tourmentée éternelle, une jalouse écumante, une bouche pleine de regrets plus lourds qu'une poignée de terre. Celle qui le serait est peut-être plus artichaut qu'artiste (sans rien vouloir reprocher aux artichauts). Parce que s'il est une valeur à lui accorder, c'est le courage qu'il lui faut pour accepter de n'être jamais dedans, mais toujours en dehors et ainsi totalement et parfaitement : en lien.

X sortir de la grotte

Où il s'agira de déterminer ce qui, au fil des temps, a été enfoui.

Femmes de la préhistoire, que savons-nous objectivement de vous. Femmes des prémices, d'avant nos luttes, comment vous approcher si ce n'est en éliminant un à un les préjugés qui vous entourent, MASQUES de poussière. Longtemps on fit de vous des sauvages et des ouvrières. Préparer le repas, donner le sein, entretenir le feu, y faire sécher les peaux, être prises en soumissions était votre menu. Les hommes, eux, franchissaient les bois, armes à la main, à la conquête de l'univers.

Mais lors de fouilles archéologiques effectuées sur le site de haute altitude Wilamaya Patjxa dans la cordillère des Andes, une découverte de restes d'individus enterrés là il y a 9'000 ans a tout renversé: les squelettes de six personnes, dont deux chasseurs, enterrés avec un ensemble de 24 outils en pierre clairement destinés à la chasse et au dépeçage des grands mammifères, ont été mis à jour. L'étude de leurs dents révèle leurs identités: un homme âgé de 25 à 30 ans et une femme âgée de 17 à 19 ans.

Tremblements scientifiques.

Tremblements sociologiques.

Tremblements historiques.

//Il est maintenant clair que la division du travail entre les sexes était fondamentalement différente — probablement plus équitable — dans le passé de chasseur-cueilleur de notre espèce//.

Équitable. Le mot résonne. Il est de Randall Haas, professeur d'anthropologie et co-auteur de l'étude intitulée *Female hunters of the early Americas* (Les femmes chasseurs aux débuts des Amériques) parue dans le journal *Science Advances* en novembre 2020.

L'ensemble des recherches menées sur différents sites par ses

équipes démontrent que 30 à 50 % des chasseurs de gros gibiers étaient des chasseuses.

Tremblements.

Où il s'agira de déterminer ce qu'une découverte éclaire.

Cette vision des origines, où la femme attend que l'homme rapporte les proies victorieusement abattues, un homme l'a, parmi tant d'autres, entérinée avec brio. Élie Faure, historien français qui ouvre sa volumineuse *Histoire de l'art* parue au début du XX^e siècle par ces mots: //C'est l'homme de par sa fonction idéaliste et révolutionnaire qui va s'emparer des objets que fabrique sa compagne pour en faire peu à peu l'instrument expressif du monde...//.

La femme fabrique des objets de séduction, de fonction, l'homme s'élève. La messe est dite, pour longtemps. Cette image, essence première des romans, des films, de la peinture et de la sculpture, trouve sa place partout jusque dans les manuels scolaires, sans personne d'assez fort pour dire: Non.

Où il s'agira de déterminer ce qu'une découverte rencontre d'obstacles.

Suite à ces fouilles, en Belgique le titre du quotidien gratuit *Metro* fut celui-ci: *Les chasseurs préhistoriques étaient accompagnés de... chasseuses* (article en ligne le 5 novembre 2020).

Voilà. La femme était bien sortie de la grotte, mais pour accompagner l'homme. Éventuellement elle lui passait ses flèches, prudemment rangées dans cette besace qu'elle avait cousue la veille en peau de lièvre tandis que les enfants jouaient autour du foyer qu'elle avait si bravement gardé fervent. Sans doute lui servait-elle à boire de temps à autre, oui lui portait-elle le déjeuner. Et elle l'encourageait tandis qu'il affrontait courageusement les grosses bêtes. *Vas-y Charlie, vas-y t'es le plus fort!* Peut-être même avait-elle fabriqué pour lui un gri-gri protecteur fait d'une mèche de ses cheveux et d'un caillou amoureuxment poli.

Où il s'agira de séparer la part du ridicule de la part de négation.

Si c'est Randall Haas qui signe le rapport scientifique, ce sont des femmes qui, depuis des décennies, apportent un nouveau regard sur les vestiges, qui organisent les fouilles autrement, qui interrogent les sites, les traces, les documents autrement, qui invitent à ouvrir de nouvelles perspectives. Une nouvelle génération, notamment anglo-saxonne mais pas seulement, a impulsé des chemins à la marge des idées majoritaires afin de //découvrir// les femmes. Des thèses, des publications, qui, avec rigueur, tentent ainsi d'écrire une autre histoire.

Non sans difficultés.

Dans un dessin animé mis en ligne en 2019 sur la toile et intitulé: *La préhistoire / Quelle Histoire!* (production TV5 Monde), on voit deux jeunes hommes assis au coin d'un feu, dans une grotte, taillant des silex. La voix off, masculine, dit ceci: //... comme certains singes avant eux, les premiers hommes utilisent un galet ou une branche comme outils. Mais vers moins 600 000 c'est une toute autre histoire. Ils créent des outils perfectionnés, car ils ont découvert l'art de tailler le silex.// Les hommes //parfois accompagnés par les femmes// partent alors à la chasse du gibier.

Sur ce petit film tendre vu plus de cent mille fois, ce sont les hommes qui façonnent, guettent, enterrent les morts, organisent la sécurité de la famille, et peignent des fresques.

Où il s'agira de rappeler l'importance vitale, cruciale, de tout ceci.

//C'est aborder de front une question essentielle pour la réflexion sur le genre: celle de l'articulation du biologique et du social dans l'assignation des rôles et la construction des hiérarchies. Or, la Préhistoire est un domaine de prédilection pour aborder cette question, celui où elle trouve sa résonance la plus profonde, //aux origines// et jusqu'aux limites de la définition de l'humain.// (Claudine Cohen, *Femmes de la préhistoire*, 2016, p.21)

Où il s'agira d'écrire la vérité plusieurs fois, jusqu'à ce qu'elle soit.

Extrait du Livre 7 de *La République* de Platon.

//Voici des femmes dans une habitation souterraine en forme de grotte, qui a son entrée en longueur, ouvrant à la lumière du jour l'ensemble de la grotte; elles y sont depuis leur enfance, les jambes et la nuque prises dans des liens qui les obligent à rester sur place et à ne regarder que vers l'avant, incapables qu'elles sont, à cause du lien, de tourner la tête [...]

La féminisation que j'impose ici transforme terriblement le texte. La grotte de Platon, métaphore philosophique de la liberté de penser, ressemble soudain plus à un bordel mais cela dit ce qui a été: cet empêchement pour les femmes d'appréhender le monde à partir de ce que nous lui apportons, cette obligation à n'entendre jamais qu'un seul récit. Cette impossibilité à voir correctement la réalité de notre Histoire.

Où il s'agira de se poser une seule question, fondamentale.

Pourquoi, des hommes instruits, et par millions, des hommes qui avaient des femmes pour compagnes, pour sœurs, amantes, filles, mères, par millions, ne se sont jamais demandées pourquoi les femmes n'auraient pas pleinement participé à l'évolution de notre espèce?

Pourquoi des hommes instruits, sur des milliers de générations, et alors qu'ils vivaient avec elles, ont-ils laissé l'histoire enfermer les femmes au rang de minorité? Par quelle faiblesse, stupidité, réflexe, sont-ils encore aujourd'hui millions, milliards, à refuser de reconnaître que la blessure faite à cet endroit est immense, et qu'elle les blesse tous?

Où il s'agira de produire les pièces manquantes.

La littérature a sa large part, elle qui n'a cessé de faire de nous les seconds rôles. Écrite par des hommes, elle a cimenté l'édifice. Mais le théâtre a la force du vivant. Mais le théâtre a souvent dit à la

société ce qu'elle ne voulait entendre. C'est sa raison d'être: dire. Alors disons-le: la relation de travail et de partage des tâches entre hommes et femmes fut, à la préhistoire, plus équitable qu'elle ne l'est aujourd'hui. Ce n'est pas une découverte mais une injonction à faire mieux. Quel champ dramaturgique fabuleux.

**// Caminante, no hay puentes,
se hace puentes al andar //**

// Marcheuse, il n'existe pas de ponts, les ponts se construisent en marchant. //

Gloria Anzaldúa, *Off your backs* 63

DANS UNE PARTIE DE PETITS
CHEVAUX, LE PREMIER QUI
PERD TOMBE LE MASQUE.

– Ça fait quoi de porter le
MASQUE de la perversité ?

– C'est jouissif.

Voici ce que Leopold pourrait
répondre si on lui posait la
question.

– Ça fait quoi de s'accoupler à la
perversité ?

– Ça fait mal.

Voici ce que Franz pourrait
répondre si on lui posait la
question.

Cœur à vif, âme en chute, s'il est
une pièce où c'est au bistouri
que la possession amoureuse est
écrite, c'est celle-ci.

— Gouttes d'eau sur pierres brûlantes

texte Rainer Werner Fassbinder

traduction & mise en scène mAthieu Bertholet

jeu Valeria Bertolotto, Angèle Colas,

Jean-Louis Johannides, Guillaume Miramond

assistanat mise en scène Léonard Bertholet

scénographie Anna Popek

lumière Jonas Bühler

son Fred Jarabo

costumes Paola Mulone

maquillage & coiffure Katrine Zingg

production POCHE /GVE

titre original *Tropfen auf heiße Steine*

Les oeuvres théâtrales de Rainer Werner Fassbinder sont

représentées par L'ARCHE - agence théâtrale.

La pièce **Gouttes d'eau sur pierres brûlantes** est publiée dans la

traduction de Jörn Cambreleng par L'ARCHE Éditeur.

www.arche-editeur.com

création au POCHE /GVE en 2021

Leopold est un homme que l'on pourrait dire mûr s'il n'était pas aussi infantile et égocentré. Manipulateur insupportable il déambule dans la vie sous son insupportable MASQUE de dragueur éternellement adolescent. Entièrement sous son emprise, le jeune Franz désarçonne par sa capacité à se laisser dominer. Mais c'est une soumission volontaire. Son amour pour Anna s'efface dès lors que Leopold déploie son poison en son cœur. Rien ne va chez aucun des personnages mais à tout drame sa part de vérité et c'est bien là tout l'enjeu.

Rainer Werner Fassbinder _ texte

Rainer Werner Fassbinder (1945-1982) est un réalisateur, auteur, metteur en scène et acteur allemand dont la carrière connaît un très grand succès à la fin des années 1960. Figure incontournable du nouveau cinéma allemand, il est à la fois l'un des artistes les plus controversés de la République fédérale d'Allemagne et l'un des dramaturges allemands du XX^e siècle les plus joués au niveau international. Son oeuvre, prolifique, iconoclaste et visionnaire compte une quarantaine de films, une quinzaine de pièces de théâtres et pièces radiophoniques. Sa carrière compte aussi de très nombreuses collaborations artistiques en tant que scénariste, acteur ou metteur en scène, notamment avec l'Antiteater, la troupe de théâtre qu'il fonde en 1968. Soucieux de toucher un large public, l'oeuvre plurielle de Fassbinder questionne nos libertés, représente l'aliénation propre aux conflits de classe, et dénonce la résurgence de la terreur dans la société néocapitaliste et consumériste allemande de l'après-guerre.

mAthieu Bertholet _ traduction & 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 Genève 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 POCHÉ /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 Tesis**, de José Manuel Hidalgo pour le 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.

Ça tient à pas grand-chose l'équilibre. Ça tient à un détail. Un mot, un geste survient, et l'équilibre n'est plus.

L'équilibre, c'est cette balance aux deux plateaux horizontaux. C'est l'équivalence. C'est délicat. Il suffit d'un tout petit grain de poussière, et l'équilibre se déséquilibre tragiquement.

Tropfen auf heisse Steine (**Gouttes d'eau sur pierres brûlantes**) est une pièce écrite en 1964 par Rainer Werner Fassbinder qui avait alors 19 ans et qui ne fut publiée qu'à titre posthume en 1984, soit deux ans après sa mort prématurée. En 2000 le réalisateur François Ozon signa à partir d'elle un de ses films les plus minimalistes avec dans le rôle principal le superbe Bernard Giraudeau et lorsqu'il évoque le maestro allemand, Ozon parle avant tout de sa //liberté//, de sa capacité à créer //sans peur du jugement//, et reconnaît en avoir fait un modèle. Comme tant. Fassbinder fascine, interroge, invite. Qualifié d'ogre acharné de travail, dévorant tout, expérimentant tout ce qui touchait à la narration et au fait de raconter l'humain en ses plus insultantes dérives, celles et ceux qui ont travaillé à ses côtés confient le rythme intense des tournages qui s'enchaînent sans répit, des projets qui se succèdent, des nuits sans fin. Son exigence et sa soif explosaient toute idée de frontière dressée entre travail et vie privée. Tout était dans le tout, et rien n'y était impossible. Fassbinder écrivait, filmait, produisait, ne se souciait pas de monter des dossiers pour trouver des financements, de respecter les procédures, de marcher dans le couloir des conventions, il avançait à l'instinct. De cet instinct encrier de tout grand acte de création.

Gouttes d'eau sur pierres brûlantes est le portrait au vitriol de l'amour ou plus précisément de cette version de l'Amour qui rime avec la Dépendance. Cruel, troublant, un homme y mène la vie dure à toutes celles et ceux qui lui ouvrent leur cœur. Leopold. Peu

importe leurs sexes, leurs profils, il les dévore et, plus troublant, sous ses assauts tout le monde se laisse dévorer sans limite. Jusqu'à ces point de non retour d'où l'on ne sort qu'au bord de la névrose. Comme dans la plupart de ses œuvres, le *happy end* y est impossible. Et, également comment dans nombre de ses travaux, l'exiguïté des intérieurs participe pleinement de la dramaturgie. On y est à l'étroit. On ne peut faire autrement que de se bousculer. Les salons, les cuisines, les chambres. C'est là que la vie se joue et Rainer Werner Fassbinder le sait.

Son écriture, de façon toujours très stylisée, totalement amarrée à son époque, fait ainsi surgir des personnages tout ce que l'amour contient de MASQUES historiquement figés: ses engagements, ses promesses, ses mensonges, ses illusions et leurs conséquences mais également la mécanique qui consiste à refuser quelque chose que l'on réclame et accepte en même temps. C'est l'attitude de toute une société qui est interrogée. La langue est incisive, la forme passée au détergeant. L'œil construit un espace, le jeu s'inscrit sur un plan, paysage cinématographique où les êtres s'animent et évoluent comme dans une scène de film. Le temps ne compte pas, il décompte. Il avance vers ce qu'il reste de temps avant la fin. Avant le sacrifice. Mais plus que tout cette écriture est théâtrale, et la pratique qui était la sienne, s'inscrit dans un contexte de compagnie. Fassbinder écrit pour des femmes et des hommes avec qui il souhaite faire corps et processus. Des *performers* qu'il aime et dont il s'entoure comme d'une famille. Il écrit pour leurs voix, leurs mouvements, leurs doutes, leurs langues, leurs passés. Une constellation de personnages forcément subjective où l'authenticité est le cœur et la tension le moteur. Qu'un metteur en scène choisisse de monter une troupe fait partie intégrante de l'histoire du théâtre, mais ici le projet de Fassbinder est politique et la troupe est formée selon des affinités entièrement subjectives et non au regard des qualités de jeu des êtres dont il s'entoure. Il fera ainsi par exemple de sa mère une comédienne régulière. Il vise une collaboration nouvelle, l'expression d'une communauté qui serait capable de faire front à l'individualisme poussif du système. L'exigence est égalitariste. Le Living Theatre, le Théâtre du Soleil, tenteront également de minorer les rapports de pouvoirs et de hiérarchisation. Ainsi les scènes sont écrites de telle

sorte que les personnages soient le plus possible à égalité; que dès leur apparition, leur rôle soit clairement une présence, de plain-pied avec les autres. Et nul ne quitte la scène. Tout le monde est là, reste là, comme si les coulisses, qui généralement font disparaître, avaient elles-mêmes disparues. Tentative d'autre chose, elle n'eut pas le succès espéré, rattrapée par les réalités économiques, humaines, et les égocentrismes, mais elle fut et c'est bien là la dynamique première du théâtre que d'inventer sans cesse ses propres outils. Que de tenter de se déMASQUER lui-même.



Être isthme.

AVEC

Interview décalée avec Rainer Werner Fassbinder (d'après archives)

Vous ?

Tout ce qu'on fait résulte d'expériences vécues. Mes expériences d'enfant se retrouvent dans mes films, naturellement. L'absence d'enfants dans mes films ne signifie pas que mes expériences enfantines n'y figurent pas. Peut-être vaudrait-il mieux dire que mon enfance n'a pas été une enfance au sens habituel du terme.

Vous ?

Je me souviens qu'enfant, vers mes cinq ans, ma grand-mère m'avait envoyé chercher du sel chez l'épicier de notre rue. Comme je ne revenais pas, elle alla me chercher. Elle se doutait bien d'où je me trouvais. J'allais à l'église. Je m'asseyais au premier rang et regardais. On m'avait dit que Dieu se trouvait là. Je le cherchais mais il n'y était pas. Finalement je n'ai compris la vie que le jour où je suis allé à l'école. Je l'ai trouvée intolérable. En 1951 à l'école communale il y avait cent élèves par classe. J'étais assis tout au fond. Mais j'avais une mauvaise vue alors je ne participais pas beaucoup. Un jour j'ai reçu une gifle de la part de ma professeure parce que j'étais turbulent et j'ai alors crié //Au secours, police! Vous n'avez pas le droit de me frapper!//. Ma mère m'a changé d'établissement.

Il y avait beaucoup de monde à la maison quand j'étais petit. Mais lorsque mes parents ont divorcé, à mes six ans, et que je suis parti avec ma mère, il m'a fallu apprendre à avoir un lien privilégié avec une personne précise.

Vous ?

J'écrivais des poésies, je me cherchais. Et à mes dix-huit ans j'ai décidé de suivre des cours du soir pour passer mon Bac et faire des études d'art et de théâtre. Je voulais devenir metteur en scène.

L'école avait été une torture mais là c'était autre chose. Et je suis finalement entré à l'École d'art dramatique.

Je suis très heureux d'avoir pu vivre cette espèce de négation du foyer parental. J'ai mis du temps à comprendre ma mère. Mais elle joue dans mes films parce que j'ai toujours fait jouer mes amis dans mes films. En montant la troupe Antiteater j'ai cherché à recomposer un ersatz de famille. Je cherchais surtout à vivre et à me réaliser entièrement à travers mon travail. Je voulais former un collectif afin de ne pas me borner à produire des choses mais à les vivre. Un sorte de communauté.

On nous élève dans l'idée qu'aucun groupe n'existe sans chef. C'est faux.

Vous ?

Depuis le début, il était évident que, dans une telle situation, où on ne gagnait pas beaucoup d'argent, où on faisait surtout du théâtre par plaisir et par désir d'appartenir à un groupe, il ne pouvait y avoir de décalage entre la représentation scénique de l'ensemble et la réalité. ... Cela s'est cristallisé dans une forme que j'ai observée encore longtemps après : tous les membres restaient toujours sur la scène, pour qu'ils puissent y être au moins le même temps.

Vous ?

Une rencontre va tout changer. C'est Margit Carstensen que je rencontre à Brême. Elle va devenir mon égérie, celle qui m'inspire totalement. Elle peut tout jouer, la joie, l'hystérie, la perversion. Je lui confie les grands rôles féminins et place la femme au centre de mon écriture dramatique. Son arrivée au sein de la bande de l'antiteater va, il est vrai, totalement bouleverser ma pratique. Tout comme l'intégration de nouveaux membres. Au final, cette expérience du collectif a surtout démontré combien il était difficile d'échapper aux processus intimes qui alimentent toute prise de pouvoir. En aimant profondément certaines comédiennes, en souhaitant faire d'elles des stars à la façon du cinéma américain, en imposant des choix, l'échelle des positions dominants/dominés se relevait. Et c'est aussi ce que dévoilent mes pièces. Combien, de façon plus ou moins dra-

matique ou cruelle, les différences individuelles instrumentalisent toujours le collectif.

Vous. Votre place d'auteur était de toute façon une place à part.

Oui, mais c'est depuis cette place que je pouvais questionner la relation ambiguë qu'un individu entretient avec le collectif et qui est totalement problématique. Lorsque je m'attribuais des rôles ils relevaient toujours de la figure de l'outsider, celui dont la communauté ne sait que faire. Je crois fondamentalement que c'est dans cette relation conflictuelle auteur/metteur en scène/collectif que l'on peut thématiser et donc interroger l'ensemble des rituels sur lesquels s'appuie une société pour se construire ou se justifier. Ce qui relève du désir, ce qui relève de la répulsion ; ce qui relève de la bienséance et ce qui relève du grotesque.

Échange imaginé d'après les interviews suivantes :

* Corinna Brocher, *Die Gruppe, die trotzdem keine war* (1973), in Fassbinder über Fassbinder, Robert Fischer (dir.), Verlag der Autoren, Francfort, 2004.

* *Ich will nicht nur, daß ihr mich liebt* - *Der Filmemacher Rainer Werner Fassbinder*, Hans Günther Pflaum, 1992, documentaire.

DEDANS

extrait de **Gouttes d'eau sur pierres brûlantes**,
Rainer Werner Fassbinder, 1964

Deuxième Acte

La même pièce que dans le premier acte. FRANZ est seul dans l'appartement. Il range. Pose et replace tout à sa juste place. Il porte un pantalon court et une chemise blanche à manches courtes.

Franz chante

Ich weiss nicht, was soll es bedeuten,
Dass ich so traurig bin,
Ein Märchen aus uralten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.
Die Nacht ist kühl und es dunkelt
Und ruhig fliesset der Rhein...

Mein Gott, ich weiss nicht... *Il se met devant le miroir.*

Est-ce que je vais lui plaire aujourd'hui? Il faut que tu lui plaises. Ah, ce n'est pas si facile.

Il chante.

I am just a lonely boy
Lonely and blue
But I am alone
And could nothing to do

Merde! Il manque encore quelque chose. Mais quoi, mais quoi, mais quoi?

Mais est-ce que c'est aujourd'hui qu'il rentre ou non. Bon dieu, comment je pourrais le savoir, est-ce que je suis voyant?

J'ai fait un rêve tellement bizarre cette nuit. Étrange. Je courais, courais, courais. Mais pourquoi?

Il chante.

Bist du einsam heut nacht
Wirklich einsam heut nacht
Bist du traurig und weisst nicht warum?

Il manque encore quelque chose.

Tu oublies toujours quelque chose. Tu ne le satisfais jamais vraiment.

J'aimerais savoir, comment tu pourrais le savoir. Il est très heureux avec toi. Tiens! Que tu crois, poupée. Il serait bien différent.

Mais...

Étrange, comme mes pensées se dévisagent.

Ça je l'ai déjà entendu à quelque part.

Déjà vu? Déjà vu, déjà vu, déjà vu.

Étrange, je connais déjà ça.

Le poêle. Mon dieu, j'ai oublié le poêle.

J'espère qu'il fera chaud jusqu'à ce qu'il arrive.

Mais peut-être qu'il ne viendra pas du tout. Et bien, on ne peut rien y changer. *Devant le miroir.* Mais tu serais quand même content, s'il venait.

Il chante. Summertime...

Mais il repart quand même tout de suite.

Il met un disque. L'Hallelujah de Händel.

Est-ce qu'il faut encore que je fasse quelque chose?

Il s'assied.

Je ne sais pas, tout est si étrange.

On sonne. Il sursaute, sort en courant. LEOPOLD entre sans un mot avec deux valises. S'assied. Après un moment.

LEOPOLD. Je suis fatigué.

FRANZ. Bien sûr. Bien sûr que tu es fatigué. Tu as fait une longue route.

LEOPOLD. Même si je n'avais pas fait une longue route, je pourrais être fatigué, non ?

FRANZ. Bien sûr. Tu peux être fatigué quand tu veux.

LEOPOLD. Tu es déjà vexé, quand on te dit qu'on est fatigué.

FRANZ. Pourquoi ? Je ne suis pas du tout vexé. J'ai juste dit que...

LEOPOLD. Oui, tu n'as toujours rien que dit que. Et si nous discutons encore un moment, tu auras de nouveau complètement raison – et moi tout à fait tort.

FRANZ. Mais c'est tout à fait inintéressant, qui a raison ou tort. Je m'en fous complètement, d'avoir raison.

LEOPOLD. Alors tu ne passerais pas ton temps à te défendre.

FRANZ. Moi, me défendre...

LEOPOLD. Ah, tais-toi. J'ai mal à la tête. *Après un moment.* J'ai faim.

FRANZ. Je vais te préparer quelque chose. Est-ce que tu aimerais aussi boire quelque chose ?

LEOPOLD. Oui. Si tu veux.

FRANZ. Du thé ou du café.

LEOPOLD. Fais ce que tu veux, ça m'est bien égal.

FRANZ. Okay. *Il sort.*

LEOPOLD. Est-ce que tu ne peux pas marcher un peu plus silencieusement ?

FRANZ. *dans la porte* Je...

LEOPOLD. Je sais, tu ne faisais aucun bruit. *Après un moment.* Tu pourrais pourtant mettre des pantoufles, alors que tu sais parfaitement que tu fais un bruit pas possible avec ces chaussures.

FRANZ. Oui. Bien sûr. Pardonne-moi s'il te plaît.

LEOPOLD. Tu n'as pas besoin de t'excuser si ironiquement, tu sais comme moi que j'ai raison.

FRANZ. Je ne me suis pas du tout excusé ironiquement. J'étais tout à fait sérieux. Tu as raison.

LEOPOLD. Bien sûr que j'ai raison.

FRANZ. Bien sûr.

LEOPOLD. Tu pourrais vraiment apprendre à faire les choses comme il faut. Je prends tellement peu de plaisir aux choses, alors dieu sait que je ne veux pas perdre mon temps avec quelqu'un qui fait des choses, que je ne peux absolument pas supporter.

FRANZ. Bon dieu, je ne comprends pas, une fois encore, tu ne supportes rien.

LEOPOLD. Qu'est-ce que ça veut dire, que je ne supporte rien. Je t'ai demandé calmement de mettre des pantoufles, parce que ces chaussures font trop de bruit. Je ne crois vraiment pas que c'est trop demander, nom de dieu.

FRANZ. Non. Et je me suis même excusé pour ça. Et qu'est-ce que tu veux de plus ?

LEOPOLD. Oui. Mais comment. Ah!... Laisse-moi tranquille, si tu ne veux que te disputer avec moi.

FRANZ. Je veux me disputer avec toi ? Moi ? Je pourrais exploser de colère, je n'ai rien moins envie que de me disputer avec toi.

LEOPOLD. Oui. Très bien. Tu as raison et j'ai tort.

FRANZ. *s'approche et essaye de l'enlacer.*

LEOPOLD. Ah, laisse-moi tranquille, je t'en prie !

FRANZ. Bien. Le repas est prêt. Tu viens ?

LEOPOLD. Ah, je n'ai plus faim. Je n'ai plus envie de rien.

FRANZ. Mais je viens de tout préparer.

LEOPOLD. Oui. Tu as tout préparé. C'est bien. Mais moi j'ai perdu l'appétit. Je ne peux plus rien avaler maintenant. Tu peux l'entendre, non ?

FRANZ. Bien sûr que je peux l'entendre. Et je ne dis rien.

LEOPOLD. Mais tu as dit quelque chose. Ah!... Je n'ai tout simplement plus faim, est-ce qu'on peut en rester là?

FRANZ. Mais oui.

LEOPOLD. Tu as des cigarettes?

FRANZ. Oui. Merde, il n'en reste plus qu'une. Prends-là. Et je vais aller en chercher.

LEOPOLD. Bien. Merci. *Après un moment.* Tu pourrais vraiment faire attention à ce qu'il reste des cigarettes, quand je rentre à la maison. Je crois vraiment pas que ce soit trop demander.

FRANZ. Mais je vais aller en chercher. *Il sort.*

Leopold enlève ses chaussures, son costume, et enfille son pyjama et ses pantoufles.

LEOPOLD. Ça n'en finit jamais. Toujours il y a quelque chose. Et ce froid ici. Mon dieu, il pourrait vraiment allumer le poêle, qu'il fasse chaud quand j'arrive. *Il s'assied.* Et cette putain de musique. Tout le temps il faut qu'il y ait quelque chose qui gémit.

Franz revient. Il lui tend les cigarettes.

FRANZ. Voilà, de rien.

LEOPOLD. Merci. Dis-moi, est-ce qu'il faut que cette putain de machine tourne tout le temps?

FRANZ. Non. Bien sûr que non. Je l'ai enclenchée quand tu n'étais pas encore là. *Il éteint le tourne-disque.*

LEOPOLD. Et j'enlèverais aussi le disque, sinon il va prendre la poussière. Le saphir est déjà usé de toute façon.

FRANZ. Il l'était déjà avant que je vive ici.

LEOPOLD. Avant que tu ne vives ici, avant toi, cet appareil n'a jamais ou presque jamais servi. Avant que tu n'emménages ici, il ne pouvait donc pas être usé.

FRANZ. Ok, ok.

LEOPOLD. Et pourquoi est-ce qu'il fait si froid ici? Est-ce que c'est nécessaire?

FRANZ. Excuse-moi, j'ai oublié d'allumer le poêle. Je ne savais pas si tu viendrais aujourd'hui.

LEOPOLD. Tu pourrais aussi allumer le poêle pour toi tout seul. Et tu prendrais moins souvent froid. Je trouverais ça très judicieux, puisque tu sais comme je suis sensible aux refroidissements. Et quand j'ai pris froid, je ne sers plus à rien. Et on se contamine si facilement, quand on dort ensemble.

FRANZ. Tu n'as pas besoin de dormir avec moi.

LEOPOLD. Franz. Est-ce que j'ai dit que je ne voulais pas dormir avec toi? Tu sais très bien, combien j'aime dormir avec toi.

FRANZ. Ah!

LEOPOLD. On ne peut vraiment pas avoir une discussion sérieuse avec toi. Tu es toujours tout de suite vexé. Ce ne sont que des évidences. Je ne te demande rien d'impossible.

DEHORS

extrait de *Qu'est-ce que l'économie politique*, de Rosa Luxembourg, 1925

Lorsque Rainer Werner Fassbinder meurt le 10 juin 1982, il préparait un film sur Rosa Luxembourg. L'occasion de la relire...

//L'économie politique est une science remarquable. Les difficultés et les désaccords y commencent dès le premier pas, dès qu'on se pose cette question très élémentaire: Quel est au juste l'objet de cette science? Le simple ouvrier, qui n'a qu'une idée tout à fait vague de ce que l'économie politique enseigne, attribuera son incertitude à l'insuffisance de sa propre culture générale. En l'occurrence, cependant, il partage en un sens son infortune avec beaucoup de savants et d'intellectuels qui écrivent de volumineux ouvrages et donnent dans les universités des cours à la jeunesse étudiante sur l'économie politique. Aussi incroyable que cela puisse paraître, c'est pourtant un fait que la plupart des spécialistes d'économie politique n'ont qu'une notion très confuse du véritable objet de leur savoir.

Comme il est d'usage chez Messieurs les spécialistes de travailler sur des définitions, c'est-à-dire d'épuiser l'essence des choses les plus compliquées en quelques phrases bien ordonnées, informons-nous donc, à titre d'essai, auprès d'un représentant officiel de l'économie politique, et demandons-lui ce qu'est au fond cette science. Qu'en dit le doyen des professeurs allemands, auteur d'innombrables et énormes manuels d'économie politique, fondateur de l'école dite //historique//, *Wilhelm Roscher*? Dans son premier grand ouvrage, *Les fondements de l'économie politique, manuel et recueil de lectures pour hommes d'affaires et étudiants*, paru en 1854 et 23 fois réédité depuis lors, nous lisons au chapitre 2. § 16:

//Nous entendons par économie politique la doctrine du développement des lois de l'économie nationale, de la vie économique nationale (philosophie de l'histoire de l'économie nationale d'après *von Mangoldt*). Comme toutes les sciences portant sur la vie d'une

nation, elle se rattache d'une part à l'étude de l'individu, et s'étend d'autre part à l'étude de toute l'humanité.//

Les //hommes d'affaires et étudiants// comprennent-ils maintenant ce qu'est l'économie politique? C'est précisément... l'économie politique. Qu'est-ce que des lunettes d'écaille? Ce sont des lunettes à monture d'écaille. Qu'est-ce qu'un âne de charge? Un âne sur lequel on charge des fardeaux. Procédé des plus simples, en vérité, pour expliquer à des enfants l'usage de telles locutions. Le seul ennui est que si l'on ne comprend pas le sens des mots en question, on n'est pas plus avancé quand ils sont disposés autrement.

Adressons-nous à un autre savant allemand, qui enseigne actuellement l'économie politique à l'université de Berlin, le professeur *Schmoller*, lumière de la science officielle. Dans le *Dictionnaire des sciences politiques*, grand ouvrage collectif de professeurs allemands, publié par les professeurs *Conrad* et *Lexis*, Schmoller donne, dans un article sur l'économie politique, la réponse suivante à la question: qu'est-ce que cette science? //Je dirais que c'est la science qui veut décrire, définir, expliquer par leurs causes et comprendre comme un tout cohérent les phénomènes économiques, à condition évidemment que l'économie politique ait été auparavant correctement définie. Au centre de cette science se trouvent les phénomènes typiques qui se répètent chez les peuples civilisés contemporains, phénomènes de division et d'organisation du travail, de circulation, de répartition des revenus, d'institutions économiques sociales, qui, s'appuyant sur certaines formes du droit privé et public, dominés par des forces psychiques identiques ou semblables, engendrent des dispositions ou des forces semblables ou identiques et représentent dans leur description d'ensemble une sorte de tableau statique du monde civilisé économique d'aujourd'hui, une sorte de constitution moyenne de ce monde. A partir de là, cette science a ensuite cherché à constater ici et là les variations des différentes économies nationales entre elles, les diverses formes d'organisation, elle s'est demandée par quel enchaînement et quelle succession ces diverses formes apparaissent, parvenant ainsi à se représenter le développement causal de ces formes l'une à partir de l'autre, et la succession historique des situations économiques; elle a ainsi articulé l'aspect dynamique sur l'aspect statique.

Et de même que dès ses débuts elle a pu, grâce à des jugements de valeur éthico-historiques, établir des idéaux, elle a toujours conservé jusqu'à un certain degré cette fonction pratique. Elle a toujours, à côté de la théorie, établi des enseignements pratiques pour la vie.//

Ouf! Reprenons notre souffle. De quoi s'agit-il donc? Institutions économiques sociales - droit privé et public - forces psychiques - semblable et identique - identique et semblable - statistique - statique - dynamique - constitution moyenne - développement causal - jugements de valeur éthico-historiques... Le commun des mortels aura sans doute l'impression après tout cela qu'une roue de moulin tourne dans sa tête. Dans sa soif obstinée de savoir et sa confiance aveugle en la sagesse professorale, il se donnera la peine de relire deux, trois fois ce galimatias pour y trouver un sens. Nous craignons que ce soit peine perdue. Car ce qu'on nous offre là, ce ne sont que phrases creuses et assemblage clinquant et ampoulé de mots. Il y a pour cela un signe qui ne trompe pas: quiconque pense clairement et maîtrise lui-même à fond ce dont il parle, s'exprime clairement et de manière compréhensible. Quiconque s'exprime de façon obscure et prétentieuse, alors qu'il ne s'agit ni de pures idées philosophiques ni des élucubrations de la mystique religieuse, montre seulement qu'il ne voit pas clair lui-même ou qu'il a de bonnes raisons d'éviter la clarté. Nous verrons plus tard que ce n'est pas un hasard si les savants bourgeois se servent d'une langue obscure et confuse pour parler de l'essence de l'économie politique, que cela traduit au contraire aussi bien leur propre confusion que le refus tendancieux et acharné de clarifier réellement la question.

Que la conception de l'économie politique ne puisse être énoncée avec clarté peut se comprendre si l'on considère que les opinions les plus contradictoires ont été émises sur l'ancienneté de son origine. Un historien connu, ancien professeur d'économie politique à l'université de Paris, *Adolphe Blanqui* - frère du célèbre dirigeant socialiste et combattant de la Commune, *Auguste Blanqui* - commence, par exemple, le premier chapitre de son *Histoire de l'évolution économique* parue en 1837, par le titre suivant: //L'économie politique est plus ancienne que l'on ne croit. Les Grecs et les Romains avaient déjà la leur.// D'autres historiens de l'économie politique, comme par

exemple l'ancien professeur à l'université de Berlin, *Eugen Dühring*, s'attachent au contraire à souligner que l'économie politique est beaucoup plus récente qu'on ne croit d'ordinaire, que cette science n'est apparue en réalité que dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Et, pour citer aussi des socialistes, *Lassalle*, fait en 1864, dans la préface à son écrit polémique classique contre *Schultze-Delitzsch*, *Capital et travail*, la remarque suivante: //L'économie politique est une science qui commence seulement et qui est encore à faire.//

Par contre, *Karl Marx* a donné à son principal ouvrage économique, *Le Capital*, dont le premier livre parut trois ans plus tard, comblant pour ainsi dire l'espoir exprimé par *Lassalle*, le sous-titre *Critique de l'économie politique*. De cette façon, *Marx* place son propre ouvrage en dehors de l'économie politique, la considérant comme quelque chose d'achevé et de terminé, sur quoi il exerce à son tour une critique. Une science qui pour certains est presque aussi ancienne que l'histoire écrite de l'humanité, que d'autres disent ne pas dater de plus d'un siècle et demi, d'autres, qu'elle n'en est encore qu'aux premiers balbutiements, d'autres encore qu'elle est déjà dépassée et qu'il est temps de l'enterrer par la critique - il est clair qu'une telle science soulève un problème assez spécial et complexe.

Mais nous serions tout aussi mal inspirés en demandant à l'un des représentants officiels de cette science de nous expliquer pourquoi l'économie politique n'est apparue, comme c'est maintenant l'opinion courante, que si tard, il y a à peine 150 ans. Le professeur *Dühring* nous expliquera par exemple, à grand renfort de discours, que les anciens Grecs et les Romains n'avaient pas encore de notions scientifiques des réalités de l'économie politique, mais seulement des idées //irresponsables//, //superficielles//, //tout ce qu'il y a de plus ordinaires//, tirées de l'expérience quotidienne; que le Moyen-Âge n'avait aucune notion scientifique. Cette savante explication ne nous fait pas avancer d'un pas et ses généralités sur le Moyen-Âge ne peuvent que nous induire en erreur.

Une autre explication originale nous est fournie par le professeur *Schmoller*. Dans l'article tiré du *Dictionnaire des sciences politiques* que nous avons cité plus haut, il nous //régale// des considérations suivantes:

//Pendant des siècles, on a observé et décrit des faits particuliers de l'économie privée et sociale, on a reconnu des vérités économiques particulières, on a débattu de questions économiques sur les systèmes de morale et de droit. Ces schémas partiels n'ont pu créer une science, mais à partir du moment où les questions d'économie politique acquièrent, du XVII^e au XIX^e siècle, une importance jamais soupçonnée auparavant pour la conduite et l'administration des États, lorsque de nombreux auteurs s'y intéressèrent, lorsqu'il devint nécessaire d'en instruire la jeunesse étudiante et qu'en même temps l'essor général de la pensée scientifique conduisit à relier l'ensemble des principes et des vérités relevant de l'économie politique en un système autonome dominé par certaines idées fondamentales comme la monnaie et l'échange, la politique économique de l'État, le travail et la division du travail - et c'est ce que tentèrent les principaux auteurs du XVIII^e siècle - à partir de ce moment l'économie politique exista en tant que science autonome.//

Si l'on résume le sens assez mince de ce long passage, on en tire cette leçon: des observations économiques restées longtemps éparses se sont réunies en une science à part quand la //direction et l'administration des États//, c'est-à-dire le gouvernement, en ressentit le besoin et quand il devint nécessaire à cette fin d'enseigner l'économie politique dans les universités. Comme cette explication est admirable et classique pour un professeur allemand! En vertu d'un //besoin// de ce cher gouvernement, une chaire est créée - qu'un professeur s'empresse d'occuper. Ensuite, il faut naturellement créer la science correspondante; sinon qu'enseignerait en effet le professeur? On songe à ce maître de cérémonies qui affirmait que les monarchies devraient toujours exister, car à quoi servirait un maître de cérémonies, s'il n'y avait pas de monarchie? Il semblerait donc que l'économie politique est apparue en tant que science du fait des besoins des États modernes. Un bon de commande des autorités aurait donné naissance à l'économie politique! Que les besoins financiers des princes, qu'un ordre des gouvernements suffise à faire jaillir de terre une science entièrement nouvelle, voilà bien la manière de penser de ce professeur, domestique intellectuel des gouvernements du Reich qui se charge, à volonté, en leur nom, de faire de l'agitation //scientifique// pour tel projet de budget

de la marine, tel projet douanier ou fiscal, vautour des champs de bataille qui prêche en temps de guerre l'excitation chauvine contre les peuples et le cannibalisme moral. Une telle conception est toutefois difficile à digérer pour le reste de l'humanité, pour tous ceux qui ne sont pas payés par le Trésor. Mais cette théorie nous donne une nouvelle énigme à résoudre. Que s'est-il passé pour que, vers le XVII^e siècle, comme l'affirme le professeur *Schmoller*, les gouvernements des États modernes aient soudain senti le besoin d'écorcher leurs chers sujets selon des principes scientifiques, alors que tout avait si bien marché pendant des siècles à la mode patriarcale et sans ces principes? Ne faudrait-il pas ici aussi remettre les choses en place, et ces besoins nouveaux des //Trésors princiers// ne seraient-ils pas eux-mêmes une modeste conséquence du grand bouleversement historique dont la nouvelle science de l'économie politique est sortie vers le milieu du XIX^e siècle?

Quoi qu'il en soit, la corporation des savants ne nous ayant pas appris ce dont traite réellement l'économie politique, nous ne savons pas non plus quand et pourquoi elle est apparue.//

Extrait de *Qu'est-ce que l'économie politique*, de Rosa Luxembourg, traduit par J. B. d'après le texte allemand publié sous le titre *Einführung in die Nationalökonomie in: Ausgewählte reden und schriften*, Dietz Verlag, Berlin, 1951.

Rosa Luxembourg est une intellectuelle théoricienne des mouvements révolutionnaires, féministe et antimilitariste convaincue. D'origine juive polonaise, née en 1871, dans l'Empire russe (actuelle Pologne) - plus exactement à Varsovie - elle va, sa vie durant, combattre le capitalisme et son lot de MASQUES cruels, ses dérives, sa course effrénée vers sa perte. À ses yeux, être libre de penser c'est avant tout être libre de penser différemment, et sa lutte contre toute forme d'autorité fut sûrement ce qui fascina Fassbinder. Elle fut abattue en 1919 et son corps jeté dans le canal de la Spree.

AU-DELÀ

Soumission. État de qui est soumis.

Mais pourquoi nous soumettons-nous. Et le faisons-nous consciemment.

Soumission. À l'autre, qui domine, prend le dessus, fascine, impressionne.

Soumission. À sa peur enfantine, enfouie si loin. Invisible et présente.

Soumission. À l'inconnu.

Soumission. À qui nous bouscule, nous écharde, nous brûle, sans le vouloir vraiment, par confort d'être là alors que nous, nous ne savons pas où nous sommes.

Soumission. À qui nous a élevées, se dressant un jour comme une possession.

Soumission. Par habitude, par incompréhension, par maladresse, par acquiescement.

Soumission. Par amour. Par ce rêve d'union véritable, illusoire, meurtri à la première séparation. Par cet oubli de soi.

Soumission. Rien qui ne puisse être patiemment, avec douceur, arrêté net, un jour de lucidité. Un jour de réveil. Un jour plein.

Mais l'insoumission n'est pas l'inverse de la soumission. Elle en est la réponse violente.

La réplique à la soumission, c'est l'enracinement, c'est *l'être* profondément reconnu, c'est la puissance de soi. Alors aucune tempête, jamais, ne nous ballotera plus. Alors nous serons insoumises.



Être puissance et fragilité.

} Pour une traversée

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

- / Gloria Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*, Aunt lute books, San Francisco, 2012.
- / Nina Brochmann & Ellen Stokken Dahl, *Les Joies d'en bas*, 2017, trad. Céline Romand-Monnier, Actes Sud, Arles, 2018.
- / Pascale Casanova, *La langue mondiale*, Seuil, Paris, 2015
La République mondiale des lettres, Seuil, Paris, 1999.
- / Jean Clausen, *Je transporte des explosifs on les appelle les mots*, 1982-2019, [coll. Sorcières], Cambourakis, trad. Oliv Zuretti, Meghan McNealy, Charlotte Blanchart, Gerty Dambury, Collectif Cases rebelles, 2019.
- / Suzanne Chappaz-Wirthner, *Entre ordre et subversion, logiques plurielles, alternatives, écarts, paradoxes*, IUED, Karthala, Genève, Paris, 2007.
Le Turc, le Fol et le Dragon, Editions de l'Institut d'ethnologie, Neuchâtel, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1995.
- / Inger Christensen, *Alphabet*, 1981, trad. Janine & Karl Poulsen, Ypsilon, Paris, 2014.
- / Claudine Cohen, *Femmes de la préhistoire*, Belin, Paris, 2016.
- / Madame de Genlis, *La femme auteur*, (1825), Gallimard, Paris, 2007.
- / Agnès Desarthe, *Cinq photos de ma femme*, Editions de l'Olivier, Paris, 1988.
- / Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Grasset, Paris, 2006.
- / Anne Dufourmantelle, *La Femme et le sacrifice, D'Antigone à la femme d'à côté*, Éditions Denoël, Paris, 2007.
- / Rainer Werner Fassbinder, *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes*, 1964, trad. Jörn Cambreleng [coll. Scène ouverte], L'Arche Éditeur, Paris, 2016.
- / Geneviève Fraisse, *Les femmes et leur histoire*, Gallimard, Paris, 1998.
- / Gisèle Freund, *La photographie en France au XIXe siècle*, (1936), Christian Bourgois, Paris, 2011.
- / Françoise Héritier, *Le Sel de la vie*, Odile Jacob, Paris, 2012.
- / Siri Hustvedt, *Un monde flamboyant*, 2014, trad. Christine Leboeuf, Actes Sud, Arles, 2014.
- / Luce Irigaray, *Passions élémentaires*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1982.
- / Nadia Yala Kisukidi, *Décoloniser la philosophie. Ou de la philosophie comme objet anthropologique*, in *Présence Africaine* (N°192), 2015/2.
- / Catherine König-Pralong, *La colonie philosophique*, Ehes éditions, Paris, 2019.
- / Julia Kristeva, *Le génie féminin*, Gallimard, Paris, 1999.
- / Muriel Laharie, *La folie au Moyen Âge, XIe - XIIIe siècles*, Le Léopard d'or, Paris, 1991.

- / Emmelene Landon, *Susanne, peintures de Susanne Hay*, Léo Scheer, Paris, 2006.
- / Marianne Mesnil, *Trois essais sur la fête: du folklore à l'ethnosémiotique*, Éditions de l'université, Bruxelles, 1974.
- / Toni Morrison, *L'origine des autres*, 2017, trad. Christine Laferrière, Christian Bourgois, Paris, 2018.
- / Véronique Nahoum-Grappe, *Vertige de l'ivresse, alcool et lien social*, Descartes et Cie, Paris, 2010.
- / Valérie Rouzeau, *Sens averse*, La table ronde, Paris, 2018.
- / Nathalie Sarraute, *Enfance*, Gallimard, Paris, 1983.
- / Annemarie Schwarzenbach, *Insel Europa*, (1937), Lenos Verlag, Zurich, 2008.
- / Severine Sofio, *Artistes femmes*, Cnrs éditions, Paris, 2016.
- / Herbjørg Wassmo, *Cent ans*, 2009, trad. Luce Hinsch, Gaïa, 2011.
- / Virginia Woolf, *L'écrivain et la vie*, 1905, trad. Elise Argand, Rivages Poche, Paris, 2008.
- / Tennessee Williams, *Un tramway nommé Désir* (1947) suivi de *Tokyo Bar* (1968), trad. Jean-Marie Besset, [coll. des quatre-vents], L'Avant-Scène Théâtre, 2003.
- 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:
- / Billie Eilish, *When We All Fall Asleep, Where Do We Go?*, 2019.
- / FKA Twigs, *Good to love*, 2016; *Home with you*, 2019.
- / Annie Lennox, *Dido's lament*, 2020. Jusqu'à épuisement.
- / Adrienne Lenker, *Abysskiss*, 2018. Rêves ouverts.
- / La Femme, *Sphinx*, extrait de l'album *Mystère*, 2016.
- / Lizzo, *Boys*, 2018. En montant le son à fond.
- / Kompromat, *De mon âme à ton âme*, sur l'album *Traum Und Existenz*, avec Adèle Haenel, 2019. En révisant son allemand.
- / Girl in Red, *I Wanna Be Your Girlfriend*, 2017; *We fell in love in October*, 2018; *Midnight Love*, 2020. Champagne!
- / Kate Tempest, *Everybody Down*, 2014. Et lire tous ses livres!
- / Sharon Van Etten, *Our Love*, issu de l'album *Are we there*, 2014. Et tous ses albums, et en bonne compagnie.

- 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:
- / Marianne Breslauer, *Autoportrait*, 1929, Zurich, coll. Walter Feilchenfeldt.
 - / Claude Cahun, *Studies for a Keepsake*, vers 1925, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris.
 - / Lena Connel, *Miss Muriel Matters*, 1908-1910, Londres, Museum of London.
 - / Julia Margaret Cameron, *Mrs Herbert Duckworth*, 12 avril 1867, Paris, BNF.
 - / Imogen Cunningham, *The Suppliant*, 1910, Tucson, CCP.
 - / Frances Benjamin Johnston, *Ouvrière dans une mine de chaussures*, Lynn, Massachusetts, 1895, Washington D.C., Library of Congress.
 - / Dora Maar, *Assia*, 1934, Paris, MNAM.
 - / Lee Miller, *Severed Breast from Radical Surgery in a Place Sitting*, vers 1930, Chiddingly, coll. Lee Miller archives.

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 là.

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: L'Arche, Les Éditions Denoël, Les Éditions de Minuit.

Les photographies présentées dans ce cahier de salle sont d'auteures 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

