

_____ Et soudain Mirna
_____ Au Bord
_____ femme disparaît
(versions)



- _____ Sibylle Berg
- _____ Claudine Galea
- _____ Julia Haenni

— sommaire

4	introduction
6	éc(h)o-système Mot de la dramaturge
11	Homoplasticus Cécile Borne
13	Et soudain Mirna
13	DISTRIBUTION, RÉSUMÉ, BIOGRAPHIES
18	EXTRAITS BILINGUES allemand / français
21	ENTRETIEN avec Sibylle Berg
24	À PROPOS DE LA TRADUCTION avec Camille Logoz
26	ENTRETIEN avec Nicole Seiler
32	AUTOUR DE LA PIÈCE avec Bénédicte Amsler-Denogent et Lucie Zelger
34	ÉCHOS extraits
37	Au Bord
37	DISTRIBUTION, RÉSUMÉ, BIOGRAPHIES
42	EXTRAITS BILINGUES français / allemand
44	ENTRETIEN avec Claudine Galea
50	À PROPOS DE LA TRADUCTION avec Yasmine Salimi
52	ENTRETIEN avec Selma Alaoui
57	ENTRETIEN avec Valeria Bertolotto
59	ÉCHOS extraits
61	femme disparaît (versions)
61	DISTRIBUTION, RÉSUMÉ, BIOGRAPHIES
66	EXTRAITS BILINGUES allemand / français
69	ENTRETIEN avec Julia Haenni
77	À PROPOS DE LA TRADUCTION avec Julie Tirard
79	AUTOUR DE LA PIÈCE avec Giulia Rumasuglia
82	AUTOUR DE LA PIÈCE avec Bénédicte Amsler Denogent et Lisa Veyrier
84	ÉCHOS extraits
85	projet vert pilote / écoscénographie
98	bibliographie pour poursuivre
100	biographie Élise Blaché

introduction

À l'heure où j'écris, où je rencontre toutes ces artistes, les spectacles que vous vous apprêtez à voir ne sont pas encore montés, le travail n'a qu'à peine commencé, nous nous penchons donc sur l'écriture de ces pièces avant qu'elles ne soient, pour la première fois ou à nouveau, traduites, métamorphosées, interprétées sur la scène du POCHE .

Avant d'arriver à la scène, ces pièces qui portent en elles le désir de s'adresser à une multitude de regards et d'écoutes en même temps – la communauté éphémère des spectatrices – seront sujets de lecture d'une autre communauté éphémère : celle des metteuses en scène, des traductrices, des actrices, des scénographes, de toutes celles qui travaillent à l'artisanat théâtral. Je suis allée à leur rencontre pour connaître leurs chemins et leurs ramifications, leurs jonctions, leurs rebonds.

Ce cahier de salle sera l'occasion de partager cette aventure singulière de la lecture : se mettre à l'écoute du secret travail de tissage qui épaissit le sens. Repérer les chemins au cœur du texte : ceux tracés par l'autrice et puis les autres, ceux qui surgissent, pour chacune différents. Lire à la façon de celles qui, regardant le paysage, découvrent les traces des façonnages, du temps, de l'homme, des animaux, et leurs imbrications – et font l'expérience du vertige soudain de la carte qui se lève et prend vie. Ce jeu de lectures est parfois l'occasion, pour un temps, d'adopter le point de vue d'une Autre, comme la pisteuse, un instant, se coule dans la vision du lapin ou du loup...

Ici nous envisagerons les différents états du texte, dont le premier, sur le papier. C'est pourquoi j'ai voulu rappeler, dans mes questions aux artistes, certaines des indications – distribution, didascalies, exergues, typographie – laissées par les autrices à celles qui porteront les pièces à la scène.

Il est aussi question aux côtés de ces états successifs du texte, de ses états concomitants, et principalement ses traductions. Sibylle Berg et Julia Haenni écrivent en allemand ; c'est à la demande du POCHE /GVE que ces pièces ont été traduites en français. J'ai interrogé les traductrices sur ce que traduire signifie et implique. Ici la langue allemande sera apparente en regard du texte français, tandis que sur scène, elle sera souterraine. Et pour *Au Bord* de Claudine Galea, écrite en français, vous trouverez ici sa version allemande comme une voie parallèle.

Enfin, m'éloignant encore par cercles concentriques du premier état, j'ai eu envie d'évoquer les textes qui s'écrivent à côté, au-dessus, en dessous. Ainsi vous trouverez des extraits d'autres œuvres des autrices, qui, dans ces écrits, prolongent ou au contraire bifurquent et font résonner différemment la langue ou les motifs.

Ce cahier est une invitation à tendre l'oreille aux échos et aux correspondances : bonnes lectures !

L'ÉC(H)O, mot phare de la saison, jette ses lumières sur cette deuxième partie de saison. Après que les auteurs Thomas Köck, Philippe Malone et Jean-Luc Lagarce avec **Solastalgie**, **Krach** et **Le Pays lointain** ont ouvert les horizons en portant à la scène la fin et la disparition¹, c'est une promesse de surgissement, d'irruption, de renouveau que formulent les trois pièces: **Et soudain Mirna / Au Bord / femme disparaît (versions)**, des autrices Sibylle Berg, Claudine Galea et Julia Haenni.

En écoutant les titres, on saisit un élan. Il s'agira de guetter un point de bascule, de se poster à la lisière, de repérer la place laissée vacante pour voir apparaître l'inconnu.e. Dans chacune de ces pièces s'enclenche un mouvement qui se propagera de proche en proche (c'est là l'espoir) dans la salle et peut-être au-delà.

Elles sont présentées côte à côte pour cette saison. C'est l'occasion, par un va-et-vient du regard, d'apprendre des unes pour lire les autres. Ainsi apparaît la spécificité de l'équation de chacune des pièces, le facteur déclenchant: Sibylle Berg ajoute un élément, Julia Haenni en enlève un, Claudine Galea se penche sur ce qu'on a sous les yeux sans oser le regarder. Trois manières d'engager l'action, trois manières en déplaçant nos regards de nous rendre actives.

Le // **Et soudain** // de **Mirna** est une naissance, laquelle déjà est double parce qu'avec elle apparaît la mère, ainsi instituée par la naissance de la fille. Puis vient l'espoir d'une renaissance, d'un nouveau départ avec l'horizon imminent d'un déménagement. Mais le mouvement est contrarié, la mère qui devrait mener la barque fait du sur-place et entrevoit la falsification de ses rêves. Dès lors, observant les protagonistes coincées dans leurs impasses, il est à parier que l'impatiente envie de changement se saisisse de celle qui écoute.

Dans **Au Bord**, surgit l'écriture après 39 tentatives, autour (au bord) d'une image obsédante et insoutenable. L'autrice se penche sur ce qui l'attache à cette vision, déplie devant nous le réseau d'images souvent inavouables. Elle reprend la main par l'écriture. Elle ne nous convie pas à une thérapie mais à ce tour de force qui consiste, en écrivant, à se saisir et à faire face en désignant la laisse qui entrave, laquelle soudain semble se desserrer.

Le vide que laisse la disparition de **femme disparaît (versions)** est un appel à ces versions restées inédites jusqu'à présent. Polysémie du mot //versions//: on y entend //retournements//, comme le terme utilisé en obstétrique pour désigner ce mouvement imprimé au fœtus par les sages-femmes pour faciliter la naissance; on entend aussi le transvasement, comme lorsque l'on fait passer un texte d'une langue à l'autre. Ici, dans l'espace laissé par //la femme// qui a disparu, s'engouffrent d'autres femmes qui se mettent au travail pour reconstituer son histoire, reconstruire une image, l'inventer peut-être bien.

D'autres échos apparaissent qui lient les pièces le temps de cette rencontre, des motifs communs signent une connivence: l'embrassement final qu'on trouve dans **Et soudain Mirna** et **femme disparaît (versions)** en est un. Le feu fait le lien entre des gestes d'écriture très différents mais qui revendiquent des porosités et des contaminations fortuites, secrètes, hasardeuses: le feu prend, se propage et avec lui à la fois une menace et une joie. Cette joie du brasier convoque des imaginaires multiples, de l'incendie urbain aux langues de feu mythologiques en passant par le sabbat des sorcières, qui tous indiquent une transfiguration. Et avec elle cette préoccupation commune aux trois pièces: faire de la place, se faire une place et poursuivant le glissement: découvrir quel rôle on joue, puis quel rôle on pourrait jouer.

Ce grand dialogue auquel nous sommes conviées, celui des pièces entre elles, celui des artistes, des spectatrices, des observatrices, ouvre le regard, nous incite à regarder là-bas au loin, à changer la focale, à écouter d'une autre oreille, à rester sur le qui-vive. Élargir le champ, c'est aussi dans le temps et l'espace se donner la chance de voir le chemin qu'on suit et ceux qu'il côtoie, découvrir la carte tout entière (ou l'envisager) avec aussi son dessus et son dessous et non pas seulement le point qui clignote et que l'on suit aveuglément.

¹ Entretiens, il y aura eu aussi **Le si peu talentueux Mister R.** en coproduction avec le Neumarkt à Zürich

C'est s'ouvrir à l'écosystème, quand on pourrait ne voir que son propre sillon, son geste isolé.

L'exploration de nos liens avec nos environnements: écologiques, politiques, économiques, intimes, à laquelle invitaient les pièces du début de la saison se poursuit. Les trois pièces interrogent les liens de la domination patriarcale, capitaliste et coloniale, aiguïssent la prise de conscience de l'interdépendance des systèmes d'oppression, de l'intériorisation de la domination et proposent d'analyser aussi les rapports des femmes entre elles, y compris entre générations différentes. Elles déploient ici, dans ce dispositif si particulier du théâtre, des réflexions sur l'art et la société, sur l'individuel et le collectif.

Au cœur de chacune il y a la ferme intention de faire vaciller le péremptoire, le définitif, le clos: ce qui est en jeu c'est une impulsion, capter l'imperceptible d'une hésitation.

Ce doute est comme le petit mouvement, le frémissement, la ride sur l'eau, la brume de chaleur qui s'élève et trouble l'image.

Celles qui prennent la parole ici sont multiples, elles se dédoublent, se contaminent, se regroupent, se diffractent; combien d'images recouvrent les images? Qui se cache derrière cette disparition? Et derrière ce désir de réussite, derrière ce vieux rêve de bonheur?

Les trois pièces ont en commun l'art de débusquer – faire sortir du bois, littéralement – les désirs inconscients, restés cachés sous le glacié des apparences, même et surtout quand ces apparences se veulent en rupture avec la norme et le conformisme. Et ce qui sourd, apparaît et frappe, ce sont les mouvements contradictoires de la parole et de la pensée, qui contraignent personnages et spectatrices à l'inconfort du contre-courant, de la remise en question. Puis les trois pièces ouvrent sur un élan, un renouveau à venir, un trajet à poursuivre, comme autant d'horizons désirables.

Un spectacle peut se concevoir comme le résultat d'une série d'opérations: des opérations de traductions, de translations, d'additions et de soustractions. C'est une mise en mouvement, un processus de transformation.

La trajectoire de ce mouvement impulsé ici (mais aussi là et là et là) reste toujours aléatoire, il part dans tous les sens.

Ainsi, Sylvie Kleiber² rappelait dans le cahier de salle du début de saison, dans son entretien avec Romain Bionda³, que les opérations de réemploi des décors, qui se pratiquent depuis longtemps, sont aussi des opérations symboliques: //les fictions transportées par un morceau de décor dans un autre environnement ont enrichi un grand nombre d'espaces scéniques// disait-elle.

Bien sûr les //opérations symboliques// que sont les spectacles ou les textes, sont aussi des opérations concrètes: qui va travailler, combien de temps, qui va jouer, qui décide, de quoi, quels matériaux pour le décor, et aussi qui fait la lessive et à manger et les photocopies?

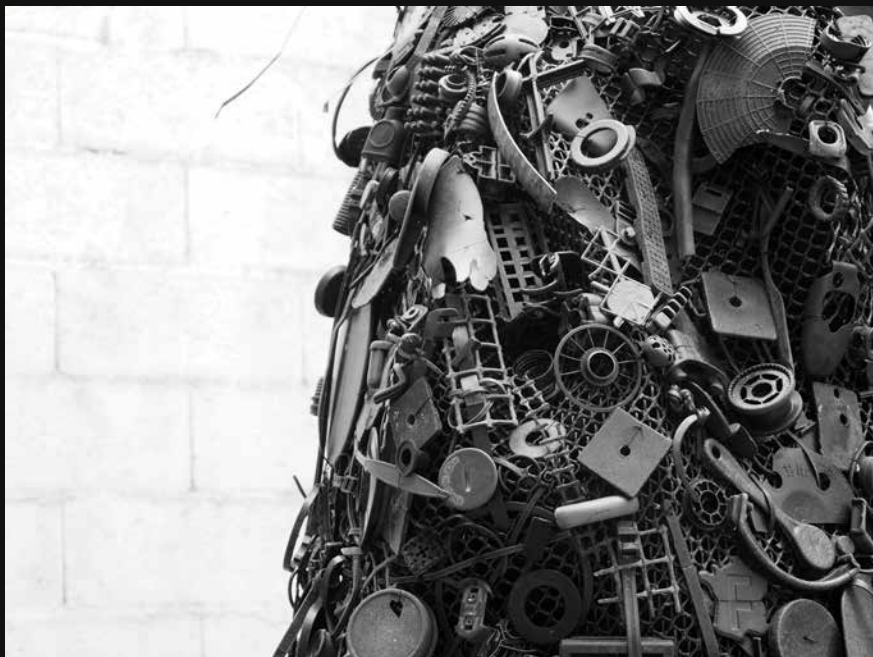
L'intrication des enjeux et des résultats de ces opérations symboliques et concrètes forment un écosystème, un paysage mobile, qui nous meut, nous mobilise et nous émeut.

Parfois ces liens entre symbolique et matériel //apparaissent//, surgissent et concrétisent une idée en acte. Ainsi des chercheuses anglo-saxonnes⁴ découvrent-elles la corrélation qui existe entre la diversité des langues parlées sur un territoire et la diversité des espèces vivantes qui l'habitent. C'est une métaphore inespérée du théâtre: plus on y parle de langues différentes, plus il y a d'êtres vivants différents qui y trouvent à vivre, plus il y a de manières de penser et d'agir différentes, plus la vie y est dense.

2 Sylvie Kleiber est scénographe, et artiste associée au POCHE depuis la saison 23-24.

3 Romain Bionda est docteur ès lettres, maître assistant en littérature comparée, et rédacteur du cahier de salle de la première partie de la saison ÉC(H)O (23-24).

4 //Co-occurrence of linguistic and biological diversity in biodiversity hotspots and high biodiversity wilderness areas//, L. J. Gorenflo, Suzanne Romaine, Russell A. Mittermeier, et Kristen Walker-Painemilla, National Library of Medicine (publié en ligne), 2012. Cité par Charles Stépanoff dans *L'animal et la mort*, Éditions La Découverte, Paris, 2021.



HOMOPLASTICUS

une œuvre de Cécile Borne¹

Pour accompagner ce cahier : la *BESTIA NOIRE* de Cécile Borne, tirée de la série photographique et performative *Homoplasticus*.

Ici aussi, il est question d'une opération de transformation, d'une métamorphose, d'un surgissement. Une transformation qui charrie avec elle la tragédie banale de l'usure et du temps qui passe, de l'oubli et du déchet, et la joie vivifiante de la récupération et du jeu.

Avec ses masques-sculptures auxquels elle donne vie à travers des mises en scène à la fois drôles et inquiétantes, Cécile Borne tisse ensemble les temps discordants de l'être humain, de la matière plastique et de la planète.

Une façon de nous mettre face à nos responsabilités et à nos indignités, cette honte de ce qui, mis au rebut, revient tout de même nous hanter, charrié par les eaux puissantes et têtues des océans. Une responsabilité qui réclame une mise en jeu grave mais non dénuée de joie et de fantaisie comme pour défier l'esprit de sérieux et rappeler notre fragilité.

Virginie Gautier² écrit à propos de la série *Homoplasticus* : // par fidélité au rivage, Cécile Borne ne pouvait pas continuer d'ignorer — c'est elle qui le dit — ce qui happait constamment son regard. Les plastiques, sangles, cordages, filets, poches à huîtres, casiers, bouteilles, bouchons et objets divers venus des chalutiers et des cargos croisant au large, ou abandonnés sur les plages, ou encore charriés par les fleuves qui traversent nos villes, et dont nous sommes tous les usagers déraisonnables (...). Elle raconte d'une façon presque ethnologique nos liens avec ce matériau qui façonne tous nos usages. Et propose ainsi d'appréhender un certain 'territoire du plastique' comme s'il était celui d'une civilisation ancienne, ou lointaine, ou même suspecte. Et pourtant nôtre. //

Elle fait lien entre ces fragments d'histoires que sont les déchets plastiques marins et qui dérivent d'ici à là-bas (loin après l'horizon) et retour. Ils ont voyagé, ils se sont chargés des gestes de celles qui les ont manipulés et des drames de celles qui les ont peut-être simplement côtoyés au fil de l'eau. Témoins mystérieux, étrangers et familiers, ils se mêlent à la laisse de mer, ces déchets organiques, bois, algues, coquillages, plumes et os que les eaux rendent à la terre.

Les voilà de retour pour une mascarade qui guide notre regard et révèle des traces et des liens jusque-là laissés de côté.

Comme autant d'histoires à lire, à inventer aussi.

1 Cécile Borne est chorégraphe, réalisatrice, plasticienne. Après avoir sillonné durant quinze ans les scènes internationales en tant que danseuse, interprète, chorégraphe et metteuse en scène, elle crée sa compagnie, Aziliz Dañs, en 1998 et imagine la Grande Boutique à Langonnet, lieu de création à la croisée de la danse, des arts plastiques, de la musique et de la vidéo. Depuis quelques années, elle mène un travail de mémoire et de création autour de la laisse de mer. <http://cecile.borne.free.fr>

2 Virginie Gautier, //Un geste avec la mer//, éditions du Musée Paul Valéry, Sète, 2020.

— Et soudain Mirna

texte Sibylle Berg

traduction Camille Logoz

mise en scène Nicole Seiler

jeu Bénédicte Amsler Denogent, Lucie Zelger

assistanat mise en scène Juliette Mouteau

scénographie Fanny Courvoisier et Sylvie Kleiber
dans le cadre du projet vert pilote dirigé par Sylvie Kleiber

lumière Alessandra Souto Domingues

accompagnement dramaturgique Manon Krüttli

son & musique Naomi Mabanda

costumes Ana Carina Romero Asturga

coiffure & maquillage Katrine Zingg

accessoires Janice Siegrist

production POCHE /GVE

// J'ai toujours cru que ça finirait par venir, la vie et son sens. //

La fête est finie. Une *twentysomething earlyforties* s'apprête à déménager. Mère célibataire, en couple classique ou ouvert, peut-être même en communauté, on ne sait pas, elle ne sait plus. Sa carrière n'a jamais vraiment décollé. Elle est terriblement comme tout le monde. Moyenne. Qu'à cela ne tienne, elle se rebelle une ultime fois, elle veut quitter son quartier gentrifié et déménager à la campagne. Tant pis pour les allocations et les aides sociales, vive l'autosuffisance ! Mais elle n'arrive plus à faire rentrer dans ses cartons ses ambitions trop grandes de maternité, de réussite, de carrière et ce désir inextinguible d'être vraiment elle-même. Plus rien ne rentre, plus rien ne passe, plus rien ne tient. Si ce n'est Mirna. Elle aimerait faire face fièrement au vieillissement, avoir le courage d'un nouveau départ, pourtant elle ne fait que rester au bord d'une nouvelle vie, juste à côté de ses projets. Mais Mirna, elle, elle y va ! Pendant que maman tente toujours et en vain de se réaliser et de devenir enfin adulte, la progéniture mûre bien avant l'heure gère la vie au jour le jour et fait face au quotidien avec bravoure. En dépassant les idéaux irréalisables et les angoisses paralysantes, cette Mirna a bel et bien hérité de la lucidité glacée de sa mère, mais semble être parvenue à devenir une autre et critique autant sa mère que toute la génération avant elle...

Sibylle Berg, romancière et auteur·e zurichois·e à succès tisse un tapis de paroles fichtrement coloré noyant genre, capitalisme, changement climatique et crise existentielle... Nicole Seiler fait une première incursion dans le théâtre de texte en dirigeant deux actrices de l'ENSEMBLE dans cette pièce drôle, sérieuse et traversée des bribes et des échos de toutes nos incertitudes bien certaines d'aujourd'hui.

Sibylle Berg _ texte

Sibylle Berg est un·e auteur·e germano-suisse qui vit actuellement entre Zurich et Tel-Aviv. Iel écrit des romans, des essais, des nouvelles, des pièces de théâtre, des pièces radiophoniques et des chroniques. Ses quinze livres ont été traduits en trente langues et ont reçu de nombreux prix, dont le Prix littéraire de Thuringe, le prix Bertolt-Brecht, le prix Johann-Peter-Hebel, ainsi que le prix Friedrich Luft en 2015 pour **Et soudain Mirna**. Iel est une figure emblématique des sous-cultures alternatives allemandes, avec beaucoup d'admiratrices parmi la communauté LGBTQIA+ et les communautés artistiques européennes. Son livre *GRM. Brainfuck*, un roman de science-fiction situé dans un futur proche dystopique, a remporté le Prix suisse du livre en 2019. En 2020, iel reçoit le Grand prix suisse de littérature pour l'ensemble de son œuvre. Parmi ses romans traduits en français, *Merci bien pour la vie* est paru chez Actes Sud.

Au POCHE cette saison, **Et soudain Mirna** sera joué pour la première fois en français.

Nicole Seiler _ mise en scène

Née en 1970 à Zurich, Nicole Seiler se forme en danse et en théâtre à la Scuola Teatro Dimitri à Verscio (Suisse), à la Vlaamse Dansacademie à Bruges (Belgique), et à Rudra Béjart à Lausanne. En tant qu'interprète, elle a collaboré à de multiples créations de la Cie Buissonnière (sous la direction de Philippe Lizon), le Teatro Malandro (dirigé par Omar Porras), la Cie Philippe Saire, ainsi que Massimo Furlan, en Suisse et à l'étranger. En 2002, elle crée sa propre compagnie à Lausanne. Ses recherches sur la vidéo et la chorégraphie ont conduit à la création d'œuvres de danse et de multimédia, de vidéos, d'installations chorégraphiques, de performances et d'œuvres in situ innovantes qui visent à maintenir le public actif dans son interprétation de l'œuvre. Depuis 2010, ses recherches portent principalement sur la relation entre l'image et le son, et la manière dont ces éléments se connectent dans nos mémoires.

En parallèle de son travail de chorégraphe, Nicole Seiler s'intéresse aussi aux questions de politique culturelle. Au fil des années, elle a fait partie de jurys et de différents comités d'association et conseils de fondations tels que Pro Helvetia – Fondation suisse pour la culture, Danse Suisse, far° festival des arts vivants – Nyon et la SSA – Société Suisse des Auteurs.

Avec **Et soudain Mirna** au POCHE, Nicole Seiler montera sa première mise en scène à partir d'un texte.



Und dann kam Mirna

An diesem 9. November vor
wenigen –

Aber bedeutungsschweren –

Gleichsam intensiven
Jahren lief ich mit einem kleinen.
fremden Menschen durch etwas,
das wie Schnee wirkte, was aber
nur Feinstaub war, und versuchte,
gerührt zu sein.

Gerührt wie: Ohhh – so ein
kleines Gesicht. Diese perfekten
Gliedermaßen, da, schau nur, die
Zehen.
Überraschenderweise zehn ... und
so weiter.
Aber die Emotionen stellten sich
nicht vollkommen ein, ich hatte
Angst und noch mehr Fragen.

*Werde ich mich jemals wieder in
einen Menschen, der nicht das Baby
ist, verlieben?*

*Werde ich weiter TV-Serien schauen
können?*

*Wird dieses Kind den Anstieg des
Meeresspiegels um 30 Zentimeter
überleben?*

Was trägt man im Wasser?

Wird dieses Kind Ketamin-Dealerin?

*Wird es meinen ausgezeichneten
Musikgeschmack geerbt haben?*

Et soudain Mirna

Ce 9 novembre il y a quelques années

plutôt intenses

et lourdes de sens

je marchais avec une petite
personne qui m'était étrangère
dans quelque chose qui
ressemblait à de la neige mais qui
n'était qu'une couche de poussière,
et j'essayais d'être touchée.

Touchée dans le sens de: oooh,
ce tout petit visage! Quelles
proportions parfaites, là, regarde,
ses orteils. C'est incroyable, il y en a
dix... etcetera.
Mais mon émotion ne s'est pas bien
enclenchée, j'avais peur et surtout
beaucoup de questions.

*Est-ce que je retomberai un jour
amoureuse de quelqu'un qui ne soit
pas le bébé?*

*Est-ce que je pourrai toujours
regarder des séries?*

*Est-ce que cette enfant survivra à
l'élévation du niveau de la mer de
30 centimètres?*

*Comment est-ce qu'on s'habille
sous l'eau?*

*Cette enfant deviendra-t-elle
dealeuse de kétamine?*

*Wird es überhaupt etwas von
mir geerbt haben, und ist das
überhaupt wünschenswert?*

Jeder Schritt war die Manifestation
des Gedankens: Ich werde nie,
nie so eine Mutter sein wie meine
Mutter.

Und ich so: Lautes Lachen.

Ich werde nie so sein wie meine
Mutter, von der ich außer
Pfandbriefen und Kommunalobli-
gationen nichts geerbt habe, ich
werde nie so
ängstlich,
spießig,
schelcht angezogen,
peinlich
und nie so verdammt
gut gelaunt
sein wie sie.

Die ersten Jahreießen heute
zusammen zu einem –
ähm, ich sage mal –
Himmel.
Aus Liebe. In dem ich vollkommen
verblödet schwebe. Ja, ich schwebe
und sage: Es hat ge-lacht, es hat
mich angesehen, das Bäuchlein,
schau nur, das verdammt
Bäuchlein, man sollte eine
Bäuchleinsculptur errichten. Das
sage ich zu mir, denn Fremde laufen
schnell weg, und Bekannte, wie
schon erwähnt, habe ich nicht mehr.
Mithin taucht an dem Himmel
eine dunkle Wolke auf, geformt
aus Übergewicht, Überforderung
und der Erkenntnis, dass eben

*Va-t-elle hériter de mon goût
impeccable en musique?*

*Va-t-elle hériter de moi tout court –
et est-ce bien souhaitable?*

À chaque pas surgissait cette
pensée: jamais, jamais je ne serai
une mère comme ma
mère.

Et moi: rire tonitruant.

Jamais je ne serai comme ma mère
dont je n'ai rien hérité à part des
lettres de gage et des obligations
municipales, jamais je ne serai aussi
angoissée,
coincée,
mal fagotée,
gênante
et surtout jamais d'aussi
bonne humeur
qu'elle.

Les premières années se fondent
aujourd'hui dans un –
j'ai envie de dire –
ciel.
D'amour. Dans lequel je plane,
hébétée. Oui, je plane et je dis:
elle a rigolé, elle m'a regardée, ce
petit ventre, oh le tout petit ventre,
il faudrait en faire une sculpture.
Je me le dis à moi, parce que les
inconnus passent vite leur chemin,
et les amis, comme je l'ai dit, ont
tous disparu.
Mais bientôt ce ciel s'assombrit,
obstrué par l'ombre du surpoids,
du surmenage et du pressentiment
que précisément rien n'est plus

nichts mehr so ist wie vorher und
es nie mehr so werden wird und
dass ich meine Wut verloren habe
und meine Bedeutung für die
Gesellschaft. Mütter haben keine
Relevanz. Sie sind beschäftigt.
Nur eben mit Scheiß. Keiner will
irgendeine sachbezogene, beruflich
kompetente, politisch informierte
Information von einer Mutter.

et ne sera jamais plus comme
avant, que j'ai perdu toute ma
rage et toute importance pour la
société. Les mères n'ont aucune
pertinence. Elles sont occupées.
Mais avec de la merde. Personne
ne veut de renseignement
factuel, professionnel, compétent,
politiquement informé de la part
d'une mère.

Sibylle Berg, extrait de *Und dann kam
Mirna*, Rowohlt E-Book, 2018.

Sibylle Berg, extrait de *Et soudain Mirna*,
traduit de l'allemand par Camille Logoz,
inédit, 2023.

ENTRETIEN

avec Sibylle Berg, auteur·e
réalisé par Élise Blaché décembre 2023
traduit par mAthieu Bertholet

**// Un texte pour environ deux comédien·nes
ou une personnalité drastiquement dédoublée
(...)**

Personne 1 (grande personne)

Personne 2 (petite personne)

Peut être étendu à un nombre infini de grandes et petites personnes.//

Et soudain Mirna **est le deuxième volet d'une série commencée en 2013
avec *Es sagt mir nichts, das sogenannte Draußen*¹, encore inédite en fran-
çais. Pourriez-vous nous parler de ce qui a initié l'écriture de cette pièce ?**

La série a commencé avec le souhait commun de Sebastian Nübling (metteur en scène) et moi, de travailler ensemble. L'un·e de nous deux a eu l'idée de faire une pièce pour des jeunes femmes. J'ai rencontré une bande de jeunes actrices, pour découvrir ce qui intéresse la génération de et autour de 20 ans, ce qui leur fait peur ou les amuse. Ce sont les mêmes choses dans toutes les générations. Ce qui est nouveau, ce sont les facteurs des comportements sur les réseaux, l'accentuation du capitalisme, et le mouvement *#metoo*.

Après la grandiose première, nous est venue l'idée de continuer, jusqu'à ce que nous soyons toutes mortes.

Vous avez une activité littéraire et militante foisonnante, vous écrivez des romans, du théâtre et dans la presse aussi. Qu'est-ce qui, pour vous, détermine le choix de la forme théâtrale quand vous vous mettez à écrire ?

Ça va dans l'autre sens – j'ai une idée et je sais que je vais en faire une pièce. Les livres commencent rarement avec une idée, plutôt avec des impulsions, qui me poussent à me lancer dans des recherches très longues. Pour les journaux, ce sont des petits trucs sur le moment, très actuels, quand on m'en fait la demande – et qu'on me paye.

1 On peut traduire par : //Ça ne me dit rien, ce soit disant dehors//

Dans la distribution, vous écrivez //un texte pour environ deux comédien-ne-s ou une personnalité drastiquement dédoublée//. Cette indication est en soi une sorte de manifeste et d'invitation au jeu. Quel jeu souhaitez-vous déclencher? Et plus largement quel rapport entretenez-vous avec les mises en scène de vos pièces? Avec le plateau?

Je trouve que c'est très libérateur, ou du moins je me l'imagine – de laisser à la mise en scène le plus d'espace possible pour la distribution et le travail, et j'espère toujours que cela me protège des dramaturges et du tripatouillage dans mes textes. Cela fonctionne rarement. Je ne vois en général que les premières créations de mes textes parce que, comme ça marche encore assez bien pour moi en ce moment, je n'arrive plus à voir toutes les autres productions. Et la mise en scène, je ne peux pas en dire grand-chose, parce que je déteste voir mes pièces, ou les entendre, les lire, je trouve toujours que mes textes pourraient être améliorés.

Comment avez-vous pensé la structure de la pièce?

C'était plutôt facile dans **Mirna**, parce que grâce au premier volet de la série *es sagt mir nichts*², le groupe des 4 comédiennes était déjà constitué, il suffisait simplement de leur donner 4 petites missions supplémentaires – et le tour était joué.

Comment envisagez-vous la place de l'humour dans votre théâtre, dans votre écriture?

La même que dans la vie: une place nécessaire à la survie. Si on prend la vie trop au sérieux, on est tout le temps de mauvaise humeur. Et à qui cela pourrait-il servir?

Vos personnages semblent pris dans des mouvements contradictoires, peut-être même dans une impasse. Avez-vous pensé la pièce comme une métaphore de notre condition, face à l'urgence climatique notamment?

Oh non, ça ne va pas si loin. Je crois me souvenir que ça parle plutôt – à un niveau souterrain – du fait que nous restons coincées dans nos habitudes, nos traditions, nos routines, tout ce dont nous avons

besoin pour ne pas nous dissoudre – sinon, nous risquerions de nous rendre compte de l'aspect arbitraire de tout ça.

Qu'écrivez-vous en ce moment? Et où pourra-t-on vous retrouver en 2024?

Je suis en train d'écrire la troisième partie de ma série de livres: *GRM et RCE*. Après la misère, *permanent record*, et la révolution, je construis maintenant un nouveau modèle de société.

Au Berliner Ensemble, il y aura la première de *RCE*, et au Burgtheater de Vienne, se jouera *Vielen Dank für das Leben*³.

Entretemps, je commence une nouvelle pièce de commande pour le Berliner Ensemble, et entre deux, je reste un peu couchée.



→ Photographie de son bureau par Sibylle Berg

2 //Ça ne me dit rien//, titre du premier volet d'une série auquel appartient *Et soudain Mirna*. Ce premier volet donne à voir l'inventaire mordant de la vie d'une bande de quatre jeunes femmes qui s'interrogent sur leur place dans la société. Quelques années plus tard, les voilà toutes devenues mères, l'une d'elle a donné naissance à Mirna...

3 *Merci bien pour la vie*

À PROPOS DE LA TRADUCTION

avec Camille Logoz, traductrice
novembre 2023

Le rapport à la syntaxe m'a beaucoup fait réfléchir: les phrases ne respectent jamais vraiment les conventions grammaticales, on est toujours légèrement à côté, cette irritation me semblait essentielle dans l'effet que produit le texte. J'ai aussi voulu me concentrer sur la charge percutante du texte, sa colère, son urgence: le rythme est effréné, chaque phrase est comme déblatérée, vitupérée. Je tenais à cette violence, sans qu'elle ne cède en rien à l'intelligence.

// Mais plus la grossesse avançait, plus la certitude faiblissait. Le travail de deuil ou le travail relationnel servent à ramener les gens cabossés dans le rang. Et le travail gestationnel? Est-ce que ça existe? Non. Est-ce que la société a un mandat de ramassage pour refaire des mères des intellectuelles? Non plus. La reproduction est la meilleure façon de se débarrasser des femmes.//

→ En plus de refléter une inquiétude qui m'est propre, ce passage accomplit pour moi un geste que l'ensemble du texte appelle, auquel il incite, en le réalisant rarement lui-même: la formulation d'une pensée, et en l'occurrence d'une proposition politique.

C'est aussi l'une des phrases qui m'a demandé le plus de travail. Il y a un parallélisme entre le travail de deuil (*Trauerarbeit*) ou le travail relationnel (*Beziehungsarbeit*), qui sont des concepts thérapeutiques identifiables, et le néologisme // travail gestationnel// (*Austragearbeit*). Il m'a fallu du temps pour comprendre cette phrase: le fait de porter et mettre au monde un être humain (*austragen*) laisse irrémédiablement une trace, voire un trauma, sur lequel il conviendrait de faire un travail. Et le texte va plus loin: c'est la société qui devrait être responsable de venir cueillir, chercher, récupérer ces femmes (*Rückholauftrag*, comme on demande à DPD de venir chercher un colis). J'ai donc cherché une formulation qui charrie ce cynisme. Il y a tout un travail sur l'ironie, sur une vision infantilissante des mères (les gens cabossés, le rang, le ramassage) que le texte convoie et dénonce tout à la fois. C'est d'ailleurs une réflexion qui m'a accompagnée tout le long du travail: de quoi se rit le texte? Et qui rit de qui exactement?

Vous avez traduit des textes féministes importants¹. Comment la pièce de Sibylle Berg résonne-t-elle pour vous avec ce travail de circulation des idées et des outils féministes?

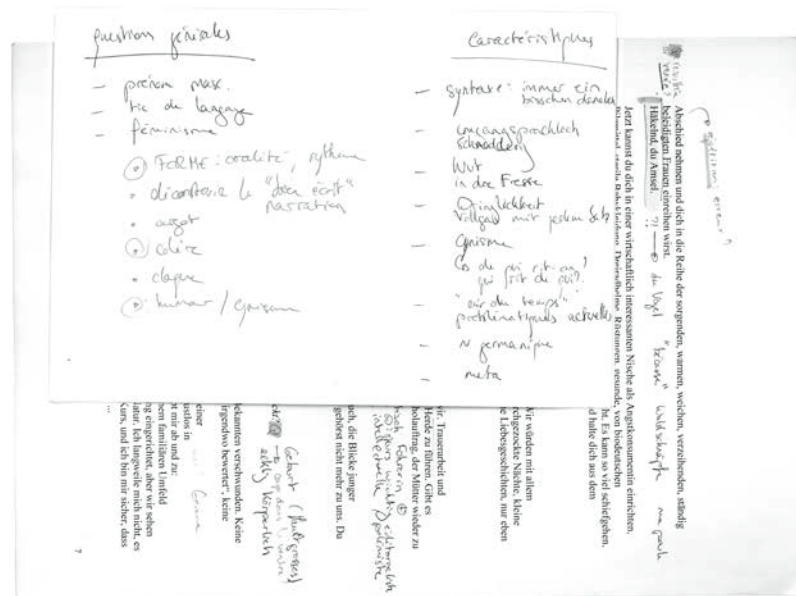
La pièce de Sibylle Berg délivre une critique forte de la maternité telle qu'elle nous est donnée à vivre par la société. Même les parades, mêmes les subversions semblent prévues et donc vaines – c'est le propre d'un système. Mais cette amertume génère autre chose que la résilience: le texte, traversé par l'énergie vitale de la rage, nourrit la résistance.

J'aime également que dans l'opposition générationnelle qui structure la pièce et à travers les personnages de Gemma, Lina et Minna, le texte examine une pluralité de courants féministes.

Tout cela est porté par une forme qui met à mal les conventions narratives et linguistiques, qui cumule les ruptures, et qui exige une déconstruction et un travail radical sur la langue.

Actualité → parutions

INOKAI, Yael, *Une simple intervention*, traduit de l'allemand par Camille Logoz, Ed. Zoé, 2024.



→ Notes de travail de Camille Logoz

¹ Notamment: *Femmes sous surveillance*, *Quelques mots sans fard sur la condition des femmes* de Iris von Roten, traduction de Camille Logoz, Éd. Antipodes, 2021

ENTRETIEN

avec Nicole Seiler, metteuse en scène et
Manon Krüttli, regard dramaturgique
réalisé par Elise Blaché en novembre 2023

Nicole Seiler, vous êtes une artiste reconnue, identifiée comme pluridisciplinaire : danseuse, chorégraphe, vidéaste. Comment s'inscrit cette mise en scène // à partir d'un texte // dans votre parcours ?

NICOLE SEILER Je n'ai jamais travaillé à partir d'un texte. D'ailleurs mon rapport au texte est assez compliqué. Je n'aime pas les mots, j'ai un rapport assez complexé, difficile, avec la parole. Le mot peut être très précis pour exprimer quelque chose mais j'ai toujours l'impression que quelque chose me manque, et c'est d'ailleurs pour ça au fond que je suis devenue chorégraphe. Dans la danse, il y a quelque chose de moins précis, moins clair, une espèce de chose floue, impalpable qui pour moi a une profondeur.

C'est assez déstabilisant, dépayçant, de travailler avec un texte et en même temps c'est hyper excitant parce que j'adore faire des choses que je n'ai jamais faites... j'adore me confronter à l'inconnu, c'est la base je crois de la pratique artistique, dans chaque création explorer la remise en question de soi-même, de ses manières de faire, j'adore ça – même si bien sûr ça ne va pas sans douleur...

J'ai la conviction, au-delà du plaisir de découvrir des choses nouvelles, qu'il est nécessaire de continuer à ouvrir le sensible, à travailler sur l'incertitude.

Comment le texte vous est-il arrivé entre les mains ?

NS C'est amusant, parce que je connais assez peu les autrices dramatiques mais je connaissais Sibylle Berg. On a une amie en commun et je la suis sur Instagram... Je suis assez fan de son //personnage//... Et je lis parfois ses chroniques.

Alors quand on m'a fait cette proposition, je pouvais dire oui de façon assez intuitive.

Vous travaillez avec le texte en allemand ?

NS L'allemand est ma langue maternelle, je lis dans les deux langues mais je me réfère au texte allemand pour mieux saisir les finesses, le ton, tout ce qui est //entre les lignes//...

À quels endroits partagez-vous la critique sociale que livre Sibylle Berg dans Et soudain Mirna ?

NS La question de l'héritage me touche et me parle beaucoup. Je précise que je n'ai pas d'enfant. Qu'est-ce que tu reçois de la génération qui te précède, comment à un moment donné tu rejettes ça, en général quand tu es adolescent, comment tu veux tout faire mieux et comment à la fin, tu es quand même ce que tu es : tu as reçu ce que tu as reçu et tu dois faire avec. Tu as un bagage que tu n'as pas choisi – comment tu fais avec ? Comment tu rêves de faire mieux, qu'est ce que tu arrives à faire ou à ne pas faire avec ça ? C'est à cet endroit que ça me touche...

MANON KRÜTTLI Ce qui me plaît particulièrement dans la proposition de Sibylle Berg c'est qu'elle n'est pas bien-pensante du tout, c'est une pensée critique, au sens premier de //mise en crise// : ça permet à la lectrice de se positionner dans sa lecture du monde, de réfléchir. C'est une lecture du monde absolument impertinente, et rigoureusement pertinente. Elle prend tout ce qui va de soi et elle le mouline, le décortique, pour nous donner la possibilité de le penser. C'est joyeux, acerbe, très drôle, ça met en mouvement. Je réfléchis beaucoup en ce moment à comment le rire peut produire de la pensée, et à cet endroit-là Sibylle Berg est particulièrement pertinent.e.

Nicole Seiler, dans vos pièces il y a souvent de la dérision, de la fantaisie. Quelle dimension avez-vous envie de donner au comique, à l'humour, dans cette mise en scène ?

NS Un peu paradoxalement, je me décrirais comme quelqu'une de très sérieuse, parfois même j'ai du mal à comprendre l'humour des autres, les blagues par exemple, je prends souvent tout au premier degré... Bien que l'humour soit très présent dans mon travail, tout ne me fait pas rire. J'aime beaucoup l'humour un peu grinçant, un peu noir, l'humour méchant, c'est pour ça que j'adore Sibylle Berg. J'aime quand il y a de la dérision par rapport à soi-même, que ça raconte quelque chose sur qui tu es.

MK La pièce appelle une dynamique, un rythme du comique qui va déterminer le rythme de la parole, du plateau, des actrices. J'imagine que ça nous permettra un aller-retour avec le public. Il faut comprendre la mécanique du regard sur soi, les protagonistes elles-mêmes ont un sens de la dérision, certainement que c'est une dynamique qui permet d'éviter l'écueil de la morale... La pièce n'affirme pas de vérités, elle émet des hypothèses.

L'écriture provoque un vrai vertige, notamment dans la façon de tisser le temps qui est comme stratifié et flou, et on ne peut pas vraiment déterminer s'il s'agit d'un seul personnage, de deux ou d'une multitude. Comment avez-vous reçu ce //feuilletage// ? Qu'est-ce que cela vous inspire ?

NS Il est vrai que l'auteur-e travaille sur une grande confusion des identités. Par moments, on a l'impression que la mère tient les propos de la fille et vice versa. Ce trouble entre les figures me rappelle une pratique physique que j'explore depuis des années. J'ai appelé ça le *morphing* : c'est un procédé d'improvisation où tout le monde fait la même chose, en se transformant progressivement... Ça peut commencer par de petits mouvements qui petit à petit se transforment, et tout le monde se transforme en même temps, de la même manière. Ça m'intéresse beaucoup d'observer par où commence le changement, qui initie la transformation. C'est un exercice d'écoute extrême.

Si je ramène cette question à la famille, je m'interroge sur la ressemblance : qu'est-ce que ça signifie d'être comme l'autre ? D'être ensemble ? Qu'est-ce que ça signifie de copier quelqu'un, d'être la même chose ? Parce qu'on peut *être* la même chose sans *faire* la même chose...

On va utiliser ce procédé en répétitions avec les deux comédiennes, je ne sais pas ce qu'il en restera au final...

MK Cette distribution //classique// – deux actrices pour deux personnages – me semble particulièrement intéressante alors que le texte semble appeler du postdramatique, avec une multiplication des //je//, ça ouvre l'exploration de ce qui est multiple à l'intérieur d'une même individualité. À l'intérieur d'une figure il y a trouble, discontinuité, contradiction, non-linéarité... D'une certaine manière cette distribution pourrait paraître plus stable que la proposition de l'auteur-e, mais elle introduit une instabilité très troublante.

Sibylle Berg crée une adresse (théâtrale) hybride, les protagonistes s'adressent à la fois au public, à elles-mêmes et à leur partenaire. Parfois ça ne se répond pas du tout, parfois ça semble se répondre comme par coïncidence. Comment travaillez-vous cette question de l'adresse ?

NS Je vais faire une partition à partir du texte, mettre en forme ma lecture du texte pour mieux le saisir, comprendre les différentes couches. Faire un exercice de découpage de texte va me permettre de différencier les adresses, mais aussi de déterminer d'autres catégories comme souvenir, présent, futur...

J'ai besoin de ça, parce que le vocabulaire n'est pas le même, en danse on ne parle pas vraiment d'adresse. On parle plutôt de regard.

MK L'adresse dans la pièce est toujours médiée, l'adresse au public n'est jamais au premier degré : il y a toujours aussi une dimension introspective. Les flux sont complexes.

J'ai assisté à une première réunion de scénographie, qui sera commune à toute la deuxième partie de saison, avec quelques variations bien sûr. Que pensez-vous de cette manière de travailler ?

NS La contrainte d'une scénographie commune m'a semblé particulièrement nourrissante. Dans le processus de création, c'est intéressant de voir comment les discussions avec les scénographes, mais aussi avec les autres metteuses en scène ont fait évoluer ma compréhension de la pièce.

Manon Krüttli est une collaboratrice régulière du POCHE, metteuse en scène, elle accompagne Nicole Seiler pour la dramaturgie de **Et soudain Mirna**.

Mais moi et mes on inspire copines – en étions certaines : on pourrait tout faire comme avant. Alcool et drogues, nuits passées à jouer sur l'ordinateur, petits vols à l'étalage, fabrication illégale de produits pharmaceutiques, histoires d'amour qui finissent mal – sauf avec un enfant.

C'est vraiment très très drôle.

Mais plus la grossesse avançait, plus la certitude faiblissait. Le travail de deuil ou le travail relationnel servent à ramener les gens cabossés dans le rang. Et le travail gestationnel ? Est-ce que ça existe ? Non. Est-ce que la société a un mandat de ramassage pour refaire des mères des intellectuelles ? Non plus.

La reproduction est la meilleure façon de se débarrasser des femmes.

Les coudes d'employés stressés dans mon ventre maternel, les regards des jeunes qui me traversent comme si j'étais de verre, tout me dit : tu es passée dans l'autre camp. La copulation t'a mutée dans la caste des parias.

Celles qu'on exècre –
les mères.

Qui aime les gens qui se font écarter par un crâne ?

Était là –

Le 9 novembre,

Silence décontenancé. Murmures activés –

le jour de la Nuit de cristal, de la fondation de la SS, de la chute du mur – du putsch de la Brasserie, de la Révolution de novembre...

Cette date inscrit ma naissance dans une série d'événements historiques qui informent mon patrimoine génétique et désespèrent tous les thérapeutes chez qui ma mère m'envoie.

Je ne vois pas ce qu'il y a de bizarre à mettre ça et là le feu à une grange.

Ce 9 novembre il y a quelques
années

plutôt intenses

et lourdes de sens

je marchais avec une petite personne qui m'était étrangère dans quelque chose qui ressemblait à de la neige mais qui n'était qu'une couche de poussière, et j'essayais d'être touchée.

→ Partition de travail établie par Nicole Seiler en amont des répétitions de la pièce **Et soudain Mirna** de Sibylle Berg.

RÉFLEXIONS AUTOUR DE LA PIÈCE

avec Bénédicte Amsler-Denogent et Lucie Zelger, comédiennes
novembre 2023

Nicole Seiler nous a dit lors du premier jour de lecture qu'elle souhaitait travailler le corps et voir comment celui-ci peut transformer les mots. Au fond je crois qu'instinctivement j'ai tendance à prendre le chemin inverse et travailler les mots pour voir comment ceux-ci peuvent défigurer mon corps. Chemin inverse peut-être, mais au fond il est question d'une même perméabilité entre corps et mots racontant ensemble. Cela m'excite de chercher à travailler le corps comme l'élément central du texte. Je pense au souffle qui très concrètement traverse en même temps le corps et les mots.

Bénédicte Amsler Denogent

// J'essaie tellement de croire à un dieu que j'en ai la migraine, mais je n'y arrive pas. //

→ J'adore cette phrase. Elle n'est pas un pivot dans l'histoire mais je trouve cette recherche et cette volonté de croire très belle, d'autant plus lorsqu'elle est impossible. À la première lecture que j'ai faite seule chez moi, c'est la phrase que, secrètement, je me suis réjouie de prononcer sur scène. J'aime l'idée de pouvoir se saisir d'un personnage grâce à l'une de ses phrases.

Je connais bien ces moments d'immobilisme où la volonté est là mais le corps ne suit pas, ou alors ces autres moments pleins d'élan ou tout semble possible, et cette planète pleine de promesses malgré toutes les merdes.

C'est justement dans le corps que ça se passe. D'où la joie de pouvoir travailler avec Nicole Seiler. Car il y a les mots d'un côté et le corps de l'autre : ils ne racontent pas toujours la même chose. C'est flagrant chez la //Personne 1// qui parle constamment de départ, mais ne bouge pas de son écran. Lucie Zelger

// Avec la naissance, le cerveau de la mère glisse dans le bébé. //

→ Il y a cette phrase dans la pièce : Je l'adore. Elle est tellement imagée. Et elle me raconte aussi la transmission, l'héritage : je porte en moi des cellules de ma mère (et donc aussi de ma grand-mère, et ainsi de suite...).

Quand j'étais enceinte de mon dernier enfant, j'ai tenu un journal qui suivait d'une part l'évolution de ma grossesse et d'autre part des réflexions que j'entretenais sur la maternité et le fait d'être artiste et mère, cette ambivalence. Je collectais aussi des images, dont une où l'on voit deux figures humaines, dont la plus petite a sa tête dans la bouche de la plus grande. C'est une peinture avec des traits de pinceau plutôt larges (ou même grossiers), dans les tons roses, avec du vert et du gris.

Elle est de Camille Henrot, une artiste française basée à Berlin. Le tableau s'intitule *What Did U Say*.

Est-ce le bébé qui entre dans la bouche de la mère pour comprendre ce qu'elle dit ? Ou la mère qui accouche du bébé comme on accouche d'une phrase ?

BETTINA se lève.

(...)

Les femmes, toutes ces pauvres femmes qui s'imaginent que des vêtements neufs changeraient quelque chose à l'incapacité où elles sont, le matin, de choisir une toilette. Pour elles rien ne changera jamais. C'est un véritable enfer que les femmes vivent jusqu'à ce qu'elles meurent un beau jour, pour renaître, si elles ont beaucoup de chance, dans la peau d'un homme ou d'un chien. Ces millions de femmes qui tous les matins sortent de chez elles et, dès les premiers pas, dès les premiers regards, sentent qu'elles ont mis complètement à côté de la plaque, parce qu'elles portent cette fichue jupe, ce foutu pantalon, ce chemisier hideux. Ces femmes qui fichent en l'air une journée avec leur mauvaise humeur due à des tricots mal fichus. Qui fichent leur vie en l'air en la jetant dans la gueule du mal-être. Elles ne me font même plus pitié. Je ne gaspille plus mes forces à les mépriser. J'ai trouvé ma voie. J'ai gagné la bataille contre la penderie, contre mes sentiments d'infériorité, contre les jours gâchés par de méchants fagotages. C'était facile. C'est facile. Je ne quitte plus la maison. Qu'irais-je faire dehors ? Des rues, des voitures, des inconnus. Rien que des choses sans intérêt. Rien ne m'oblige à sortir. Rien ne m'oblige à m'habiller, pour faire comme tout le monde. Le matin, je troque simplement ma chemise de nuit contre une tenue de jogging, je me glisse dans l'obscurité jusqu'à la boulangerie, et voilà, n, i, ni, c'est fini pour ce qui est du dehors. Je traîne la savate à travers les pièces obscurcies, j'ai des boutons sur le visage et les cheveux gras. J'ai brûlé mes vêtements, ainsi que la penderie. Dans la chambre il y a un gros tas de cendres. Les murs sont noircis. Emblème d'une bataille gagnée, l'ennemi colle au plafond. Je sais que des femmes de plus en plus nombreuses suivront mon exemple. Les rues seront vides, à part quelques hommes gris

souris qui erreront, à la recherche de femmes, Mais il n'y en aura plus. Elles sont à la maison, dans des appartements obscurs, vêtues de joggings sales. Elles sont au lit, et regardent la télévision. Elles mangent des chocolats. Et sont très, très heureuses.

— Au Bord

texte Claudine Galea

mise en scène Selma Alaoui

jeu Valeria Bertolotto

assistanat mise en scène Eléonore Bonah

scénographie Fanny Courvoisier & Sylvie Kleiber

dans le cadre du projet vert pilote dirigé par Sylvie Kleiber

scénographie Fanny Courvoisier

lumière Alessandra Souto Domingues

son Fred Jarabo

costumes Anna Pacchiani

coiffure & maquillage Katrine Zingg

accessoires Janice Siegrist

production POCHE /GVE

coproduction Catfish

// Je pense que je vais écrire ces images qui m'arrêtent. //

En 2003, quelques images prises par un téléphone portable montrent une soldate en train de torturer des prisonniers irakiens dans la prison d'Abou Ghraib. L'une d'elles, montrant une jeune soldate traînant en laisse un prisonnier nu crée le scandale. Sous le masque de son visage juvénile, le racisme et la haine s'exposent alors, sous leurs plus viles expressions. Claudine Galea a tenté d'écrire sur cette photographie. 39 fois, elle a essayé de se jeter dans cette écriture. 39 fois, elle est juste restée AU BORD. En osant cette 40ème fois s'y jeter entièrement, elle a mis sur papier une auto-fiction de théâtre qui glisse de la photo, à la laisse, à sa mère, à la fille qui tient un homme en laisse, à toutes les filles, à la rupture d'avec une fille, à toutes les femmes et à leur rapport à leur mère. Un voyage en échos qui dissèque autant notre rapport aux images qu'à l'Histoire contemporaine.

Ce monologue a déjà fait vibrer l'obscurité de la salle du POCHE en 2015. Et il revient troubler la tranquillité du velours rouge dans une nouvelle mise en scène acérée et sensible de Selma Alaoui, qui peut compter sur la précision et l'engagement de Valeria Bertolotto pour supporter la densité de ce monument de l'écriture d'aujourd'hui.

Claudine Galea _ texte

Originaire de la région de Marseille, Claudine Galea est journaliste, écrivaine et dramaturge. Ses activités d'écriture sont très variées. Elle appartient au comité de rédaction de la revue *UBU Scènes d'Europe*. Elle tient aussi une chronique littéraire hebdomadaire au quotidien *La Marseillaise* et collabore à la revue *CCP* du Centre international de Poésie – Marseille. Elle écrit aussi des romans, des albums, du théâtre, des textes pour la radio, pour des installations ou des films, que ce soit pour les adultes ou pour les jeunes. Aux Éditions du Rouergue, elle a publié plusieurs titres dans la collection //La brune//, en livre illustré pour les adultes, dans les collections //doado// et //zig zag// ou encore en album. De nombreux textes de Claudine Galea ont fait l'objet de réalisations radiophoniques à France Culture, qu'il s'agisse de pièces publiées ou bien de textes inédits, issus ou non d'une commande. Claudine Galea a reçu en 2011 le Grand prix de littérature dramatique pour sa pièce **Au Bord**. Elle est également lauréate du Grand Prix de littérature dramatique jeunesse en 2019 pour *Noircisse*. Au POCHE /GVE, sa pièce **Au Bord** a été mise en scène une première fois par Michèle Pralong lors de la **saison_unes** (2015-16) et sera recréée lors de la **saison ÉC(H)O** par Selma Alaoui.

Selma Alaoui _ mise en scène

Selma Alaoui vit à Bruxelles. Après une formation à l'INSAS, elle travaille comme autrice, metteuse en scène et actrice. Depuis 2007, elle est codirectrice artistique du collectif théâtral Mariedl, en résidence artistique au Théâtre Varia (Bruxelles). Son travail de mise en scène et d'écriture explore les thèmes de l'identité et de la vie en société de manière poétique et organique, comme dans *Anticlimax* de Werner Schwab (Prix de la critique – Meilleure Découverte 2007), *I would prefer not to* (Prix de la critique – Meilleure mise en scène 2011), *L'amour, la guerre* (2013), ou *Notes pour le futur* (2015). Depuis quelques années, son travail s'articule autour de la question des nouveaux récits et de la résistance. En 2016, elle a adapté le roman *Apocalypse bébé* de Virginie Despentes à la scène. En 2020, elle présente *Science-fictions*, un spectacle sur l'avenir et la fabulation. Selma Alaoui est également artiste associée du Théâtre de Liège et enseigne à l'INSAS. Au POCHE, elle met en scène **Krach** de Philippe Malone lors de la **saison_drüüü** (2017), **femme disparaît (versions)** de Julia Haenni lors de la **saison_répertoire** (2021), et **La putain respectueuse** de Jean-Paul Sartre lors de la **saison_(RE)CYCLE** (2023). Elle signera cette saison une nouvelle mise en scène de **Au Bord**, texte coup de poing de l'auteure Claudine Galea qui avait marqué les esprits au POCHE /GVE lors de la **saison_unes** (2015-16).



Au Bord

L'image enfante d'autres images.

Ma mère m'enfantant. Si je voyais l'image je ne reconnaîtrais pas ma mère je ne me reconnaîtrais pas. L'image est dans ma tête. Plus l'image est visible dans ma tête moins je reconnais ma mère. Plus j'écris moins ma mère me reconnaît. Livre après livre je me désenfant.

La mère de la soldate. Je lui ai fait un visage je lui ai fait un corps je lui ai fait une mère. Elle dit à sa fille: je t'aime. Les mères aiment les mères ne peuvent pas s'empêcher d'aimer les mères aiment leur progéniture les mères aiment qu'on les trahisse qu'on les piétine qu'on les immole qu'on les tue. Les mères aiment et cet amour pue.

J'ai dépunaisé l'image mais l'image est à l'intérieur de moi gravée. L'image enfante d'autres images.

La femme nue déshabillée mignonne dont je lèche le sexe. Enfile son tee-shirt et son pantalon kaki et ses bottes. Dans la prison de papa la laisse l'attend.

Elle est cette laisse en vérité.

Ma laisse m'attend dans la prison de maman. Dans mes rêves dans ce que j'écris.

Am Rand

Das Bild gebiert weitere Bilder.

Meine Mutter mich gebärend. Würde ich das Bild sehen würde ich meine Mutter nicht erkennen ich würde mich nicht erkennen. Das Bild ist in meinem Kopf. Je besser das Bild in meinem Kopf zu sehen ist desto weniger erkenne ich meine Mutter. Je mehr ich schreibe desto weniger erkennt mich meine Mutter an. Buch für Buch mache ich meine Geburt rückgängig.

Die Mutter der Soldatin. Ich habe ihr ein Gesicht gemacht ich habe ihr einen Körper gemacht ich habe ihr eine Mutter gemacht. Sie sagt zu ihrer Tochter: Ich liebe dich. Mütter lieben Mütter können nicht anders als zu lieben Mütter lieben ihren Nachwuchs Mütter lieben es dass man sie verrät sie mit Füßen tritt sie opfert sie umbringt. Mütter lieben und diese Liebe stinkt.

Ich habe das Bild abgehängt aber das Bild ist in mein Inneres eingraviert. Das Bild gebiert weitere Bilder.

Die nackte ausgezogene süße Frau der ich das Geschlecht lecke. Zieht ihr T-Shirt und ihre olivgrüne Hose und ihre Stiefel an. In Papas Gefängnis wartet die Leine auf sie.

Sie ist in Wahrheit diese Leine.

Je fais mes images avec ma laisse. Je tire mes images de ma laisse. Je laisse mes images me tirer.

Je laisse la fille me tirer.

Une fille qu'on aura décrite en train de balader un prisonnier mâle arabe de le tirer au bout d'une laisse après une séance de torture et avant la prochaine une fille qu'on aura immédiatement haïe condamnée rejetée il suffit de la regarder et de découvrir ses traits fins son visage rond sa nuque fragile il suffit de la regarder le regard s'accommode le regard voit ce qu'il y a à voir une fille jeune svelte une fille-garçon rien d'une caricature rien d'une laideur rien d'une exécutrice et la laisse au bout de sa main n'y change rien et l'homme est bien plus repoussant qu'elle lourd et massif elle on dirait une enfant le corps de la fille-enfant émeut cette zone en moi cette zone fragile sensible à la beauté des filles à leurs lignes. Je tire mes lignes des filles.

Je tire mon plaisir au bout des lignes de ma laisse.

Claudine Galea, extrait de **Au Bord**, Éditions Espaces 34, 2010.

Meine Leine wartet in Mamas Gefängnis auf mich. In meinen Träumen in dem was ich schreibe. Ich mache meine Bilder mit meiner Leine. Ich reiße meine Bilder aus meiner Leine. Ich lasse mich von meinen Bildern hinreißen.

Ich lasse mich von dem Mädchen hinreißen.

Ein Mädchen das beschrieben wurde wie sie einen arabischen Gefangenen männlichen Geschlechts herumführt ihn an der Leine herumreißt nachdem er gefoltert wurde und bevor er wieder gefoltert wird ein Mädchen das sofort gehasst verurteilt verstoßen wurde es genügt sie anzuschauen und ihre feinen Züge zu entdecken ihr rundes Gesicht ihren empfindlichen Nacken es genügt sie anzuschauen die Augen gewöhnen sich daran die Augen sehen was es zu sehen gibt ein junges schlankes Mädchen ein jugenhaftes Mädchen nichts von einer Karikatur nichts von Hässlichkeit nichts von einer Henkerin und die Leine in ihrer Hand ändert nichts daran der Mann ist viel abstoßender als sie schwer und massiv sie sieht aus wie ein Kind der Körper des kindlichen Mädchens rührt diesen Bereich in mir diesen empfindlichen Bereich der sensibel ist für die Schönheit der Mädchen ihre Umrisse. Ich entreiße meine Worte den Umrisen der Mädchen.

Ich entreiße meine Lust den Umrisen meiner Leine.

Claudine Galea, extrait de *Am Rand*, traduit du français par Yasmine Salimi, 2010.

ENTRETIEN

avec Claudine Galea, autrice
réalisé par Elise Blaché en octobre 2023

Au Bord a été jouée une première fois au POCHE /GVE en 2015, dans une mise en scène de Michèle Pralong. Cette année une autre version verra le jour, mise en scène par Selma Alaoui. Entre ces deux moments, la pièce a été beaucoup jouée, en France et ailleurs, et elle est traduite dans sept langues. La réception de la pièce a-t-elle évolué depuis son écriture en 2011?

Je pense, oui. Beaucoup de spectateurices ne connaissent pas l'image, ont vaguement entendu parler d'Abou Ghraïb.

Elles et ils reçoivent donc tous les //chocs// en même temps : l'image d'origine et ce que j'en fais.

Depuis l'écriture de la pièce, il y a eu le mouvement #metoo : pensez-vous que cela a fait évoluer sa réception ?

Je ne sais pas. Ce sont les spectatrices (et spectateurs) qu'il faut interroger.

Dans l'écriture, j'ai déjà déplacé les choses. La question de la domination se saisit notamment d'une femme par une femme.

Dans un précédent entretien vous parliez d'un sésame pour l'écriture, le //ELJE//. //C'est le bon endroit pour écrire tout, ELJE. Dire Elle pour éloigner Je. Dire Je pour se rapprocher d'Elle//. Ce sésame est-il encore actif dans votre écriture ? Comment évolue-t-il ?

Oui, c'est en écrivant mon roman *Le corps plein d'un rêve*¹ que j'ai découvert le sésame. Une fois qu'on l'a, on ne s'en occupe plus.

Je sais que j'écris à l'endroit de //la non-fiction de l'écriture de soi//. Mais j'écris aussi à partir de la non-fiction de l'autre pour *Ça ne passe pas*² ou *Ces filles qu'on attend*³, où je suis partie de la parole d'autres femmes que moi.

1 Claudine Galea, *Le corps plein d'un rêve*, Le Rouergue, 2011.

2 Claudine Galea, *Ça ne passe pas*, Espace 34, 2023

3 Claudine Galea, *Ces filles qu'on attend*, Espaces 34, janvier 2024.

La //non-fiction de l'écriture de soi//, expression de Frédéric Vossier pour parler de mon travail⁴, m'amuse et je la trouve assez juste.

Je ne crois pas à l'autofiction, je n'y ai jamais cru.

Écrire c'est toujours réécrire, et c'est la littérature, l'usage de la langue, qui soulève questionnements, risques, découvertes, scandales, débords. Parler (de) l'humain, c'est aller voir sous la peau jusqu'aux os. Pour ça on a besoin d'un outil affûté ; pour moi c'est l'écriture (la littérature). La non-fiction anglo-saxonne chez Joan Didion par exemple, c'est une façon d'enquêter, de creuser un questionnement, qui s'exprime à partir d'événements extérieurs à soi ou propres à sa vie. Didion a appliqué la même technique de travail pour ses romans sur la mort de son mari et de sa fille que pour ses enquêtes journalistiques, ou ses premiers livres.

Écrire ce n'est pas raconter sa vie ou la vie des autres, c'est en déplier les enjeux, particulièrement les enjeux cachés, les exposer, rendre lisible l'illisible, visible l'invisible, dicible l'indicible -- j'aime ce mot //déplier//, oui, emprunté au peintre Simon Hantaï.

Dans Au Bord, vous utilisez un //je// qui sera dit par d'autres, investi par d'autres (y compris quand c'est vous qui l'interprétez). Pouvez-vous nous parler de ce //jeu// ? Et aussi de votre rapport à la scène ?

Question reliée à la précédente. Écrire, c'est jouer avec //je// ou //elle-s// ou //il-s//, comme une porte joue et fait entendre derrière son grincement ce qui se passe, pourquoi on l'ouvre, pourquoi on la ferme, qui le fait, comment, etc.

J'aime aller voir derrière les apparences, derrière ce qu'on croit entendre, voir, savoir.

J'aime qu'une comédienne dévoile, déplie, fasse apparaître encore de nouveaux sons et sens.

Valérie Dréville le fait magnifiquement pour *Un sentiment de vie*⁵ par exemple. Elle le fait parce qu'elle ne cesse de chercher, de mettre en relation, de défaire et refaire, parce qu'elle ne se satisfait jamais

4 Frédéric Vossier (dir.), *Éditorial : Feuerumsonnte* in revue Parages n°9 – revue du Théâtre national de Strasbourg (TNS), Les Solitaires Intempestifs, 2021.

5 *Un sentiment de vie*, créé par Emilie Charriot au TNS et au Théâtre Vidy-Lausanne en 2023.

d'une posture justement, parce qu'elle sent qu'il y a encore quelque chose derrière qui tape à la porte. Et c'est exactement comme ça que j'écris.

Pour ce qui est de mon rapport à la scène, j'aime lire mes textes. Je ne suis pas actrice mais je fais entendre la voix de l'écriture. Ce qui est là avant l'interprétation.

Dans un entretien, à propos de la photo à partir de laquelle vous avez écrit Au Bord, vous avez déclaré //ce qu'on voit au début sous-entend ce qu'on ne voit pas//. Une révélation (pour reprendre le vocabulaire de la photographie) a lieu, quelle est la nature de ce qui surgit ?

Surprise. Voire sidération. Déflagration. Bouleversement. Renversement. Scandale. Et peut-être par moments vérité.

Écrire consiste à sortir de la sidération qui arrête, fige, immobilise, asphyxie.

Vous avez écrit : //Je savais aussi que la laisse de la soldate n'avait rien à voir avec une laisse dans une séance SM parce que je connaissais le SM, sur la photo le prisonnier n'avait pas signé de contrat pour être tenu en laisse. Je savais que ça y faisait penser. Je savais qu'il ne faut pas tout confondre.//⁶ Le texte expose justement la confusion de la narratrice, n'est-ce pas aussi ça qui l'a rendu scandaleux ? Le risque pris de montrer cette brèche ouverte, entre image et réalité, par la lecture de l'image, cette possibilité de lire l'image avec d'autres images en tête.

J'ai dû exposer ma propre confusion, mes errements, mon dénuement, mon vertige pour écrire à partir de cette image, pour ne pas écrire sur elle, en surplomb.

Il y a du danger à écrire, mais sans danger, on n'écrit rien. On n'écrit pas. En tout cas, moi. Cette image était profondément dérangeante, à moins de s'arranger à ne pas regarder, si on regarde, tout un monde d'images et de pensées se lève.

Le photographe apparaît à la fin du texte : //Je pense qu'il y a des gens qui ont photographié la soldate. Il y en a qui photographient le corps de l'aimée.// Aujourd'hui on sait que la photo de Lynndie England a été prise

par son fiancé Charles Graner. L'homme sur la photo et l'homme qui prend la photo sont laissés presque complètement hors cadre, pourquoi avoir fait ce choix ?

Parce que j'avais à faire avec elle, avec elles, des figures féminines violentes, jouissantes, obscènes (au sens étymologique du mot), inacceptables.

À l'époque, on ne savait pas qui avait pris la photo, on parlait de selfie. Qui a demandé à ce que la photo soit prise ? Peut-être était-elle sous emprise, mais elle sera aussi accusée de mauvais traitements par les prisonniers. Sourire éclatant de Lynndie England enlacée par Charles Graner sur d'autres photos dans la prison d'Abou Ghraib. Pourquoi les femmes seraient-elles meilleures que les hommes ?

Dans tous les cas, désinvolture de l'horreur de l'humiliation. Comment pouvais-je ne pas réagir à cela, quand toute ma vie, j'aurai essayé de comprendre pourquoi des personnes en humilient d'autres.

Je n'ai pas la réponse, si on l'avait le monde ne serait pas ce qu'il est. Mais je veux continuer à explorer cette part obscure qui fait de l'humain-e aussi un-e inhumain-e.

Je vous cite : //Écrire ce n'est pas imaginer, c'est déplier les images.// Et aussi : //Les mots ça permet de regarder.// Dans Au Bord, il s'agit moins de décrypter l'image pour nous dire ce qu'il y a à voir, que de nous indiquer une posture, une éthique pour faire face aux images. La dernière phrase du texte, //j'emmène mes laisses à ronger//, est comme une invitation à ne pas cesser ce travail de lecture. Pouvez-vous nous parler de cette invitation ?

Posture non, je n'aime pas ce mot. Il sent la prétention. Je n'en ai pas, ce serait contraire à la liberté que je cherche en écrivant. Une liberté sans leçon, une liberté que seule l'art rend possible.

Je dirais ontologique, parce que j'ai compris ça il y a déjà très longtemps en écrivant *Les Idiots*⁷, entre 1997 et 2000, texte qui part d'une photographie de Florence Rey lors de son arrestation dans l'affaire Rey-Maupin (1994).

Avec l'outil de l'écriture, je cherche à atteindre le noyau qui nous meut (ce qui nous émeut en retour, émotion par empathie ou

6 Guillaume Poix (dir.), cahier de salle de la saison_unes (15-16), p.62.

7 Claudine Galea, *Les Idiots*, Éditions Espaces 34, 2004.

rejet, c'est selon), ce qui fait de nous des êtres complexes, parfois incompréhensibles.

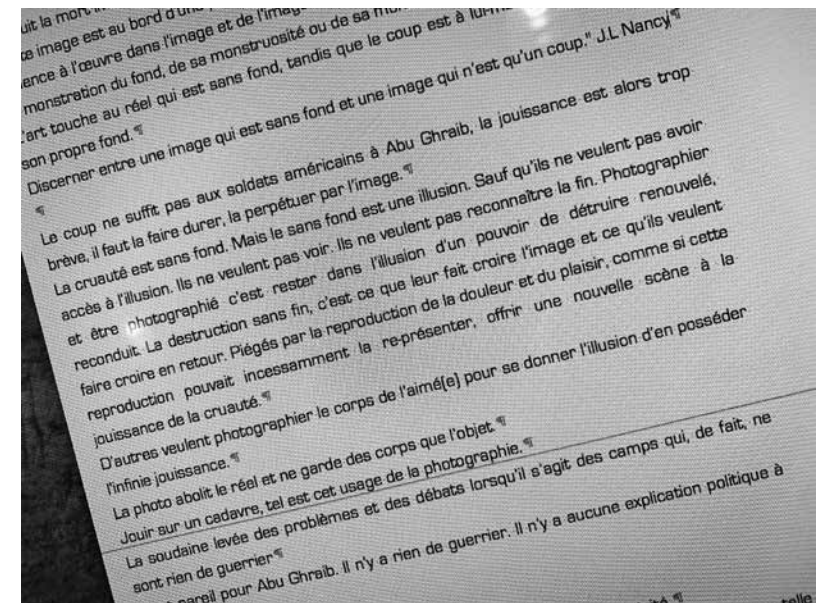
J'essaie toujours de comprendre, ce qui ne veut pas dire expliquer, justifier, mais m'approcher de ce noyau obscur qui nous constitue et qu'on ne contrôle pas toujours, l'endroit du meurtre en soi. // J'emmène mes laisses à ronger // : ne pas cesser le travail de penser, oui. Non pour ressasser mais pour laisser un peu d'obscurité derrière soi.

Qu'écrivez-vous actuellement ?

Je termine *Tango (restes)* autour du *Dernier Tango à Paris*. Munitions d'amour pour Stanislas Nordey, autour de la maladie. *Trois fois Ulysse*, commande de la metteuse en scène Laëtitia Guédon pour la Comédie-Française. Et j'ai commencé un texte inspiré et détourné du *Roi Lear*. Et deux récits-romans qui attendent.

Actualité → représentations

Trois fois Ulysse, mise en scène Laëtitia Guédon, au Vieux-Colombier, Paris, avril-mai 2024.



→ Extrait du carnet de travail de Claudine Galéa, avril 2005, au cours de l'écriture de **Au Bord**

À PROPOS DE LA TRADUCTION

avec Yasmine Salimi, traductrice
décembre 2023

Au Bord est un texte bâti sur un réseau intime de jeux de mots, de polysémies et de champs lexicaux qui se déploient dans une cascade verbale qui met à bout de souffle. Forcément, les logiques internes des mots ne sont pas les mêmes en allemand, et il a fallu rebâtir ce réseau de liens lexicaux et leurs effets selon la sémantique de la langue allemande, tout en faisant des choix privilégiant certaines nuances de sens plutôt que d'autres. Un autre défi était souvent l'absence de ponctuation, que j'ai essayé de reproduire en allemand, mais l'ordre syntaxique étant plus variable qu'en français, il me semble plus difficile de se passer de virgules en allemand. Au final, il faut surtout que cela fonctionne à l'oral.

Une des polysémies en français sur laquelle le texte est bâti réside dans le double sens de //la fille//, par opposition au //garçon// aussi bien qu'au //fils//, alors qu'en allemand il existe deux mots distincts, //das Mädchen// pour désigner une jeune personne de genre féminin, et //die Tochter// pour parler de la descendance féminine. J'ai privilégié le choix de //Tochter// lorsqu'il s'agissait de la relation mère-fille, par rapport à //Mädchen// qui portait plus sur la jeune fille, qui est ici objet de désir et de dépendance.

Un autre exemple est le rapport entre //la laisse//, qui symbolise ce rapport double, voire multiple, érotique et quasiment sado-masochiste, que représente le symbole de la //laisse//, et le verbe //laisser//, qui désigne d'abord l'aspect de l'abandon, mais joue avec sa proximité homophonique à //mettre en laisse//.

Et puis il y a aussi les jeux de mots sur //l'arrêt// et //arrêter//, qui englobent l'arrêt sur l'image, le fait de buter, de s'obstiner sur quelque chose et l'effet d'interruption, tout comme la violence de l'arrestation. Là aussi, j'ai dû adapter le choix de mots en fonction du sens de la phrase sans pouvoir utiliser un mot qui fonctionnerait dans tous les contextes.

Ce qui m'a certainement aidé à démêler certaines nuances du texte, c'est d'avoir eu l'occasion d'échanger avec Claudine Galea avant d'achever ma traduction dans le cadre du tutorat de //Transfert théâtral// en 2019.

//Vous croyez qu'on peut écrire avec des images pareilles sur des images pareilles à partir d'images pareilles¹./

→ Pour moi la pièce soulève avant tout la question du rapport entre image et écriture, entre le moi et le monde :

L'image d'un acte de torture et d'humiliation à la prison d'Abou Ghraïb devient le point de départ d'une écriture radicalement subjective (qui s'inscrit, comme toute subjectivité, dans une structure dépassant le sujet d'énonciation). Il y a là une honnêteté à ne pouvoir jamais écrire d'autre chose que de soi-même, mais aussi une complicité d'un regard qui ne permet pas de voir l'homme arabe torturé en tant que sujet politique, c'est une dynamique mortuaire qui se reproduit sans cesse dans notre monde actuel. Le contexte politique qui a permis à cette image d'exister n'est pas éclairé. Cela vient peut-être d'un refus de justification : //Il n'y a pas de raison politique à l'atrocité de ces images.// Et en même temps, d'une conscience de décalage : //L'image ne tient pas compte de la réalité. La réalité ne tient pas compte de l'image.//²

Actualité → dernières traductions

DIOUF, Penda, *Ein Schluck Wasser*, traduit par Yasmine Salimi, Carstensen & Oegel International, 2023.

SAND, George, *Gabriel*, traduit par Yasmine Salimi, henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag, 2022/2024.

DIOUF, Penda, avec RITTBERGER, Kevin, *Blackout White Noise (wenn ihr schweigt, werden die Steine schreien)*, traduit par Yasmine Salimi et Anne Monfort, 2021.

1 Claudine Galea, *Au Bord*, Éditions Espaces 34, 2010, p.12.

2 Claudine Galea, *Au Bord*, Éditions Espaces 34, 2010, p.18.

ENTRETIEN

avec Selma Alaoui, metteuse en scène
réalisé par Elise Blaché en novembre 2023

Comment avez-vous découvert le texte de Claudine Galea ?

Quand Michèle Pralong a mis en scène le texte en 2016, il y a eu une lecture de travail d'**Au Bord** par Jeanne De Mont qui allait l'interpréter. En début de saison au POCHE, toutes les artistes sont réunies pour lire les textes sur lesquels elles travaillent avec toutes les autres collaboratrices de la saison. J'ai découvert le texte dans ce cadre-là, parce que je mettais en scène **Krach** de Philippe Malone pour la saison 2017. Le texte m'a bouleversée, alors que je ne m'y attendais pas dans un moment de travail comme celui-là, à la table. Il a eu un effet ultra puissant sur moi et mon émotion était visible. Bref, j'ai demandé le texte, je l'ai gardé dans mes tablettes mais je n'y suis pas revenue.

mAthieu Bertholet a dû s'en souvenir et il m'en a fait la proposition pour cette saison. Je suis ravie de rentrer dans ce travail, pour le moment j'en suis au stade de la //réflexion large//, je lis, je glane des impressions, des petites choses, je n'ai pas encore plongé pleinement dans le texte.

En dehors de ma collaboration avec le POCHE, je ne travaille pas sur des pièces mais plutôt sur des assemblages de textes, j'adapte des romans ou je travaille sur des textes qui ne sont pas forcément théâtraux, ou j'écris moi-même.

J'ai abordé plusieurs fois certaines formes de violence mais il faut toujours qu'il y ait des brèches dans la noirceur. Pour moi ce ne serait pas possible de faire un geste artistique qui donne à voir aux spectatrices quelque chose qui soit sans appel, désespéré. **Au Bord**, c'est un texte qui a un poids mais on peut y trouver des brèches et il y a une grande vitalité d'écriture. Le réel est dur, âpre, je ne veux pas demander aux gens de venir au théâtre et les laisser sortir abattus. C'est ma responsabilité. Cela ne veut pas dire que le spectacle sera un //divertissement//, mais plutôt qu'il y aura du souffle, de la vie et que ça doit ouvrir vers des chemins lumineux. Le langage théâtral

que je mets en place consiste à faire avec du sombre un théâtre vivant, plein, généreux, organique, physique. Il s'agit d'emmener les gens vers un mouvement de transformation, d'interrogation; c'est ambitieux, c'est sûr, mais il faut l'être... Tout cela est contenu dans le texte, il ne s'agit pas de le tordre. Ce sont ces éléments que je vais rehausser.

Comment envisagez-vous le rapport à l'image sur la scène ?

C'est une image que je connaissais, mais ça n'est pas forcément le cas des spectatrices, je le garde à l'esprit. L'autrice ne déploie pas le contexte politique mais elle déploie un lien beaucoup plus intime au politique, c'est-à-dire qu'est-ce qui nous fait horreur, qu'est-ce qui nous fait bouger, qu'est-ce qui nous fait entrer dans l'interrogation profonde de notre humanité et de notre inhumanité. Il n'est pas question nommément de la guerre en Irak. Je trouve ça justement très fort. Ça m'oblige pour la mise en scène de ce texte à me poser des questions politiques, des questions de représentations politiques. C'est différent d'acheter le livre, dans lequel il y a l'image et de le lire chez soi, et de montrer cette image dans l'espace public, je vais mener une réflexion sur l'apparition de cette image sur scène.

Il y a un face à face dans la pièce, une horizontalité, qui forme un mouvement absolument vivant : la lutte avec cette image, image qui absorbe la narratrice, dont elle est parfois prisonnière, dont elle se défait, qui crée chez elle une sorte de résistance interne. Elle transforme les moments où elle est terrassée en résistance, c'est une idée qui est très importante aujourd'hui. Je vais travailler sur la manière dont cette pièce fait écho à notre réalité. Il faut que les gens puissent la rattacher de près ou de loin à leur existence et à notre monde. Dans la pièce il s'agit de l'Irak et de faits qui remontent à une vingtaine d'années. Ce conflit a causé des dommages immenses. Dans la période où nous sommes, nous sommes inondées des images des guerres qui ont lieu à Gaza, en Ukraine.

Une pièce voyage dans le temps et elle n'a pas le même sens aujourd'hui qu'il y a dix ans : c'est tout l'intérêt de retravailler des textes.

Ce qui est déployé, ce sont les échos et les impacts d'un fait politique sur un corps, sur une pensée, sur l'histoire de cette narratrice. C'est quelque chose dans lequel on peut se reconnaître sans être

particulièrement spécialiste ou intéressée par la géopolitique. La force implacable d'une image qui surgit.

Quels sont les traits saillants qui vous interpellent ?

La pièce aborde le rapport intime à la violence, à la domination, à la terreur. La terreur de la violence est une forme de domination mais le texte nous interroge aussi et de façon politiquement incorrecte sur notre rapport intime à notre inhumanité, à notre violence, à notre désir de domination. Il est question de la violence féminine. C'est rare et encore tabou. Les femmes, à part dans quelques mythes, n'ont pas le droit à la violence. C'est une question très importante et très intéressante aujourd'hui.

Le texte est une introspection, c'est comme descendre dans une mine, comme faire de la plongée sous-marine: niveau par niveau on continue à descendre toujours plus loin. Une des forces du texte c'est sa complexité: il y a tellement de couches, je crois que tout le monde peut y trouver des résonances intimes à des endroits différents.

Il y a bien sûr la relation qu'entretient la narratrice avec sa mère et avec l'être aimée, et qui soulève des choses très fortes et un peu taboues.

Dans le rapport à sa mère, la vision de la filiation, l'idée de la maternité est empreinte de violence et d'humiliation. Il n'y a pas que de l'amour filial, de l'amour maternel, la réification est possible, au-delà de cette histoire singulière: le rapport que les enfants ont avec les adultes est aussi un rapport de domination. Sur ces choses que nous n'avons pas du tout envie ni de voir ni d'entendre, l'autrice pousse la réflexion au plus loin. J'ai une mère, je suis mère aussi, ce sont des questions que l'on n'a pas forcément envie d'aller creuser... Et son point de vue dépasse le simple rapport psychanalytique d'amour/haine, de fusion/rejet. Elle aborde les rapports de domination et de pouvoir au sein d'une même famille.

Avec l'être aimée, une femme, ce qui ouvre aussi des champs qui ne sont pas normatifs, elle aborde les questions de possession et de confiance, comment nous pouvons nous fondre en quelqu'une et en même temps nous faire détruire.

La pièce aborde aussi la question de la création, il s'agit d'une personne en train d'écrire un texte. Elle interroge comment la matière de notre création peut nous faire du mal et comment nous pouvons aussi trouver à nous révéler et rayonner grâce à elle. La grande victoire de la narratrice c'est qu'il y a une œuvre, pour moi elle a gagné, elle ne s'est pas faite terrasser.

La question du masochisme est abordée ici dans la création – pas uniquement sur le terrain sexuel – avec l'idée d'être séduite physiquement par le masochisme.

Moi je n'ai pas du tout un rapport doloriste au travail, au contraire je déteste travailler dans la souffrance, alors que plus jeune je pouvais avoir un côté un peu romantique... Même si bien sûr la création ne va pas sans quelques souffrances...

Pour cette invitation au POCHE, la scénographie est collective aux trois pièces du printemps et elle a été commandée aux scénographes par le théâtre. Comment cette façon particulière de produire un spectacle influe-t-elle sur le travail ?

Bizarrement, pour moi ça ne diffère pas de la manière dont j'ai abordé les autres mises en scène au POCHE parce que c'est très différent de travailler sur un projet de création que tu as initié et un projet sur lequel tu es invitée à travailler. Je travaille avec le même appétit, le même processus de recherche, d'exigence mais par contre je trouve que c'est un autre espace de création. Je différencie très bien les deux. Je sais que je vais faire beaucoup plus de concessions et que j'aurai plus de contraintes. Je décide de le voir non pas comme un fardeau mais comme une particularité sur un projet que j'épouse complètement. Il y a des impératifs, des choses sans lesquelles je ne peux pas raconter ma version de cette histoire, auxquelles je tiens, mais pour tout le reste je reste très souple. Par ailleurs, j'ai une très grande confiance en Sylvie Kleiber: elle a fait la scénographie de **Krach** et j'ai adoré son travail. J'aime bien travailler sur des espaces minimalistes, faire avec ce qu'il y a.

Pour ce qui est du **Projet vert pilote**, ça devrait être notre charte dans tous les théâtres, dans tous les projets. Sans perdre de vue que le plaisir esthétique doit exister au théâtre, même avec des choses très simples, extrêmement dépouillées. Il y a un plaisir de la variation pour la spectatrice: voir trois textes dans le même décor. L'image

dans un spectacle est très importante, elle nourrit les spectatrices, elle les fait rêver. Le théâtre est déjà un art pauvre, dans tous les sens du terme, on peut faire du théâtre avec rien, c'est aussi sa force, mais, il ne faut pas que nos principes de bonne conduite nous emmènent vers une austérité qui enlève ce plaisir de spectatrice, ou qui unifie tous les travaux.

L'idée d'un spectacle qui vient habiter l'espace d'un autre c'est vraiment très intéressant. Les trois pièces sont très généreuses, elles débordent, il faut veiller à garder cette générosité dans l'espace et la théâtralité.

ENTRETIEN

avec Valeria Bertolotto, comédienne
réalisé par Élise Blaché en novembre 2023

Quelles sont les questions qui vous préoccupent pour aborder le texte ? Quels sont pour vous les enjeux d'interprétation ?

Ma principale question pour l'instant c'est l'adresse: à qui je vais adresser ce texte ? Et des questions de représentation: est-ce qu'on est dans un espace mental ou bien est-ce que c'est une adresse directe au public, un face à face ? J'aurais envie de quelque chose d'assez brut...

Comment descendre dans ces mots de façon //honnête//, //sincère//... Avec ses mots à elle et mon corps d'actrice...

La pièce est très concrète, c'est une pensée qui avance, l'autrice pose les choses: //bam//, elle creuse et elle avance et parfois elle se retrouve dans des endroits où elle préférerait n'être pas arrivée. Il y a quelque chose de performatif je crois, tout n'est pas écrit d'avance... c'est l'impression pour le moment. Mais nous n'avons pas encore échangé avec Selma Alaoui.

Vous allez (re)travailler avec Selma Alaoui, après femme disparaît (versions) de Julia Haenni il y a deux ans sur cette même scène du POCHE. Vous êtes toutes deux des habituées de ce théâtre, pourriez-vous nous parler de cette expérience singulière ?

Faire partie de l'ensemble crée un rapport très direct au plateau, c'est ce que j'en retiens en premier lieu. Être constamment en train de répéter et de jouer, fait que le plateau devient un lieu très familier. C'est un travail assez athlétique.

Il y a aussi un rapport de confiance et de connaissance des autres partenaires qui se crée et qui est mis au travail dans les créations.

Vous parlez de // familiarité // avec le plateau, est-ce que vous pensez que ce lien-là – concrètement la connaissance par le corps d'un espace – influence le travail ?

Je ne m'étais pas posé la question dans ces termes... Mais bien sûr un espace c'est aussi un lieu qui s'apprivoise. En tournée parfois on sous-estime l'importance du changement d'espace, le temps d'adaptation, ça a un impact sur les représentations. L'écoute, le rapport au public, les acoustiques, ça peut être très différent.

On a des métiers basés sur la discontinuité. Avoir l'opportunité d'expérimenter une forme de continuité, en faisant plusieurs choses très différentes, sur un temps ramassé, c'est assez rare. Pouvoir développer une forme de continuité: du travail, de l'espace, des rapports avec ses partenaires, avec le public, ça n'arrive pas souvent.

Retrouver Selma, ce sera une autre forme de continuité, on se connaît bien... et cette fois mon partenaire de jeu ce sera elle, dans un tête à tête.

**// Je pense que la photographie n'arrête pas l'impensable
l'impossible possible et que le pire reste à venir. //**

ÉCHOS

Extrait de *Un sentiment de vie* de Claudine Galéa, 2021

une danse

Ce jour-là (tout arrive)
histoire de père depuis longtemps derrière père depuis
longtemps derrière plus fille fille de personne sera celle
qui n'a plus de lignée
Ce jour-là (maintenant) ongles se cassent se dédoublent
Laissent doigts à nu maintenant passé l'âge de mère
Grand-mère toutes ces hypothèses ont --
La lignée a --
D'où sortent ces lignes (sortent quand même)
Écris avec ce qui reste (sois ton propre nu) (lignes deve-
nues ton propre nu)
Prose langue vivante (hante)
Frappe à la verrière (es-tu un fantôme) cogne --
Insiste gratte
Une ligne une phrase --
Phrase en anglais se dit *sentence*
En français sentence sonne comme danse

And now

phrase & danse

Extrait de *Un sentiment de vie*, Éditions Espace 34, 2021, p.13.

— femme disparaît (versions)

texte Julia Haenni

traduction Julie Tirard

mise en scène Giulia Rumasuglia

jeu Bénédicte Amsler Denogent, Barbara Baker, Lisa Veyrier

assistanat mise en scène Juliette Mouteau

scénographie Fanny Courvoisier et Sylvie Kleiber
dans le cadre du projet vert pilote dirigé par Sylvie Kleiber

lumière Alessandra Souto Domingues

son & musique Lorraine Dinkel

costumes Virginie Jemmely

accessoires Janice Siegrist

coiffure & maquillage Katrine Zingg

production POCHE /GVE

//Et si ce n'était pas juste une femme qui pète les plombs?? //

Un appartement déserté, des portes ouvertes, une paire de baskets sur le trottoir. Une femme entre, puis une autre, et encore une autre. Ça sent le renfermé. Elles n'habitent pas là. Elles se demandent qui y vit, ce qui est arrivé à celle qui vivait ici... Dans l'atmosphère pesante d'un film noir des années 50, elles frissonnent d'effroi à l'idée de toutes les horreurs qui pourraient expliquer la disparition de l'habitante des lieux. Ces femmes, ce sont toutes les femmes : les vieilles, les jeunes et surtout toutes les moyennes. Les célibataires et les en-couple. Les mères, les carriéristes, les pêcheuses, et les comédiennes aussi, qui toujours se retrouvent à servir la salade et jouer les faire-valoir. Et les auteures qui veulent écrire des pièces de femmes pour aujourd'hui. Elles se disputent et se font peur, tentent de se libérer des récits qui les entravent. Elles inventent des histoires possibles et cherchent à échapper aux rôles assignés. Un chaos révolutionnaire s'installe, brûlant et joyeux, pour envisager tous les moi possibles.

Jeune star de l'écriture et des plateaux helvétiques, Julia Haenni, avec folie et effervescence, dessine un plaidoyer heureux pour plus de places (et des bonnes) pour les femmes, sur le plateau et dans le monde. Pour revisiter ce texte qui a déjà claqué au POCHE en 2021, Giulia Rumasuglia se lance avec ferveur dans une toute nouvelle mise en scène de cette partition peuplée de femmes fortes, joyeuses, meneuses, engagées et toujours drôles. Elle a pour armes la clarté de sa pensée lumineuse et les actrices de l'ENSEMBLE.

Julia Haenni _ texte

Julia Haenni (*1988 en Argovie) travaille comme auteure, interprète et réalisatrice indépendante en Suisse et en Allemagne. Elle a étudié la mise en scène à la Haute école des arts de Zurich et suivi des études de théâtre et d'allemand aux universités de Berne et de Berlin. Elle travaille auprès de jeunes et d'adultes, amatrices et professionnelles, pour la scène indépendante et auprès d'institutions étatiques. Ses œuvres ont été présentées au Schauburg Munich, au Théâtre Orchestre de Heidelberg, au Théâtre Marie/Junge Marie, aux Stages Aarau, au Théâtre Schlachthaus de Berne, au Fabriktheater Zurich, au Théâtre Winkelwiese, au Théâtre Coire, au Théâtre Kosmos de Vienne, au Théâtre Konzert de Berne, au Kurtheater Baden, au Cirque Chnopf, entre autres. Sa pièce a été invitée au Heidelberg Stückemarkt et au Drama Fest de Mexico. Au cours de la saison 2018/19, elle a été auteure résidente au Konzert Theater Bern, où elle a écrit **femme disparaît (versions)**, qui a reçu le Prix de littérature de Berne en 2020. Sa première publication, *kiosktexte*, avec de courts textes commandés et parlés (édition taberna kritika) a également été publié en 2020. En 2021, elle a publié le livre photo *I WANT EVERYTHING!* en collaboration avec la photographe Mali Lazell : des portraits qui documentent en mots et en images la grève féministe de 2019. Elle a reçu le prix Welti du théâtre en 2021 pour son travail dramatique. **femme disparaît (versions)** a été mis en scène au POCHE /GVE en 2021 par Selma Alaoui. La **saison_ÉC(H)O** sera l'occasion de (re)découvrir ce texte féministe plein d'humour, dans une nouvelle mise en scène signée Giulia Rumasuglia.

Giulia Rumasuglia _ mise en scène

Giulia Rumasuglia naît à Genève en 1992. Après des études de lettres russes et françaises, elle part se former au théâtre à Berlin et à Copenhague. En Suisse, elle travaille au Schauspielhaus Zürich avec Herbert Fritsch, au Grand Théâtre de Genève avec Luk Perceval puis au Théâtre de Vidy avec Katie Mitchell. En 2022, elle crée le spectacle *dekarnation* avec la chorégraphe Sophie Vergères à Berne et est assistante à la mise en scène pour Rimini Protokoll avec *Utopolis Lausanne*. En septembre 2022 elle est diplômée du Master en Mise en scène de la Manufacture, où elle mène une recherche sur la fabrique du silence au théâtre. En 2023, elle renouvelle sa collaboration avec Rimini Protokoll en tant qu'assistante artistique sur le projet *Paysages partagés*, présenté au Théâtre de Vidy et en tournée européenne en 2023. En 2022-23 au POCHE /GVE, elle travaille comme assistante à la mise en scène pendant la **saison_(RE)CYCLE** sur les spectacles **Le Père Noël est une benne à ordures** (Poix/Krüttli), **Edmée** (Rychner/Minder/Jaillot), **Still Life (Monroe-La-marr)** (Batlle/Bisang), ainsi que **La putain respectueuse** (Sartres/Alaoui). Lors de cette **saison_ÉC(H)O**, elle présentera sa propre mise en scène de **femme disparaît (versions)** de Julia Haenni en deuxième partie de saison.



frau verschwindet (versionen)

Also ich versteh das wirklich nicht
 du hast doch jetzt eine Therapie
 gemacht und siehst doch
 auch gut aus und bist auch sonst
 Pause
 Was?
 Interessant
 Aha?
 Du bist doch ein toller
 Pause
 WAS?
 Fang
 Ich schaue böse und
 Auch in deinem Alter noch!

-
 -
 -
 -

Weisst du und dann bin ich einfach
 weggegangen und hab mich
 danach aufgeregt dass ich
 einfach gegangen bin und mich
 nicht hingestellt hab und mutig war
 so wie ich es von mir
 eigentlich verlange und gesagt
 haben würde
 Wenn schon bin ich die Fischerin
 Genau
 WENN SCHON BIN ICH DIE
 FISCHERIN
 Ja die Fischerin die
 Wenn sie Lust hat!
 Die gesetzt den Fall sie hat Lust
 einem anderen Fischerstern
 sagen wir
 begegnet
 Sehr gut
 Als Ebenbürtige begegnet
 Sehr gut

femme disparaît (versions)

Vraiment je ne comprends pas tu
 sors pourtant d'une thérapie et tu
 as l'air en forme et puis tu es
 Pause
 Quoi?
 Intéressante
 Aha?
 Tu es une bonne
 Pause
 QUOI?
 Prise
 Je regarde de travers et
 Même à ton âge!

-
 -
 -
 -

Et puis tu sais ensuite je suis partie
 simplement et après je m'en suis
 voulue d'être partie simplement de
 ne pas m'être imposée et de ne pas
 avoir été aussi courageuse que ce
 que j'aimerais être et pouvoir dire
 que je suis au fond
 À ce moment là c'est moi la
 pêcheuse
 Tout à fait
 À CE MOMENT LÀ C'EST MOI LA
 PÊCHEUSE
 Oui la pêcheuse qui
 Si elle en a envie!
 Qui partons du principe qu'elle en a
 envie rencontre un
 disons
 autre pêcheur slash pêcheuse
 Très bien
 D'égal à égale
 Très bien

Und gemeinsam fischen wir dann
 im Leben und suchen raus was uns
 gefällt

Und den Rest verkaufen wir
 für wenig Geld
 Von dem wir leben
 Wie und wo immer wir wollen

-
 -
 -
 -
 -
 -

Aber es kann genauso gut sein
 Dass der gesetzte Fall sich nicht
 setzt
 Und ich das vielleicht auch einfach
 mal nicht möchte dass der sich
 setzt
 Gerade mal für eine Phase
 oder auch eine längere als eine
 Phase-Zeit
 Weil ich mal eine Phase-Zeit in
 Ruhe alleine fischen mag
 Ja weil ich da am See sitzen und
 ins blaue Blau hinausschauen will
 vielleicht ganz lange
 solange bis ich mal in Ruhe
 überlegt hab wonach ich überhaupt
 fischen mag und mit
 welcher Methode und in welchen
 Abständen und bei welchen Tages-
 und Jahreszeiten und
 mit wie viel Körpereinsatz
 Ja bis ich erstmal für mich definiert
 hab bis wo meine Fischereizone
 überhaupt reicht
 Ja nur ich und mein Seebereich ein
 paar Zigaretten
 So lange bis mein Ich nichts mehr
 hauptwesenstechnisch mit Netzen
 zu tun hat

Et ensemble nous prenons le temps
 de repêcher ce qui nous plaît
 vraiment dans la vie
 Quant au reste nous le vendons
 pour une petite somme
 Avec laquelle nous vivons
 Où et comment nous le souhaitons

-
 -
 -
 -
 -
 -

Mais il se peut aussi très bien
 Que nous ne puissions pas partir du
 principe duquel nous partons
 Et que je n'aie peut-être pas envie
 d'en partir de ce principe
 Le temps d'une phase ou même
 d'un temps plus long qu'un
 phase-temps
 Parce que j'aimerais bien aller
 tranquillement à la pêche toute
 seule pour un phase-temps
 Oui parce que j'aimerais bien
 m'asseoir au bord de l'eau et
 plonger mon regard dans le bleu
 bleu pendant longtemps même
 peut-être jusqu'à avoir eu le temps
 de réfléchir à ce que j'ai envie
 de pêcher pour commencer et
 avec quelle méthode et à quelle
 fréquence et à quel moment du
 jour et de l'année et avec quel
 engagement physique
 Oui jusqu'à ce que j'ai pu définir
 moi-même l'étendue de ma zone de
 pêche
 Oui juste moi et mon carré d'eau
 quelques cigarettes
 Jusqu'à ce que côté essence de
 l'être mon Moi n'aie plus rien à voir
 avec un quelconque filet de pêche

-	-
-	-
-	-
-	-
-	-
-	-
-	-
-	-
-	-
-	-
Und was frag ich	Et si je me demande
Was wenn es mir da am blauen	Et si ça me plaît carrément d'être
blauen Wasser mit mir selbst so gut	là au bord de l'eau bleue bleu seule
gefällt	avec moi-même
Was wenn es mir von mir selbst und	Et si ça se met à fourmiller dans
all dem was ich noch sein werden	tout mon corps à force d'être avec
kann in meinem	moi-même et d'envisager tout ce
ganzen Körper anfängt zu	que je peux encore devenir comme
kribbeln wie der Frühling wie beim	au printemps ou quand on est
Verliebtsein	amoureuse
Was wenn es in mir blüht und blüht	Et si en moi ça fleurit et fleurit et
und blüht	fleurit
Und ich wachse und dufte und bin	Et que je grandis et que j'embaume
wie ein ewiger Frühlingslied?	et ressemble à un éternel lilas de
	printemps ?

Julia Haenni, extrait de *frau verschwindet (versionen)*, inédit, 2019.

Julia Haenni, extrait de **femme disparaît (versions)**, traduit par Julie Tirard, L'Arche, 2020.

ENTRETIEN

avec Julia Haenni, autrice
réalisé par Elise Blaché en novembre 2023

// Et en sortant elle effleura le miroir accroché près de la porte de la chambre, comme il était un peu fêlé son visage lui apparut en double. //

À la création de la pièce en français au POCHE en 2020, Julia Haenni confiait à Karelle Ménine, pour le cahier de salle, la genèse de la pièce. Nous en reprenons ici le texte : // (...) 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 donc commencé à écrire pour les femmes dans le cadre de mon travail de diplôme. *femme dans la forêt*¹ fut la seconde pièce, également entièrement dédiée à des rôles féminins. //

Dans quel contexte la pièce a-t-elle été écrite ?

femme disparaît (versions) était une commande du Théâtre de Bern pour leur ensemble permanent, elle a été écrite en 2018. J'écris toujours dans un certain contexte, dans un certain environnement, je le prends en compte, ça oriente mon écriture, c'est important de ne pas écrire //hors sol//. J'avais envie d'écrire quelque chose sur le rôle des femmes, des actrices, sur scène comme dans l'institution elle-même, c'était une problématique importante pour ce théâtre-là, qui était dirigée à l'époque par un homme qui décidait de la programmation, des distributions etc...

¹ *femme dans la forêt*, traduit par Katharina Stalder avec le soutien de la Maison Antoine Vitez, centre international de la traduction théâtrale, inédit, 2020. Titre original : *frau im Wald*, inédit, 2018.

Je viens de lire *Don Juan. L'homme épuisé*², votre dernière pièce. On y retrouve un goût pour la comédie, la dérision, la fantaisie qui est déjà présent dans *femme disparaît* (versions). Quelle est la place de la comédie dans votre écriture ?

C'est très important pour moi qu'on puisse aussi rire, surtout si on parle de choses très politiques comme le genre. L'humour permet le partage, je pense que cela ouvre les cœurs dans le public. Sur certains sujets, tout le monde se met en colère très rapidement. Je suis en colère moi aussi, en tant que femme notamment, et je comprends que les luttes aient souvent un aspect très agressif, c'est légitime. C'est pourquoi je pense que l'humour est un bon moyen de parler de choses très sérieuses.

Cette disparition qui est le point de départ de la pièce s'avère être tout simplement une désertion. J'ai pensé au //big quit// qui s'est déclenché en 2020 et qui est comme la mise en pratique de la proposition littéraire de Melville dans *Bartleby*³: son fameux //I would prefer not to//. Pouvez-vous nous parler des //stratégies de résistance// de vos personnages ?

La disparition était une idée très importante pour commencer la pièce. Dans *De l'indécision*⁴ de Joseph Vogl que j'ai lu à ce moment-là, j'ai retenu sa description de l'indécision comme une chose politique. Aujourd'hui il faudrait être tout le temps actif, productif, et l'indécision peut être une réponse radicale pour résister à ce mouvement et contrer cette course en avant productiviste en prenant justement le temps de penser, de prendre soin de soi, d'inventer d'autres manières de faire, etc... J'ai beaucoup aimé la manière dont il retourne un concept assez négatif – l'indécision – pour en faire un levier de lutte positif.

Ça rejoint effectivement la position de Bartleby, qui ne décide pas, qui refuse d'agir. J'ai cherché à me positionner en tant qu'autrice et féministe: je ne voulais pas raconter //notre histoire// à //nous les femmes//, cette histoire concerne tout le monde. Aussi parce que l'histoire //des femmes// a été écrite par les hommes la plupart du

temps, alors il était question pour moi de se retirer de cette histoire que nous n'avons pas écrite.

Qu'est-ce qui se passe si je sors de ce système? Mes lectures de Laurie Penny⁵ m'ont aussi beaucoup influencée. Elle émet l'hypothèse que si les femmes arrêtaient de faire ce qu'elles font pendant une seule journée, l'économie mondiale s'effondrerait. À la fois parce que tout le travail gratuit des femmes, le //care//, permet que le système fonctionne, mais aussi et c'est une dimension moins évidente: parce que l'idée d'incomplétude qui est induite chez les femmes par le patriarcat les pousse à consommer, par exemple des cosmétiques, des vêtements, de la déco... Et cette économie alimente le système.

Dans la pièce il est question de //clichés//, des rôles dévolus aux femmes (et aux actrices), c'est une sorte d'état des lieux de ces //images// qu'on souhaiterait voir disparaître. Et cela désigne en creux celles qui manquent. À la fin de la pièce, il y a d'ailleurs dans le texte une page blanche, qui est comme offerte à la lectrice. Comment avez-vous construit cette dramaturgie //du manque// ?

C'est une expérience de pensée: si je pouvais me débarrasser de ce que je ne suis pas, comme d'un vêtement que l'on quitte, me défaire de toutes les injonctions. Certainement qu'il y aurait au début un sentiment de vide, on ne sait pas qui l'on est quand on n'a jamais eu l'opportunité de décider qui on voulait être. Mais j'imaginai ça comme un temps spécial, hors du commun, l'occasion de penser pour la première fois qui tu veux être et de commencer à prendre les décisions pour agir.

La page blanche dans la pièce, c'est cette idée que tous les possibles sont à inventer, c'est ce désir d'un espace à soi, d'un endroit aussi de vide. Les personnes qui lisent la pièce peuvent écrire sur cette page blanche, et sur scène, j'avais envie qu'il y ait un espace, un temps, pour rêver et prendre des notes, pour les spectatrices comme pour les actrices.

Enfin, concrètement, il y a beaucoup de femmes dans le monde qui disparaissent, je pense au Mexique, au Chili par exemple: on ne sait pas où sont ces femmes.

2 *Don Juan, L'Homme épuisé*. Traduit par Julie Tirard. Inédit. 2022. Titre original: *Don Juan. Erschöpfte Männer*. Inédit. 2020

3 *Bartleby, the Scrivener*, de Herman Melville, 1853

4 *De l'indécision*, de Joseph Vogl, titre original: *Über das Zaudern*, trad. Olivier Mannoni, Éditions Diaphanes, 2014

5 Par exemple: Laurie Penny, *Meat market: Female Flesh Under Capitalism*, Winchester, UK, Zero Books, 2011

Depuis j'ai encore avancé dans ma réflexion et j'en suis venue à me dire qu'il est un peu délicat de proposer cette expérience de pensée //si les femmes disparaissaient// sans se poser la question d'où elles vont. C'est ce que je fais dans ma prochaine pièce.

Si nous réfléchissions vraiment à où elles vont? Existe-t-il des espaces où on pourrait faire quelque chose de différent? Où on pourrait être qui on veut être? C'est où? À la maison? Sur une île? En Chine ou au Brésil où il existe encore des communautés matriarcales? Faut-il aller là-bas?

J'y pense beaucoup dans ma vie, je discute avec mes amies pour savoir si on doit acheter une maison à la campagne, en Espagne, pour vivre entre femmes... avec les enfants de celles qui en ont, prendre soin les unes des autres. Parce que le changement ne vient pas vraiment dans la réalité... Ça prend tellement de temps, c'est un tel combat... ça me traverse régulièrement l'esprit: disparaître dans un endroit où il serait possible de faire quelque chose de nouveau.

Cette suite à *femme disparaît (versions)*, que j'écris en ce moment s'appelle *femme guérit*⁶. Il y a encore tant de traces dans nos corps, les traumatismes, la douleur, de générations et de générations de femmes qui nous ont précédées et qui ont été réprimées, violées, pendant des centaines et des centaines d'années. Nous devons guérir de tous ces enseignements négatifs, désapprendre et en guérir. Ça ne se fait pas du jour au lendemain.

L'oralité et le jeu sont au centre de la pièce. Écrivez-vous avec/pour les comédiennes? Quel rapport entretenez-vous avec le plateau?

Je viens du jeu moi-même, du plateau, je me suis d'abord formée comme actrice et comme metteuse en scène. Mon écriture est marquée par ce parcours, je sais par exemple, de façon très pragmatique, qu'il faut une situation concrète pour les actrices. Dans cette pièce en particulier, ça n'était pas forcément évident, j'avais envie de parler de quelque chose d'assez conceptuel, abstrait, et il m'a fallu trouver une situation concrète à jouer, et simple: des femmes qui ne se connaissent pas entrent dans un appartement vide...

6 *frau heilt* (titre provisoire), première: automne 2024.

Il m'arrive aussi d'écrire au plateau avec les comédiennes. Quand je mets en scène mes pièces j'écoute beaucoup ce que les actrices ont à dire, pour rendre les choses concrètes mais aussi pour aller à l'essentiel. J'ai tendance à écrire beaucoup et à gommer ensuite à partir de l'expérience du plateau; parfois certaines choses n'ont pas besoin d'être dites. Il m'arrive aussi de reprendre des propositions ou des questionnements des actrices, c'est important quand on fait des pièces politiques. J'aime que ce soit aussi leur histoire, c'est une autre énergie.

Dans la pièce, il y a beaucoup de silences écrits. Il y a de grands espaces blancs sur la page avec des tirets pour les prises de parole mais les locutrices restent muettes, ça donne l'impression d'entendre la pensée qui se déroule, le temps que ça prend. Pour vous c'est quoi cette //écriture sans mot//?

Dans *femme dans la forêt* j'ai mis une note au début du texte pour expliquer ces tirets: //Se taire est déjà parler//...

La musicalité du texte est très importante pour moi, je travaille beaucoup le rythme et je pense le texte comme une partition, dans *femme dans la forêt* davantage encore qu'ici. Par ailleurs, quand je vois des séries, des films, je me dis toujours que les personnages sont super efficaces dans leur parole, ils parlent beaucoup, sans hésitations, leur pensée est claire, ils disent ce qu'ils veulent dire: ils ont la maîtrise de leur parole. Mais ça ne se passe pas comme ça dans la vie! En Suisse peut-être encore moins qu'ailleurs parce que les gens ne sont pas très communicatifs, les gens ne parlent pas comme ça: il y a beaucoup de silences, souvent on n'arrive pas à dire ce qu'on veut parce qu'on a peur, parce que ça peut faire mal aussi de parler.

Même s'il est vrai que le silence n'est pas si facile à accepter, même au théâtre, et que ça peut créer un malaise chez certains, moi j'aime bien laisser cette place, justement.

Vous écrivez dans la distribution: //Plusieurs femmes, beaucoup. Dans des appartements, dans des pays//. Ensuite, au début du texte, la didascalie indique: //Une femme//. Puis, quand elle prend la parole, il est écrit: //La femme//. Ce jeu entre l'article défini et l'article indéfini se retrouve dans toute la pièce, où il y a comme un va-et-vient entre ce qui relève du singulier,

de l'individuel et ce qui relève du collectif, voire de l'universel. Votre pièce fait émerger des questions comme : Qui est représentée ? Comment est-ce que les spectatrices s'y identifient ?

J'ai cherché à représenter la plus grande diversité possible en laissant très ouvert : pour moi ça peut se passer dans n'importe quelle ville occidentale, et peut-être même au-delà. Même si aujourd'hui j'écrais certainement différemment, parce que j'ai réalisé que c'est toujours une certaine classe sociale qui est représentée. Ça ne peut pas jouer partout mais ce serait vraiment intéressant, je vais continuer à réfléchir à ça, comment faire pour que ce soit possible. Ça me plairait beaucoup que mes pièces puissent être adaptées en fonction du contexte, imaginer **femme disparaît (versions)** en Argentine ou au Chili ou au Mexique. La pièce prendrait une autre dimension, la question de savoir pourquoi les femmes disparaissent y est encore plus critique, c'est tellement violent, c'est au cœur des luttes féministes là-bas – je pense au mouvement *ni una menos*⁷.

// Qui doit jouer ? // Qui est représentée ? // sont des questions très importantes, et auxquelles on accorde enfin une place aujourd'hui au cinéma et au théâtre. Pour moi elles sont essentielles, parce qu'il est question à travers elles du pouvoir. Qui avait et a le pouvoir de parler ? Au théâtre, les pièces tentent toujours de représenter quelque chose qui dépasse la simple histoire individuelle, de décrire // la condition humaine //, mais concrètement sur les scènes européennes ce sont toujours des hommes blancs qui jouent des pièces écrites par des hommes blancs mis en scène par des hommes blancs... Comme en politique... et les hommes blancs ne sont pas la condition humaine. Nous devons faire changer ça, et je veux y contribuer avec mes pièces.

Pourquoi écrire du théâtre ? C'est-à-dire : pourquoi du théâtre plutôt qu'autre chose ?

C'est politique ! J'aime l'idée de partager mes préoccupations d'aujourd'hui avec des gens qui les reçoivent au présent. Dernièrement je me suis redit ça, c'était une pièce de Sibylle Berg⁸ et j'étais dans

la salle, je me disais // toutes ces questions si importantes, nous sommes ensemble ce soir pour les partager //. Deux cent personnes qui ont choisi de se déplacer et qui réfléchissent à la même chose, au même moment et peut-être réalisent qu'elles peuvent faire changer les choses : c'est la graine pour une possible révolution. Cette possibilité est toujours là, nous devrions travailler avec.

Aujourd'hui j'ai aussi envie d'écrire des romans. Avant je n'osais pas, je pensais qu'il fallait être plus âgée pour en écrire et jusqu'à présent j'étais aussi peut-être trop impatiente, j'aime que ce que j'écris soit partagé avec le public très rapidement. Mais désormais j'envisage de me lancer dans une écriture sur un temps plus long...

Dans la pièce il y a une tension entre le dedans et le dehors, entre l'appartement et la rue, ainsi que toutes ces portes et ces fenêtres à travers lesquelles regarder... Il y a aussi les apparences et l'intériorité des personnages... Comment avez-vous construit ce motif ?

C'est quelque chose qui m'intéresse en général. C'était déjà un sujet important dans *femme dans la forêt*. Je pense qu'à un moment donné de ma vie, j'ai réalisé qu'à l'intérieur de soi, les choses sont toujours mélangées, il y a tes propres pensées et ce que tu vois et entends des autres pendant la journée : l'extérieur et l'intérieur se mélangent à l'intérieur de toi. Personne n'est un système fermé. C'est un énorme potentiel d'actes révolutionnaires : on s'inspire des autres, ils peuvent nous pousser à l'action grâce à ce qu'ils disent ou font. C'est ce que j'ai essayé de dire dans **femme disparaît (versions)** : si tu décides d'agir, peut-être que tu peux inspirer les autres, même sans leur parler. Tu es dans la rue avec ton sac à dos, et les gens se disent : // cette fille est en train de tout quitter // et ça leur donne envie de faire la même chose. Ou bien tu vois des chaussures dans la rue et c'est la dernière chose dont tu avais besoin pour prendre une décision pour toi-même. Nous sommes comme un réseau et chaque pas révolutionnaire que l'une d'entre nous fait peut avoir un impact énorme pour les autres. C'est quelque chose de très beau et c'est aussi une énorme responsabilité. J'y pense beaucoup en écrivant, j'aime l'idée que ça puisse faire changer les choses, doucement mais sûrement.

Actualité → représentations

Angst oder Hase, au Theater Dortmund, avril 2024.

Bodybild, au Stadttheater Giessen, juin 24.

frau heilt (party), création au Winkelwiese, Zürich, à l'automne 2024.

7 *ni una menos* (« Pas une de moins ») est le nom d'un mouvement de protestation contre les féminicides et les violences machistes né en 2015 en Argentine et qui s'est ensuite étendu en Amérique-Latine et au-delà.

8 // *Es sagt mir nichts, das sogenannte Draußen* // titre pouvant être traduit par // *Ça ne me dit rien, ce soit disant dehors* //



→ Il n'y a eu qu'une seule vraie grève en Suisse... c'était le 14.6.2019. La plus grande grève féministe jamais organisée en Suisse. Me voici dans les rues de Zurich, dansant avec plus de 600 000 femmes pour nos droits.

À PROPOS DE LA TRADUCTION

avec Julie Tirard, traductrice
octobre 2023

Dans **femme disparaît (versions)**, la première chose qui a attiré mon attention est sans doute la question des mots composés. Je me rappelle avoir eu beaucoup de plaisir à chercher différentes solutions pour traduire la possibilité qu'offre la langue allemande de créer en agglomérant. Si //RABENMUTTERALARM// est simplement devenu //ALERTE MAUVAISE MÈRE//, pour //statistischbüchertheaterstückfilmmässig// j'ai choisi l'autodérision vis-à-vis du français, dont la création de concept a souvent quelque chose d'alambiqué, ici //statistico-filmo-théâtre-littérairement parlant//. Quant au désormais célèbre //Sofasitzen//, qui fixe le concept de s'asseoir, en couple, sur le canapé, j'ai créé le //canacouplage// et son pendant le //canacouple//.

//elles ne se connaissent pas / pense la femme à sa fenêtre / et pourtant c'est comme si / elles appartenaient à la même histoire //

→ **femme disparaît (versions)** est un texte d'une profondeur inouïe, qui comporte autant d'étages que les immeubles où vivent ces femmes dont les regards se croisent aux fenêtres. C'est un texte éminemment poétique, éminemment politique.

C'est l'histoire de femmes qui cherchent ce qui a pu arriver à une autre femme. Mais c'est aussi l'histoire de femmes qui *se regardent*, dans tout ce que cet acte a de sororal et, aujourd'hui, de subversif. Enfin, c'est l'histoire de femmes qui partent. Seules, descendant la rue avec des sacs à dos qui rebondissent heureux sur leurs dos. Des femmes qui *se (re)trouvent* au même arrêt de bus.

Où vont-elles, ces femmes sur le point de disparaître? Cette fois, c'est à nous de nous interroger. Personnellement (et j'ai de bonnes sources), je crois qu'elles partent faire la révolution.



→ Cette photo a été prise à Wernetshausen au printemps 2022, lors de la //Bachtel-Lesung// organisée chaque année par le Collège des Traducteur·ices de Looren. Julia (à droite) et moi regardons l'objectif avec un petit sourire. C'est drôle, nous sommes assises dans la même position, l'avant-bras droit en appui sur la table, comme prêtes à frapper du poing dans un //allez, on y va// avant de nous lever et d'enfiler nos sacs à dos. *Hashtag backpackready*. Je l'aime beaucoup parce qu'elle illustre la complicité de deux femmes, complices aussi dans le sabotage de certains systèmes. Elle capte, je trouve, l'énergie qui circule dans cet espace derrière les langues où j'aime glisser, avec les autrices que je traduis, réflexions, échanges, remises en question, par et contre les mots à la fois, où nous mettons, je crois, beaucoup d'espoir, d'entraide et de joie.

Actualité → comme autrice

TIRARD, Julie. *Jusqu'à ce que le mur tienne*. L'Arche (agence). 2023.

TIRARD, Julie. *La chouette Le cri*. L'Arche (agence). 2023.

Actualité → comme traductrice

SOKOLA, Ivana. *À L'approche*. L'Arche (agence). 2024.

BEN YISHAI, Sivan. *LOVE, Exercice argumentatif*. L'Arche (agence). 2024.

HAENNI, Julia. *Don Juan. L'homme épuisé*. L'Arche (agence). 2022

HAENNI, Julia. *femme disparaît (versions)*. L'Arche (agence). 2021.

CLAVADETSCHER, Martina. *Sodiriya*. Inédit. 2020.

RÉFLEXIONS AUTOUR DE LA PIÈCE

avec Giulia Rumasuglia, metteuse en scène

novembre 2023

//Non ici on n'attend pas ce qui se passe ici n'a rien à voir avec le fait d'attendre.//

→ Cette phrase me parle assez intimement de la façon dont je me suis construite socialement, où j'ai beaucoup attendu, que quelqu'un vienne, que quelqu'un parle, que quelqu'un me dise que j'avais le droit de faire quelque chose, ou tout simplement que quelque chose se passe. Alors là, se dire que c'est fini, l'attente, qu'on n'a rien à voir avec le fait d'attendre, c'est comme un immense soulagement.

Une des premières questions pour moi a été: que faire du terme //femme//? Il apparaît dans le titre de la pièce, dans les didascalies, dans les répliques, et en même temps il est appelé à //disparaître//, à se dissoudre dans la multiplicité des versions que propose le texte¹. Tandis qu'il est important pour moi, à la suite de Judith Butler, de //semer le trouble dans le genre// et de s'extraire de la binarité, avec **femme disparaît (versions)** j'ai dû me confronter à ce que ça pouvait bien vouloir dire, //femme//. Et à ma peur de ce mot, de ce qu'il charrie d'essentialisation, de privilèges quand il est revendiqué par des personnes cisgenres, blanches, valides... Christine Avertin, dans son essai *FéminiSpunk*², revendique d'ailleurs le terme de //filles//:

//Du côté *punkqueer* de la force, ça fait un bail qu'on a compris que le mot //femme//, chargé de tout ce qu'il contient de colonialité, d'hétéro-normativité, de médicalisation des corps, de psychiatrisation des comportements, de réformes légales, et de mise au service du patriarcat, ne nous concerne pas.//

//Femme// est une catégorie historique et politique, vide et débordante à la fois, appelée à se métamorphoser, et c'est exactement comme ça que Julia Haenni déploie le terme dans sa pièce, et je

1 L'autrice elle-même se pose la question: elle précise, dans une note relative à la distribution qui indique //Plusieurs femmes, beaucoup//: *Comprendre ici toutes les personnes se considérant comme femmes et souhaitant vivre comme telles indépendamment de leur // sexe social// et donc indépendamment de toute forme d'être prédéfinie*. Note de la dramaturge.

2 *FéminiSpunk. Le monde est notre terrain de jeu*, de Christine Avertin, Zones, 2021.

trouve ça fabuleux. Il s'agit avant tout de déceler un régime d'oppression (avant même que de s'y attaquer), et **femme disparaît (versions)** fait ça avec tellement de virtuosité et d'humour, tout en proposant une voie de sortie.

À part cela, une des questions actives pour moi dans le travail, c'est justement celle du *même* et de la *multiplicité*: est-ce que je suis la même que toi, est-ce qu'en parlant de toi je parle de moi, est-ce que si tu me parles à moi c'est pour t'adresser à toi, ou est-ce que nous sommes nombreuses, toujours changeantes, comme des *matriochki* qui n'ont cessé de se démultiplier? Dans la pièce, il y a comme un mouvement de collectivisation, qui n'est pas linéaire (la linéarité modulable est aussi une question de la pièce!), tandis qu'on alterne entre //une femme//, //deux femmes//, //plein de femmes//.

Cette pluralité, ce flirt constant avec la choralité, elle est pour moi autant extérieure (plusieurs femmes) qu'intérieure (plusieurs sujets à l'intérieur d'une femme). Se pose dès lors la question du //nous// et cette question du collectif, ou on pourrait dire de la collective, devient celle de la meute, qui n'est pas très loin de l'émeute. Julia Haenni est par ailleurs très investie dans le travail de la grève féministe (elle a cosigné le livre de portraits de grève *ICH WILL ALLES!*³), alors je me suis aussi demandé comment l'énergie du dehors, de la manifestation, cohabitait avec celle du dedans.

Une autre question, peut-être la plus importante, est aussi celle de l'éthique de travail qui doit accompagner cette pièce. Tandis qu'on parle du //nous//, tandis qu'on parle de transformation, il devient encore plus crucial de se poser la question d'un processus de travail en accord avec les valeurs féministes: conditions de travail, horaires, ajustement aux besoins de celles qui ont des personnes à charge, partage des tâches au sein de l'équipe, espaces de parole... Le théâtre est un endroit très privilégié pour faire des essais, parce qu'il donne justement la liberté de définir des cadres différents, c'est quelque chose qu'on va aborder avec l'ensemble de l'équipe du projet.

En exergue de la pièce, Julia Haenni cite la militante féministe britannique Laurie Penny: //The revolution is the extension of options//. Comment cette phrase résonne-t-elle pour vous dans cette création?

Si on prend très concrètement la donnée spatiale proposée par la pièce, c'est-à-dire un appartement, et qu'on examine tout ce qui peut se passer dedans, et surtout toutes les manières de le regarder, de l'habiter, et puis d'en sortir (en regardant par la fenêtre ou en s'envolant par exemple), alors on a des options qui ne cessent de s'ajouter, et c'est ce retournement, cette mise en-dessus-dessous, très littéralement, qui fait révolution. Ça a à voir avec la manière de composer avec un cadre: le cadre, l'appartement, le théâtre, est là, mais ce qu'on en fait, se donner l'autorisation de démultiplier les possibles, les versions, c'est créer de l'énergie de transformation.



→ Dans **femme disparaît (versions)**, un motif apparaît: des chaussures blanches. Ce sont celles trouvées devant la porte d'un immeuble, laissées là pour le flot des passantes, et ce sont celles laissées par une autre, ce sont celles portées, ce sont celles qui se transmettent à on ne sait qui. C'est une histoire de coïncidence, mais aussi de contamination, de capillarité de gestes et de hasards de la transmission. L'autre soir, en rentrant chez moi, j'ai trouvé sur le palier d'un immeuble des chaussures, au début du mois de novembre, des Moon Boots noires et blanches, à ma taille. Je les ai prises, en pensant à la pièce.



→ Le lendemain, je vais voir un spectacle de danse de Nadia Beugré, et au milieu des danseuses, elles réapparaissent, ces Moon Boots. Je ne peux m'empêcher de penser aux circulations souterraines qui passent de la scène à la rue, d'une pièce à la vie. Les chaussures, c'est ce qui permet de partir, d'aller ailleurs, et c'est ce à quoi cette pièce invite.

Prophétique (on est déjà nées)
de Nadia Beugré, 2023.

RÉFLEXIONS AUTOUR DE LA PIÈCE

avec Bénédicte Amsler Denogent et Lisa Veyrier, comédiennes
novembre 2023

En 2020 Selma Alaoui écrivait, à propos de femme disparaît (versions) **qu'elle montait pour le POCHÉ: //c'est un théâtre où les actrices ne subissent pas la fiction//. Est-ce que c'est quelque chose qui importe en tant qu'interprète, //ne pas subir la fiction//? Et qu'est-ce que ça produit comme théâtre, comme jeu?**

LISA VEYRIER Je crois que dans n'importe quel domaine il est important de ne pas subir. Le texte de Julia Haenni est un super matériau de jeu pour nous les actrices – ce qui est bien plus qu' //interprètes// – c'est nous qui actons. Il me semble extrêmement important que les rôles //féminins// au théâtre ne laissent aucune place à un jeu passif, dans lequel les actrices subiraient le déroulé du spectacle, de l'histoire, comme ça a quasiment toujours été le cas par le passé. La façon dont est écrit le texte, sans distribution notamment, permet d'être proactive dans le rapport au texte. Ça produit un jeu plus libre, plus //plein//.

BÉNÉDICTE AMSLER DENOGENT Dans cette pièce, j'ai l'impression que les femmes (les personnages) s'émancipent des fictions qui leurs sont imposées, en s'en éloignant. Les personnages essaient d'être au plus proche de la vérité de l'histoire d'une femme disparue mais la vérité n'étant pas forcément la réalité, elles écrivent ainsi de nouvelles fictions et créent d'autres imaginaires.

Plus largement, avec quelles questions abordez-vous la pièce?

BAD Comment apparaître? Comment disparaître? La question d'apparaître et de disparaître m'habite depuis que j'ai lu une phrase de Florence Giorgetti dans son livre *Do you love me?*: //pour moi le théâtre c'est la résurrection. Ce qui nous sauve c'est qu'on disparaît chaque soir puis on réapparaît. (...) Les comédiens sont comme des spectres.//

LV C'est un texte qui fait écho chez moi de plusieurs manières. Il questionne mon rapport à mon métier, métier que j'ai quitté peu de temps après ma formation et que finalement j'ai retrouvé. Mon rapport à la maternité, en tant que mère. Mon rapport à mon métier en tant que mère et mon rapport à la maternité en tant qu'actrice. Rapport à mon vieillissement aussi. Et aux relations que l'on crée entre femmes en non-mixité.

//Et là en cet instant difficile là tu te rends compte que tu t'es empêchée de t'occuper de toi-même mais aussi de tes propres personnages celles de ton histoire de ton théâtre là à l'intérieur de toi de prendre soin de ta propre troupe de la nourrir pour qu'elles puissent s'épanouir dans les fleurs de leurs Êtres et rivaliser d'éclat sur la scène de ton Moi là à la fin de ton histoire au moment de tourner l'angoissante dernière page de ton roman tu aurais tant besoin de tes personnages mais tu te rends compte que non la scène reste vide//

→ Je crois que, pour l'instant, c'est le passage qui me touche le plus intimement. Je pense que je vais garder souvent près de moi durant ces répétitions le livre *Le coût de la vie* de Deborah Levy. Dedans il y a une question qui me suit beaucoup: //À quoi peuvent bien nous servir des mères rêveuses?//. Lisa Veyrier

**//Ces fragments
Qui s'appellent ma vie
pourraient être complètement différents
Et être sans cesse complètement différents
Et raconter sans cesse des histoires différentes//**

→ J'aime cette phrase parce qu'elle évoque le désir de penser sa vie comme une fiction. Elle évoque presque l'acte de l'autobiographie et la volonté de choisir ce qu'on décide de raconter. Elle évoque la question de ce qu'on décide de laisser derrière soi. Elle confirme l'acte de vouloir vivre sa vie! Bénédicte Amsler Denogent

On se tait un moment, sans pathos. Juste parce qu'il n'y a rien à dire dans ce moment. Puis elles parlent toutes ensemble ce qui ne s'est pas encore produit comme ça dans la soirée. Toutes les voix sont une seule.

J'ai dû m'endormir et je rêvais que j'étais dans mon lit et que j'entendais un bourdonnement, d'abord tout doucement. J'ouvre les yeux et voilà toutes ces femmes dans ma chambre. Elles sont assises autour de moi sur mon lit et me regardent. Je ne sais pas comment elles ont pu. Comment êtes-vous, que voulez-vous? Elles se taisent et bourdonnent et me regardent. J'entends leur respiration, elle est régulière. Je me calme et ouvre les yeux et les regarde. Je les regarde. Nous nous regardons et elles me transmettent le bourdon dans ma gorge et nous nous levons, ouvrons la porte et sortons en bourdonnant. Dehors il y a encore plus de femmes qui bourdonnent. Elles nous ont attendues. Elles partent et traversent la ville et nous les suivons. Et partout où nous passons, encore des femmes, des femmes bourdonnantes. Toutes, elles nous rejoignent. Un grand fleuve. Toutes nous rejoignent. Nous traversons des maisons, passons pardessus des toits, des trams et bus et voitures. Nous passons par-dessus le centre commercial et les emmenons toutes. Toutes nous rejoignent. Toutes laissent tout en plan et nous rejoignent. Et nous quittons la ville. Toujours nous bourdonnons. Nous bourdonnons et nous entendons se répandre notre puissant corps sonore autour de nous comme un tapis. Qui devient de plus en plus épais, varié, fort. Et nous montons sur la colline jusque dans la forêt. Et nous nous asseyons dans les cimes des plus grands arbres et bourdonnons en direction du monde.

Julia Haenni, extrait de *femme dans la forêt*, traduit par Katharina Stalder avec le soutien de la Maison Antoine Vitez, inédit, 2020. Titre original: *Frau im Wald*, 2018

Projet vert pilote / Écoscénographie

INTRODUCTION

Le projet de recherche et de création intégrant les principes de l'écoscénographie se poursuit.

Vous trouverez ici des réflexions sur les scénographies de cette saison, celles mises en œuvre cet automne 2023 – signées par Fleur Bernet et Mélissa Rouvinet – et celles qui se préparent pour le printemps 2024 – conçues par Fanny Courvoisier et Sylvie Kleiber. Vous trouverez également une définition par Quentin Rioual du concept d'écoscénographie.

PETITE HISTOIRE D'UN MOT ET D'UN CONCEPT

Quentin Rioual est metteur en scène, dramaturge et chercheur indépendant (Ph.D). Il a co-fondé et co-dirige actuellement l'**'Augures Lab Scénogrrrrraphie'**¹. Il retrace pour nous l'apparition du mot écoscénographie.

On doit la première apparition du mot en tant que concept théorisé à la scénographe et chercheuse australienne, Tanja Beer, dans différents articles rédigés pendant sa thèse de doctorat (2016) et rassemblés dans son ouvrage-synthèse: *Ecoscenography. An introduction to Ecological Design for Performance* (Palgrave Macmillan, 2021) qui n'est pas encore traduit en français.

Pour caractériser ce champ de la scénographie, Tanja Beer s'est notamment basée sur les pensées de l'écomatématisme (approche des interrelations entre vivant et non vivant) et de l'écodesign (approche éco-responsable d'un produit). Elle a conduit des enquêtes, mené des expérimentations scénographiques et inventé plusieurs formats de discussion entre professionnelles, dont son site <https://ecoscenography.com> rend compte.

¹ L'Augures Lab Scénogrrrrraphie est un réseau professionnel, collaboratif et prospectif créé en 2020 dont l'objectif est de penser et favoriser l'écoscénographie dans le secteur culturel.

Dans le même temps, afin d'accompagner les recherches et les actions amorcées aux échelles locales et/ou nationales, des réseaux professionnels ont vu le jour comme *Ecosceno* au Canada (2019) ou *l'Augures Lab Scénogrrrrraphie* en France (2020).

Ces derniers ont récemment co-construit avec leurs membres une définition de l'écoscénographie, à la fois manifeste et cahier des charges :

//L'écoscénographie est une pratique écoresponsable de la scénographie, intégrant une approche cycle de vie. Elle suppose une démarche écosystémique informée, structurée et outillée d'un point de vue artistique, technique, administratif et logistique. Sa mise en œuvre est assurée par l'intelligence collective à une échelle interprofessionnelle. Dans un cadre soutenable voire régénératif, elle tend à réduire ses impacts socio-environnementaux et participe à l'équilibre du vivant.//

Pour poursuivre, voir la bibliographie en fin de cahier.

ENTRETIEN

Écoscénographie – Première partie de saison

avec Fleur Bernet et Mélissa Rouvinet, scénographes
octobre 2023

Pourriez-vous témoigner de cette première étape du projet d'écoscénographie? Vous avez, en collaboration avec Sylvie Kleiber, créé les scénographies des trois premiers spectacles de la saison: Solastalgie de Thomas Köck, Krach de Philippe Malone et Le Pays lointain de Jean-Luc Lagarce. Quelles sont les premières conclusions de cette expérimentation?

Les choix du POCHE, liés au contexte de création – réemploi des éléments du stock, changement de décors rapide et facile, geste scénographique en amont du travail de mise en scène – ont été pour nous, à la fois une contrainte et un levier créatif fort.

Ce cadre de travail spécifique nous a orienté vers des choix scénographiques assez radicaux et parfois même arbitraires. Penser //écoconception// nous a mené à une réflexion sur l'épure et poussé à trouver comment dire beaucoup avec peu. Proposer une scénographie sobre nous semblait également une manière de laisser de la place aux gestes de la mise en scène et aux projections multiples du public.

La temporalité du projet scénographique, qui s'étend sur une demi saison, était aussi une nouveauté pour nous et c'est une spécificité du POCHE qui a été propice au déploiement de notre recherche. Le fait que trois scénographies se modulent dans un temps long nous a permis des temps d'observations, d'ajustements et de modifications qui sont rares dans notre métier. Nous avons énormément apprécié avoir de longs moments où le plateau était consacré uniquement à la recherche scénographique!

Vous aviez également comme contrainte la nécessité de changements de décors faciles et rapides (30 minutes à deux personnes) pour pouvoir enchaîner les représentations des trois pièces. Comment avez-vous intégré cette contrainte?

Le POCHE est un écosystème qui a ses particularités, liées à son échelle, la densité de son programme, la présence d'un ensemble,

ses moyens, et dans un premier temps il nous a fallu comprendre ces dynamiques de travail afin d'ajuster notre pratique. Penser le milieu dans lequel on s'inscrit est une réflexion écologique au sens large qui nous semble importante à mener dans la vision de la scénographie que nous souhaitons défendre aujourd'hui. Nous avons intégré cette contrainte de changements de décor dès nos premières recherches en maquette et nous avons régulièrement interrogé leur faisabilité avec l'équipe technique. Il était essentiel pour nous de concevoir les espaces en étant en lien avec les personnes qui vont ensuite les manipuler. Cette contrainte a conforté le choix de l'épure et nous a poussé à être créatives, ensemble, quand il s'agissait de trouver des solutions techniques.

Vous avez fait le choix d'un matériau, la guinde¹, qui est à la fois basique, archaïque et polysémique. Comment avez-vous travaillé cette matière pour ces trois pièces ?

Chaque matériau recèle une multitude de potentiels. C'est un aspect très intéressant à questionner dans notre métier.

Dans un premier cas de figure pour **Solastalgie**, les guindes sont agencées et manipulées à des fins d'images poétiques, elles symbolisent la forêt et illustrent différentes images du texte telles que des racines, des ramifications neuronales, une forêt de douglas bien alignés... mais aussi de manière plus métaphorique, les liens qui existent au sein du vivant, ces arbres malades, ces corps malades dans une société malade. Elles évoluent en fonction du récit et sont un objet manipulable, organique, qui se transforme à vue.

Dans un second cas pour **Krach**, nous avons travaillé à l'inverse : les guindes deviennent un élément architectural qui structure et compose l'espace. Elles sont lestées, ce qui les rend immobiles et presque aussi rigides qu'une grille métallique. Elles ne sont jamais manipulées et deviennent un espace de projection. Contrairement à **Solastalgie**, ce mur de guindes n'est pas un espace de jeu.

Dans le troisième cas, pour **Le Pays lointain**, les guindes sont utilisées pour leur fonction première, soit un système d'accroche, un outil de machinerie sur un plateau de théâtre, qui permet de suspendre des

accessoires et des costumes. Elles situent l'espace d'un personnage, un moment du récit, une image forte. Elles prennent des formes et des fonctions multiples.

Pour chacune des pièces, le champ d'utilisation est spécifique. Nous avons conservé des distinctions formelles, de sens et d'utilisation, pour que chaque scénographie active de nouvelles possibilités et permette au public de renouveler son regard.

Comment cette recherche a-t-elle modifié les processus de création, les relations de travail ?

Nous avons travaillé en amont des metteurs en scène, alors qu'habituellement la scénographe travaille en dialogue avec la metteure en scène en fonction de ce qu'elle projette comme mise en scène. Nous devions concevoir trois scénographies cohérentes entre elles et nous les avons ensuite proposées aux metteurs en scène. Cela nous a obligé à faire confiance à notre interprétation des textes et à nos intuitions et de manière générale, cela nous a obligé à toutes nous faire confiance dans nos domaines de travail respectifs. Être très libre dans notre recherche créative nous a permis de développer un geste peut-être plus personnel que dans des projets //classiques//. On remarque que dans notre cas, élaborer l'espace en amont de la mise en scène a produit une forme scénographique proche de //l'installation artistique//, ce qui lui donne un caractère autonome.

Cela nous a permis une grande liberté dans nos choix, choix que nous avons ensuite pu raconter, défendre et transmettre aux metteurs en scène et aux comédiennes avec joie.

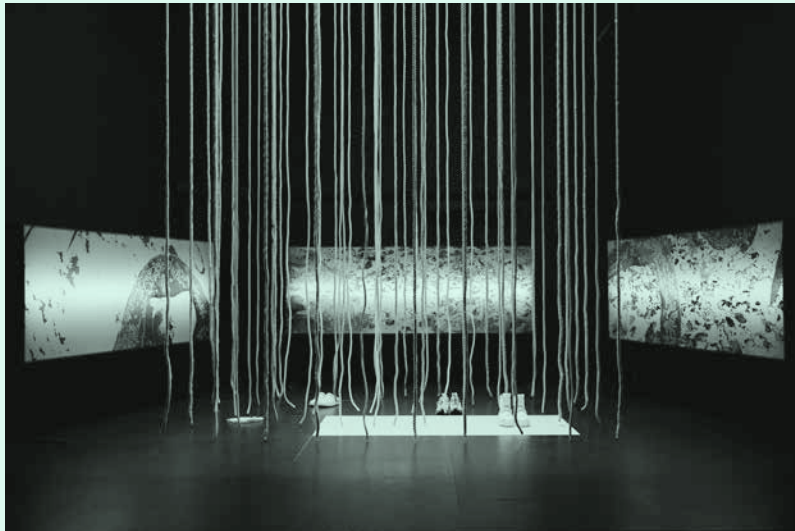
1 Au théâtre on dit //guinde//, //bout//, //fil// mais pas //corde//, le mot porterait malheur...

TROIS SCÉNOGRAPHIES DE FLEUR BERNET & MÉLISSA ROUVINET

dans le cadre du projet d'écoscénographie vert pilote dirigé par Sylvie Kleiber
pour la première partie de saison 23-24

Solastalgie

Texte de Thomas Köck, mise en scène de Patric Bachmann et Olivier Keller



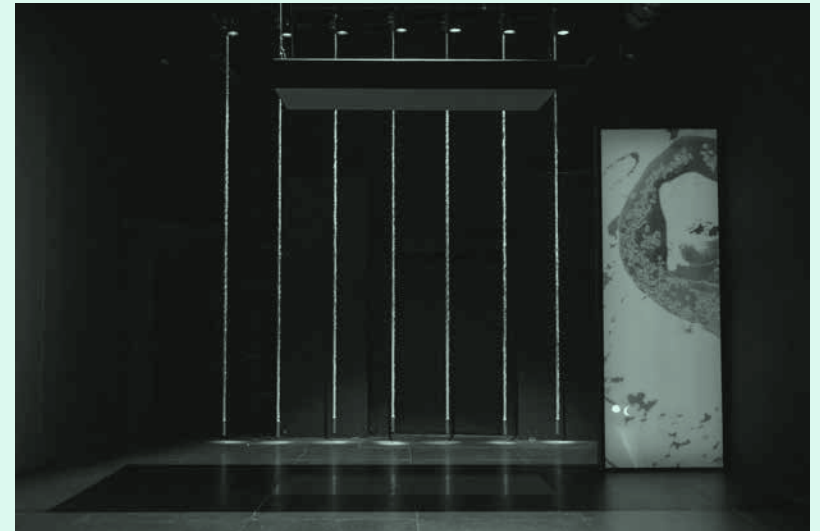
début du spectacle, photo © Chloé Cohen



fin du spectacle, photo © Chloé Cohen

Krach

Texte de Philippe Malone, mise en scène de Guillaume Miramond



début du spectacle, photo © Carole Parodi



fin du spectacle, photo © Carole Parodi

Le Pays lointain

Texte de Jean-Luc Lagarce, mise en scène de mAthieu Bertholet



début du spectacle, photo © Chloé Cohen



fin du spectacle, photo © Chloé Cohen

PERSPECTIVES DE L'EXPÉRIENCE ÉCOSCÉNOGRAPHIQUE POUR LA DEUXIÈME PARTIE DE SAISON

Notes de travail et photos des maquettes de
Fanny Courvoisier et Sylvie Kleiber, scénographes
janvier 2024

ÉCOSYSTÈME SCÉNO POCHE

Dans la suite des expériences et réalisations proposées par Mélissa et Fleur sur les 3 projets de l'hiver 2023
Poursuivre la démarche de récupération
Préférer le réemploi au recyclage (plus complexe en construction)
Concevoir des assemblages réversibles
Encore le minimalisme
Collaborations concrètes techniques et interrogations
éco-vertueuses avec Alessandra pour les questions de lumière
Luise Roszbach / Jeremy Servera / Romain David / Greg Brunner /
Claire Firman pour la technique
Janice Siegrist pour les accessoires
Lola Sacier pour la peinture
Patrick Pot / Jérôme Thiébaud / Michel et toute l'équipe des
Ateliers du Lignon pour la construction de la structure qui soutien-
dra la pente de notre projet scénographique
les costumières, sonorisatrices, musiciennes et techniciennes enga-
gées sur les projets

Et aussi
les théâtres et les compagnies avec lesquels nous travaillons ainsi
que leurs stocks

Ce cycle de conception et réalisation rassemble et met en
mouvement tous les corps de métiers cités ci-dessus et nous scé-
nographes avons un rôle-charnière à jouer dans cette recherche
écoscénographique.

PROCESSUS OU ÉCO-SYSTÈME

faire du lien, faire ensemble
concevoir ensemble: Fanny et Sylvie, et aussi pour le début
Charlotte Roche Meredith, stagiaire-assistante Master orientation
scénographie – La Manufacture – Haute école des arts de la scène
Faire avec l'espace du POCHE, les matériaux du stock du POCHE
et les personnes des équipes du POCHE

À partir des 3 pièces du printemps 2024 au POCHE
Plusieurs femmes, beaucoup. Dans des appartements dans des pays.
Les versions de Julia Haenni
la chambre de Claudine Galea
le déménagement en cours de Sibylle Berg
les lieux, les mots et les objets des pièces

À partir des échanges
avec les metteuses en scène, assistantes et dramaturges:
Nicole, Selma, Giulia, Juliette, Eleonore et Manon
avec les comédiennes: Barbara, Bénédicte, Lisa, Lucie et Valeria
avec les équipes artistiques des 3 pièces
avec les femmes de ces 3 pièces, leurs questions,
désirs de libération et empêchements

CYCLES DE VIE

de vies de femmes
de générations de femmes

cycles d'objets, d'éléments de décor qui composent le stock POCHE
origine des matériaux / durée des matériaux,
utilisation dans la scénographie / devenir des matériaux
avant / le temps au POCHE / après
Bilan carbone de la scénographie?

RÉCUPÉRATION D'UN PLANCHER DE BOIS NOIR

Sol conçu par Victor Roy scénographe
dans la saison ENSEMBLE ENCORE au POCHE (21-22)
Plancher récupéré, réemployé et disposé en pente
dans la diagonale du plateau
Projet de sol – socle
Couleurs et objets de la vie cachés dessous, derrière,
dans les interstices

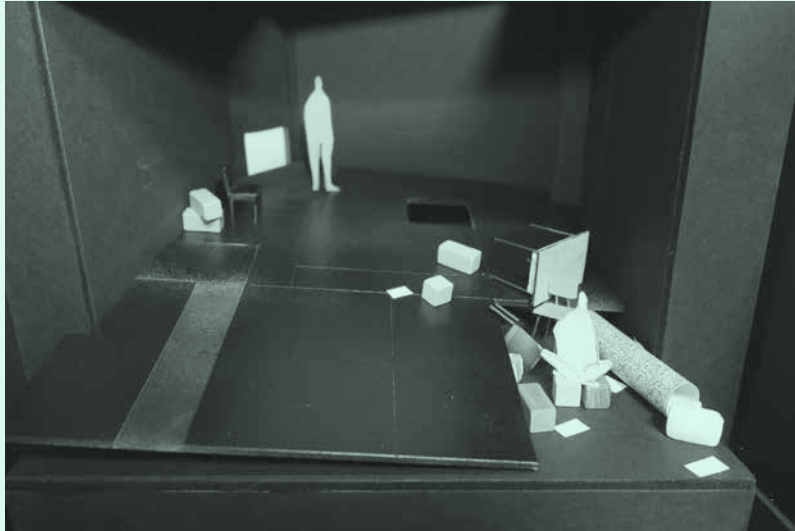
Pente comme déséquilibre
Pente pour projeter la visibilité et exposer le sol, l'image, les images
Page blanche page noire

Sol point de départ
Sol en pente contient le stock des éléments des pièces dans ses
dessous ou fondements
Sol socle de vie
Sol terreau
Sol couches de vie accumulées
Sol tamis de l'expérience tamis des 3 pièces pour ne garder à la
surface que l'essentiel
Sol rampe de lancement
Sol révélateur, bac du produit révélateur du développement des
photos argentiques

À l'image des questions de Mirna
Que garder du passé? Quoi emmener avec nous?
Gratitude des restes et des savoirs-faire
Qu'inventer pour la suite?

Et soudain Mirna

Texte de Sibylle Berg, mise en scène de Nicole Seiler



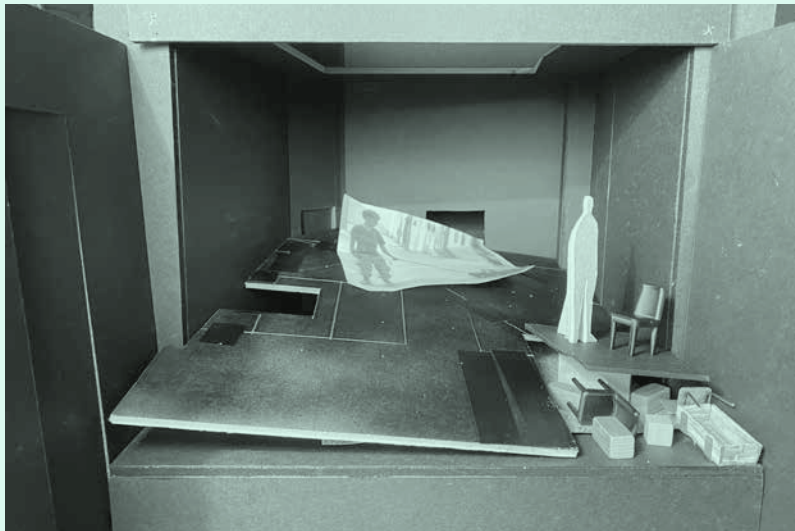
femme disparaît (versions)

Texte de Julia Haenni, mise en scène de Giulia Rumasuglia



Au Bord

Texte de Claudine Galea, mise en scène de Selma Alaoui



— bibliographie non exhaustive

POUR SUIVRE AVEC SIBYLLE BERG

THÉÂTRE

- / *Et soudain Mirna*, traduit par Camille Logoz, inédit – Agence de l'Arche. Titre original : *Und dann kam Mirna*, in *Menschen mit Problemen*, Rowohlt, 2018.
- / *Chien, femme, homme*, traduit par Pascal Paul-Harang, L'Arche, 2012. Titre original : *Hund Frau Mann*, s.d., Deutscher Theater Verlag.
- / *La vie de Martin*, traduit par Pascal Paul-Harang, Climats, 2004. Titre original : *Helges Leben*, s.d., Deutscher Theater Verlag.

ROMAN

- / *Merci bien pour la vie*, traduit par Rose Labourie, Actes Sud, 2015. Titre original : *Vielen Dank für das Leben*, Hanser, 2012.
- / *La mauvaise nouvelle d'abord*, traduit par Yasmin Hoffmann et Maryvonne Litaize, Actes Sud, 2003. Titre original : *Das Unerfreuliche zuerst*, Kiepenheuer & Witsch, 2001.
- / *Amerika*, traduit par Jacqueline Chambon et Maryvonne Litaize, Actes Sud, 2001. Titre original : *Amerika*, Goldmann, 2001.
- / *Chercher le bonheur et crever d'en rire*, traduit par Yasmin Hoffmann et Maryvonne Litaize, Actes Sud, 2000. Titre original : *Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot*, Reclam, 1997.

POUR SUIVRE AVEC CLAUDINE GALEA

THÉÂTRE

- / *Au Bord*, Éditions Espace 34 (www.editions-espaces34.fr), 2010.
- / *Ces filles qu'on attend*, Éditions Espace 34 (www.editions-espaces34.fr), 2024.
- / *Trois fois Ulysse*, Éditions Espace 34 (www.editions-espaces34.fr), 2024.
- / *Ça ne passe pas*, Éditions Espace 34 (www.editions-espaces34.fr), 2022.
- / *Un sentiment de vie*, Éditions Espace 34 (www.editions-espaces34.fr), 2021.

ROMAN

- / *Les choses comme elles sont*, Verticales, 2019.
- / *Le corps plein d'un rêve*, Rouergue, 2011.

AUTRE

- / *Parages 09 – spécial Claudine Galea*, Les solitaires intempestifs, 2021.
- / *La Récolte N°2*, Claudine Galea et Mariette Navarro, *Pour le théâtre une adresse aventureuse*, Passage(s), 2020.

POUR SUIVRE AVEC JULIA HAENNI

EN FRANÇAIS

- / *femme disparaît (versions)*, traduit par Julie Tirard, inédit, agence de l'Arche, 2020. Titre original : *frau verschwindet (versionen)*, inédit, 2019.

EN ALLEMAND

- / *ICH WILL ALLES! Streikporträts*, Julia Haenni et Mali Lazell, éditions claudin, 2021.
- / *Kiosktexte*, éditions taberna kritika, 2020.

POUR SUIVRE AVEC CAMILLE LOGOZ

- / VON ROTEN, Iris, *Femmes sous surveillance, Quelques mots sans fard sur la condition des femmes*, Traduit par Camille Logoz, Antipodes, 2021.

POUR SUIVRE AVEC L'ÉCOSCÉNOGRAPHIE proposée par le Comité Vert Pilote

EN FRANÇAIS

- / PRALONG, Michèle, SAVOYAT, Marielle, FARRA ZOUMBOULAKIS & ASSOCIÉS ARCHITECTES URBANISTES, *Milieu. Lien. Lieu*, InFolio, 2023.
- / SERMON, Julie, *Morts ou vifs, pour une écologie des arts vivants*, B42, 2021.
- / SERMON, Julie, *La condition écologique, Théâtre public*, Avec la collaboration de Quentin RIOUAL et al. 2023, n°247.
- / IRLE David, ROESCH Anaïs, VALENSI Samuel, *Décarboner la culture*, PUG, 2021.

EN ANGLAIS

- / ARONS Wendy et MAY Theresa J., *Reading in Performance and Ecology*, Palgrave Macmillan, 2012.
- / BEER, Tanja, *Ecoscenography: An Introduction to Ecological Design for Performance*, Palgrave Macmillan, 2021.
- / MAY, Theresa J., et FRIED, Larry, *Greening Up Our Houses: A Guide to an Ecologically Sound Theatre*, Drama Book Pub, 1994.
- / WOYNARSKI, Lisa, *Ecodramaturgies: Theatre, Performance and Climate Change*, Palgrave Macmillan, 2021.
- / LAVERY Carl (dir.), *Performance and Ecology: What Can Theatre Do?*, Routledge, 2018.

Les œuvres mentionnées, mais non citées, ne sont pas répertoriées ici.

Élise Blaché

Après des études théâtrales, Élise Blaché mène une collaboration au long cours avec Angela Konrad comme assistante à la mise en scène et dramaturge jusqu'en 2010. Elle accompagne ensuite divers artistes en tant que dramaturge mais également comme chargée de diffusion et de production, dans les univers de la marionnette, des écritures d'aujourd'hui et des jonctions entre Arts et Sciences (Cie Arnica, Cie Les Rémouleurs, Cie de l'Erre, Cie Zone Critique – Frédérique Aït-Touati). Depuis 2010, elle est membre du collectif À Mots Découverts qui accompagne les autrices dans le temps de l'écriture; en 2014 elle initie et coordonne avec ce collectif le festival biennal Les Hauts Parleurs à Paris (4 éditions). En 2023, elle élabore la pré-sélection du corpus du Prix RFI. Elle mène en complicité avec certaines autrices qui la sollicitent un accompagnement dramaturgique suivi sur plusieurs années (notamment Simon Grangeat, Pauline Peyrade, Anne-Christine Tinel, Aurianne Abécassis, Clémence Attar...). Depuis 2015, elle développe pour Marine Mane et la Cie In Vitro les Laboratoires de Traverse – des sessions d'expérimentations artistiques transdisciplinaires. Elle participe à la création de la revue *La Récolte*, dédiée aux écritures d'aujourd'hui, dont elle est co-rédactrice en chef avec Simon Grangeat.

Réalisation du cahier de salle — Élise Blaché
Documentation et bibliographie — Claire Rouet
Coordination de la publication — Pauline Cazorla
Relecture — Sarah Jane Moloney, Cindy Janiaud, Pauline Cazorla
Graphisme — Pablo Lavalley, oficio.ch
Impression — Moléson Impressions

Élise Blaché remercie: toutes les artistes qui ont si généreusement répondu à ses questions ainsi que Jérémie Servera, régisseur général, Romain David et Greg Brunner, techniciens lumières et plateau, Anna Pacchiani, costumière, et toute l'équipe du POCHE.

POCHE /GVE remercie les maisons d'éditions suivantes: Actes Sud, L'Arche, Espace 34.

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

Les Cahiers de salle sont réalisés grâce au soutien de la Fondation Jan Michalski pour l'écriture et la littérature.

Vous pouvez retrouver toute la collection des cahiers de salle du POCHE /GVE sous la direction de mAthieu Bertholet dans les archives du POCHE /GVE, à la Fondation SAPA, à la Maison Mainou et dans les archives de la Ville de Genève.

ISBN 978-2-9701736-1-8

Théâtre / Vieille-Ville

poche---gve.ch

POCHE