

_____ Jeff Koons

_____ La Déclaration
d'amour de Louis
Hee à John Ah-Oui

_____ Dans la solitude
des champs
de coton



Le
désir
est
désir
de
désir

saison_TCHAO ADJEUTCHÜSS

septembre 2024

— sommaire

5 prologue

- 5 **CE DÉSIR QUI ME POINT** par Sarah Jane Moloney
9 **// ON NE POURRA PLUS DIRE QUE CE N'EST PAS POSSIBLE //**
entretien avec mAthieu Bertholet

13 Jeff Koons

- 16 **EXTRAIT** de Rainald Goetz, **Jeff Koons**
18 **// POP IST POP LEBEN //** par Sarah Jane Moloney
22 **// LE CHOIX DE LA NON-VIE //** suite de l'entretien avec mAthieu Bertholet
25 **EXTRAIT** de Rainald Goetz, *Déchets pour tous*
27 **EXTRAIT** de Amber Husain, *Remplace-moi*
29 **POÈME** Anne Sexton, *La Ballade de la masturbatrice solitaire*
33 **EROS ET THANATOS** par Sarah Jane Moloney

37 La Déclaration d'amour de Louis Hee à John Ah-Oui

- 40 **EXTRAIT** de Nicolas Barry, **La Déclaration d'amour de Louis Hee à John Ah-Oui**
43 **EXTRAIT** de Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*
44 **SANS PERDRE DE TEMPS** par Sarah Jane Moloney
47 **// LE DÉSIR COMME OPÉRATION DE COMPRÉHENSION DU MONDE //**
entretien avec Nicolas Barry
52 **EXTRAIT** de Anne Carson, *Eros le doux-amer*
54 **EXTRAIT** de Muriel Pic, *Dialogues des morts sur l'amour et la jouissance*
56 **POÈME** Rebecca Tamás, *sort pour la joie*

59 Dans la solitude des champs de coton

- 62 **EXTRAIT** de Bernard-Marie Koltès, **Dans la solitude des champs de coton**
65 **L'INNOMMABLE** par Sarah Jane Moloney
68 **EXTRAIT** de Mathias Clivaz, *Autopsie d'un printemps*
69 **// IL FAUT RECONQUÉRIR LE DÉSIR HUMAIN //** entretien avec Maya Bösch
73 **EXTRAIT** de Amber Husain, *L'amour de la viande. Une idéologie de la chair*
74 **POÈME** Emily Dickinson, *J'avais eu faim, toutes ces années*

77 épilogue

- 77 **RÉVERIE** par Sarah Jane Moloney
80 **EXTRAIT** de Rebecca Solnit, *Manuel pour se perdre*
82 **IS THIS DESIRE ?** par Sarah Jane Moloney

83 projet vert pilote

- 86 **SERVIS SUR UN PLATEAU** ou *Beckett obligatoire*, par Michèle Pralong

100 bibliographie

102 biographies



Robert Mapplethorpe, *Self Portrait*, 1980.

// Beaucoup de choses ont été dites sur Robert, et d'autres le seront encore. (...) Il sera condamné et adoré. Ses excès dénoncés ou exaltés. En fin de compte, la vérité sera celle de son œuvre, du corps physique de l'artiste. Elle ne disparaîtra pas. // Patti Smith, *Just Kids*.

PROLOGUE

Ce désir qui me point

par Sarah Jane Moloney, juin 2024

// Je n'ai pas l'intention de parler de. Juste de parler tout près de. //

Trinh T. Minh-ha

Le jeune homme fixe la caméra, la bouche maquillée légèrement entrouverte. La lumière éclaire son visage depuis le côté droit, accentuant le relief de ses traits et illuminant des détails qui, du côté gauche, demeurent dissimulés dans l'ombre : une boucle lovée à la base du cou, un trait de khôl sur les paupières. Lorsque j'observe cette photo, mon regard est aimanté vers le coin de l'œil gauche du jeune homme : quelque chose en cet endroit précis de la photo me trouble, me *perce* en un endroit ineffable.

Dans son ouvrage *La chambre claire. Note sur la photographie*, Roland Barthes distingue deux éléments constitutifs de la photographie : le *studium* et le *punctum*. Le *studium* est le facteur qui attire le regard vers la photo en elle-même. Il s'agit du //sujet d'étude// de la photo, ce que la photographe avait l'intention de saisir lorsqu'elle a appuyé sur le déclencheur. Le *studium* d'une photo se détermine de manière rationnelle, logique, intellectuelle. Le *punctum*, quant à lui, est l'élément qui vient casser le *studium*. Il //part de la scène, comme une flèche, et vient me percer (...). Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui me *point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)¹. Le *punctum* est un symptôme de trouble, il est ce détail qui suscite le désir au-delà de ce que l'image donne à voir ; il est individuel, unique à la personne qui regarde la photo. Sa signification est privée, intime. Pour décrire le *punctum* – bien qu'il soit en essence indescriptible – nous sommes obligées de recourir au //je//.

Qu'est-ce qui me trouble tant dans cette épaisse aile de fard à paupières ? Peut-être est-ce le fait que l'angle de la lumière souligne une légère asymétrie du regard, presque un strabisme ? Ou est-ce la

¹ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, pp. 91-95.

signification codée du maquillage lui-même qui, lorsque l'on prend en compte l'époque à laquelle et le lieu où la photo a été prise – New York à l'aube des années 80 – déploie une arborescence de résonances sous-jacentes ? L'expression du jeune homme semble toutes les confirmer : expectative, découverte, excitation, inquiétude, nervosité, peur... vulnérabilité, surtout.

Susan Sontag, dans son recueil d'essais *Sur la photographie*, écrit : //chaque photographie est un *memento mori*//. Au moment où la photo est prise, la personne photographiée n'est ni le sujet, ni l'objet de la photo, mais se perçoit elle-même comme un objet : //une micro-expérience de la mort//, selon Barthes. Elle ne s'appartient plus à elle-même ; elle devient un objet-photo soumis à la lecture et l'interprétation de la spectatrice. Un geste d'autant plus fort, et vulnérable, lorsque l'on sait que la photographie dont il est question ici est un autoportrait, et que le jeune homme – le photographe photographié – est nul autre que Robert Mapplethorpe.

*

Robert Mapplethorpe est né en 1946 dans le Queens, à New York. À sa mort, 42 ans plus tard, il était devenu l'un des photographes les plus célèbres au monde. Beau, charmant, talentueux, il se plaisait à susciter le désir tout en courtisant le scandale : son sujet de prédilection était la soi-disant //déviance// homosexuelle, en particulier la scène BDSM des années 70 et du début des années 80. L'année de la mort de Mapplethorpe, le sénateur républicain Jesse Helms dénonçait le caractère pornographique de ses photos – //Look at the pictures! [Regardez les images!]//, lançait-il, furibond, devant la Chambre des représentantes – alors que ces mêmes images ornaient les murs des lofts du tout New York. Car en l'espace de dix-huit ans, le photographe avait réussi à exécuter ce grand écart tant convoité entre *underground* et *mainstream*. Aujourd'hui, ses photographies – qu'il s'agisse de ses hommages à la culture queer du New York des années 70 et 80, ses portraits de stars, ou encore ses natures mortes de fleurs – se vendent à des centaines de milliers de dollars. Le désirant – de succès, de reconnaissance, d'argent, de célébrité, d'amour, de compréhension, de passion, de postérité – est devenu le désiré.

*

Dans un essai intitulé *Une histoire sans nom*, le penseur du théâtre Jean-Loup Rivière écrit :

Lacan dit, et tout un chacun peut l'éprouver, que //le désir, fonction centrale à toute l'expérience humaine, est désir de rien de nommable//. Si le théâtre, comme la cure analytique d'où le psychanalyste tire cette leçon, est une pratique qui tourne autour du pas nommable, alors il se pourrait bien que, dans ses machineries, il ait rapport au désir. Et que, peut-être, sans que l'on y prenne garde et qu'on ne l'envisage pas suffisamment selon cette perspective, il ne parle que de cela.

Quel rapport le théâtre – lieu par excellence de la parole, pourrait-on penser – entretient-il donc avec l'objet *innommable* du désir ? Et d'ailleurs, qu'est-ce que le désir ? Pourquoi désire-t-on ? Que désire-t-on ? Comment désire-t-on ? Que signifie le fait de désirer, et d'exprimer son désir ? Ou de se reconnaître soi-même comme sujet de désir et de le formuler, parfois même de le proclamer, de le revendiquer ? Quelles sont les modalités théâtrales de l'expression, de la manifestation, et de la représentation du désir ? En quoi la question du désir est-elle, en somme, *essentielle* au théâtre ?

Ces questions sont parmi celles que nous posent, à leur lecture ainsi que leur mise en scène, les trois textes de cette première partie de saison : elles représentent quelques-uns des chemins de désir² que j'ai arpentés en préparant ce cahier de salle. Arpentés, oui, car il ne s'agit pas là de sentiers bien balisés, éclairés par une suite ordonnée de lampadaires. Ce sont des chemins qui doivent être frayés : à travers la norme, les habitudes, les prescriptions sociales. Car le désir – que ce soit la convoitise du succès décrite par Rainald Goetz dans **Jeff Koons** ; le besoin brûlant de l'être aimé déclamé par Nicolas Barry dans **La Déclaration d'amour de Louis Hee à John Ah-Oui** ; ou l'appétit innommé qui constitue le nœud de l'affrontement entre le client et le dealer dans le classique contemporain de Bernard-Marie Koltès **Dans la solitude des champs de coton** – est complexe, compliqué, déviant : il résiste à toute tentative de contrôle. Il passe *ailleurs*.

2 En urbanisme, l'expression //ligne de désir// ou //chemin de désir// se réfère à un sentier tracé graduellement, par érosion, à la suite de passages répétés (par exemple de piétons, cyclistes ou animaux).

Tout comme Robert Mapplethorpe, dont la présence spectrale agira dans ce cahier de salle par immersions successives, comme un révélateur, les trois auteurs de cette première partie de saison s'offrent à notre regard, ouverts, vulnérables, et inébranlables dans l'authenticité de leur démarche. Ils nous enjoignent à quitter les sentiers battus de la bienséance, à sortir de nos gonds, à ressentir de manière intense, excessive même; à cultiver notre désir de vivre.

PROLOGUE

« On ne pourra plus dire que ce n'est pas possible »

Entretien avec mAthieu Bertholet réalisé par Sarah Jane Moloney en visioconférence, le 5 juin 2024.

Quel est votre état d'esprit en ce début de saison – votre dernière à la direction du POCHE, pertinemment intitulée TCHAO ADJEU TCHÜSS ?

Comment dire... c'est fou, ambivalent aussi. C'est à la fois triste et réjouissant. Il est temps de passer à autre chose, et je pars en sachant qu'on est arrivées à un endroit qui me correspond, que j'avais l'intention d'atteindre. Lorsque j'ai commencé au POCHE, c'était ma première direction. Je n'avais aucune idée de comment ça allait évoluer. Puis on avance, et on trouve des choses... L'intérêt résidait dans la grande flexibilité de la situation. Il y a des projets qui se contentent de se répéter de saison en saison, mais en observant notre parcours, je vois qu'on a vraiment fonctionné par cycles, en spirale, en agrandissant, en élargissant toujours nos questionnements et en englobant toujours plus de choses. Je pense qu'on a réussi à aller jusqu'au bout de la transformation d'un théâtre d'accueil et de production, à une forme complètement hybride et novatrice de théâtre durable. Un théâtre durable au sens des trois écologies de Félix Guattari : sociale, éthique et environnementale.¹

Est-ce que cet accent sur la durabilité faisait partie de votre projet quand vous avez repris les rênes du POCHE, ou est-ce une préoccupation qui s'est développée au cours de votre mandat ?

Mon projet a toujours été de m'interroger sur la manière de mieux produire du théâtre. Au début de mon mandat, l'ambition était de produire le plus d'autrices vivantes possibles avec les moyens disponibles au POCHE. Puis au fur et à mesure, cette ambition s'est décalée. Produire des autrices vivantes, certes, mais il fallait aussi le faire dans des conditions respectueuses de l'emploi des actrices. Et puis produire plus d'autrices vivantes, ça voulait dire produire plus de spectacles en moins de temps. C'était très contraignant pour les

¹ Félix Guattari (1930-1992) était un psychanalyste et philosophe français. Engagé dans les mouvements écologistes, il était l'un des premiers penseurs à théoriser la notion d'écophilosophie, qu'il a notamment développée dans son ouvrage *Les trois écologies*, paru en 1989.

actrices, qui devaient répéter un spectacle en trois semaines. C'est là que, éthiquement et socialement, on a déplacé les enjeux en arrivant finalement à cette forme de l'Ensemble. Et puis, arrivées à cette forme, on s'est rendues compte qu'on avait clairement révolutionné la manière de faire de la scénographie, et qu'on produisait des pièces plus écologiques que n'importe qui d'autre. Donc la préoccupation s'est déplacée au fur et à mesure. C'est un peu le propre d'une utopie: si on savait d'avance où on allait, ce ne serait pas une utopie.

Pensez-vous que les changements que vous avez instaurés, cette durabilité sur laquelle vous avez travaillé, vont subsister ?

Ça fait dix ans que je suis là, et que j'essaie de changer les choses. On sait qu'il y a trop de spectacles qui vivent de manière trop courte, qui n'ont aucune durée de vie. Et de sous-entendre que le problème de la durée de vie pourrait être résolu grâce aux tournées, dans un monde où la question des déplacements est problématique, ça ne va plus. On ne peut pas continuer comme ça et s'étonner que ça ne fonctionne pas. Là, on ne pourra plus dire que ce n'est pas possible: on a changé des choses, on a montré que oui, c'était possible. Je pense qu'il y a la capacité et le besoin d'instaurer ça à Genève à une échelle plus grande. Les moyens financiers sont là, les lieux pour le faire aussi. Mais la politique n'arrête pas de prétendre qu'elle veut changer, tout en continuant de faire la même chose...

Vous allez bientôt reprendre la direction du Theater Neumarkt, à Zurich. Ces principes de durabilité dont vous parlez – la question de l'emploi, notamment – sont pour la plupart bien instaurés en Suisse alémanique. Où se situent les défis dans ce nouveau contexte ?

Je vais effectivement interroger un théâtre qui a déjà cette durabilité et cette stabilité de l'emploi. Mais ça révèle aussi d'autres problématiques: des questions de hiérarchie, de participation aux prises de décisions, d'écologie... Au POCHE, initialement, la question de l'écologie a quand même émergé par le biais de l'économie financière, c'est-à-dire qu'il fallait économiser des moyens. La conscience écologique a évolué ces dix dernières années et le Neumarkt, quant à lui, est un théâtre qui a beaucoup de moyens. Quand les moyens financiers sont considérables, la question de l'écologie se pose différemment. Qu'est-ce que ça va générer de partir de l'écologie pour réformer un dispositif qui est extrêmement bien doté ? C'est la

même question, ou la même utopie, mais prise par le biais opposé. Il s'agira de rendre quelque chose de rigide plus mobile, alors qu'au POCHE, c'était quelque chose de complètement mobile et flexible qu'il fallait rendre durable. Et j'avoue que c'est aussi la réussite de mon projet au POCHE qui me rend crédible quand je dis que je suis capable de faire cette transformation. Les germanophones parlent beaucoup de leurs structures hyper rigides: il y a un manque de mobilité dans l'emploi, mais aussi un manque de mobilité d'esprit. Donc il s'agira également de générer de la perméabilité entre les différentes fonctions à l'intérieur du théâtre, à tous les endroits où se prennent les décisions.

Avez-vous un souhait spécial pour votre dernière saison au POCHE ?

Dans l'idée de créer de la durabilité au-delà des murs du POCHE, mon souhait est de permettre à des actrices qu'on a beaucoup vues au POCHE d'être vues dans d'autres contextes, de leur donner une assise et de leur permettre d'émerger ailleurs. Il y a donc beaucoup plus de spectacles cette saison qui sont créés en collaboration, en coproduction avec d'autres lieux, pour donner cette possibilité aux actrices de rebondir, pour permettre au futur de se créer ailleurs.

ça parle d'un instant
qui existe AUSSI
dans la vie des hommes
du moins parfois
il existe
ça parle
aussi idiot que cela puisse paraître
d'harmonie
pas vrai du tout
stop, mensonge, faux
au contraire
ça parle du jamais de l'harmonie.

30.09—17.11

— Jeff Koons

texte Rainald Goetz

traduction & mise en scène mAthieu Bertholet

assistanat mise en scène Guillaume Miramond, Joséphine de Weck

jeu Bénédicte Amsler Denogent,

Raphaël Archinard, Valeria Bertolotto,

Zacharie Jourdain, Guillaume Miramond

(avec la participation de Chady Abu Nijmeh et Yara Bou Nassar)

scénographie Lucie Gautrain & Sylvie Kleiber dans le cadre du

Projet d'écoscénographie vert pilote dirigé par Sylvie Kleiber

son et musique Quentin Dumay

lumières Luis Henkes

costumes Nagi Gianni

coiffure et maquillage Katrine Zingg

production POCHE /GVE

Jeff Koons. Son nom se dresse comme un monument au monde de l'art: le vendeur, le pailleté, le mondain, le microcosme de la *zeitgenössische Kunst* contente-pour-rien.

Dans cette pièce, pas de personnages mais des tableaux dans lesquels des êtres, enfouis dans leur moi-itude, cherchent à combler le vide dans le boum-tcha-boum de la techno, la drogue, les fouets et les souliers vernis. Ils font la queue devant les portes des boîtes, baisent jusqu'à s'en écorcher, et parlent de peinture, parfois. Ils se pressent dans les vernissages, où l'art est pensé par certaines et exécuté par d'autres. Ils admirent les œuvres mais surtout les seins des belles femmes et les bulles dans leur champagne, pendant que dehors, les cassées de la vie offrent leur misère au regard des passantes. Passe-moi une clope, passe-moi du feu. Dans leur sommeil, les êtres à paillettes entrevoient un ailleurs: celui de l'enfance, de la tendresse, d'un autre monde. Le temps passe, les regrets s'entassent, le soleil laisse la place aux flocons. Plus loin, il y a peut-être un pré, des étoiles, un ciel. Le cosmos a-t-il un sens, vu de l'enfer? Une seule manière de le savoir: faire la fête jusqu'au petit matin...

Jeff Koons. Un glacier et un désert. Une tundra et une jungle. Un foisonnement de reliefs survolés à toutes allures. Rainald Goetz, auteur saignant parmi les auteures vivantes allemandes peint une eau-forte du marché de l'art contemporain: vendeuses, acheteuses, frimeuses, collectionneuses, poseuses, modeuses... Avec un défilé d'actrices de plastique et de métal brossé, mAthieu Bertholet fait tinter ce paysage de mots comme les verres de champagne d'un vernissage clinquant de vanités.

Rainald Goetz _ texte

Rainald Goetz est né à Munich en 1954. Après des études de médecine et d'histoire, il exerce son métier de neurologue dans une clinique psychiatrique avant de se consacrer à l'écriture. En 1983, il crée l'événement lors d'un *happening* durant la cérémonie du prix littéraire Ingeborg Bachmann en s'ouvrant le front avec un scalpel! La même année, il publie son premier roman *Irre* (*Chez les fous*) et obtient la bourse des éditions Suhrkamp. Il écrit aussi des nouvelles et des pièces de théâtre. La trilogie *Krieg*, comprenant *Heiliger Krieg* (*Guerre*), *Kolik* (*Colique*) et *Schlachten* (*Batailles*), est publiée en 1986. Lauréat de nombreux prix littéraires en Allemagne, Rainald Goetz a notamment reçu en 2000 le Prix de la dramaturgie contemporaine de Mülheim pour sa pièce **Jeff Koons**, et en 2015 le prestigieux Prix Georg-Büchner. Chroniqueur du temps présent, son œuvre mêle fine observation et analyse du quotidien, du langage des médias, de la parole publique et de la recherche scientifique, philosophique, artistique et historique.

mAthieu Bertholet _ traduction & mise en scène

Formé à l'Université des Arts de Berlin, directeur artistique et metteur en scène de la compagnie MuFuThe, auteur en résidence au GRÜ/ Transthéâtre puis à La Comédie de Genève, danseur sous la direction de Cindy Van Acker et Foofwa D'Immobilité, ou encore auteur de pièces publiées chez Actes Sud-Papier et traducteur, mAthieu Bertholet croise les pratiques et développe un mode d'expression singulier, non cloisonné et exigeant. Nommé directeur du POCHE /GVE en 2015, il est également co-instigateur du Master de mise en scène à La Manufacture de Lausanne et co-responsable du département Écriture Dramatique de l'ENSATT à Lyon. Au Théâtre Vidy-Lausanne, il crée le spectacle *Luxe, Calme* en 2018. La même année, il met en scène *Bajo el signo de Téspis* de José Manuel Hidalgo pour le Dramafest, la biennale de dramaturgie contemporaine de Mexico, qui est repris à Oaxaca et Genève. En 2021, il remporte un Prix suisse des arts de la scène pour son travail de passeur entre les langues et les formes, entre les textes et les spectatrices. Pour le POCHE /GVE, il a notamment signé les mises en scène de **Gouttes d'eau sur pierres brûlantes** de Rainer Werner Fassbinder (2020-21), **Edith (Le journal d'Edith)** de Patricia Highsmith (2021-22), **Éveil/Printemps** de Frank Wedekind (2022-23) et **Le Pays lointain** de Jean-Luc Lagarce (2023-24). Avec la saison_TCHAO ADJEU TCHÜSS, mAthieu Bertholet signe sa dernière programmation pour le POCHE /GVE. Il prendra la direction du Théâtre Neumarkt à Zürich en 2025.

EXTRAIT

de Rainald Goetz, **Jeff Koons** (2002)

9. La grande réception

et nous sortons donc là
sur le balcon
et le ciel est au-dessus de nous
et bruyamment bruisse
le bruit de la vie et des discours

on parle encore un peu
d'argent ici, finalement
tout ça ici ne serait pas facilement possible
sans argent et sans les riches
qui veulent bien dépenser leur argent pour l'art

qu'est-ce que s'achète un collectionneur en fait ?
est-ce qu'il s'achète un bien ?
un objet ?
une œuvre de l'art ?
qu'apporte à l'acheteur la possession de la chose ?
peut-il acheter l'esprit avec ?

évidemment
car il paie pour son désir
d'être sauvage et libre, complètement
un homme absolu
en combattant son lien séculaire interne
au status quo avec justement cet argent
qu'il doit
à son attachement tout à fait normal
aux mécanismes quotidiens
pas plus absurde
que cette critique supercritique
ou le désir artistique

de n'être enfin plus que non
et d'avoir le droit d'être totalement dehors

et à côté
dans la pièce à côté
une conversation plus légère
fête de l'exubérance de la couleur encore une fois
ici aussi pendent des tableaux
observation et impression
et on raconte la fin
du conte de tout à l'heure
l'artiste et son roi
ça se termine évidemment
par quelque chose de très contemporain
en rapport avec le pouvoir
comme la distance au pouvoir opposé
et le pouvoir qui politise l'art
d'une façon secrète, cachée

mais il ne faut pas oublier
qu'en même temps on drague
dans chaque coin, dans chaque pièce
à chaque table, naturellement, bien sûr,
qu'il y a des femmes géniales
et les hommes montrent ce qu'ils ont
regardent, blaguent, friment,
exagérations ici, éclats de rire là
et à qui ça ne plaît pas
il peut partir

(...)

un chien aboie doucement
et on entend quelqu'un dire
j'entends
le pouls
de ton coeur, mon coeur
théorie de l'erreur
du désir des

qu'est-ce que tu dis ?

**// Ça a quelque chose de révolutionnaire,
de précoce, d'aventureux en soi
de ressentir sa propre vie comme quelque chose de grand. //**

Rainald Goetz¹

En 1983, le jeune Rainald Goetz se présente à la cérémonie télévisée du prix littéraire germanophone Ingeborg Bachmann avec des cheveux blonds décolorés et hérissés, un brassard de cuir clouté et des baskets. Une fois venu son tour de lire, il s'ouvre le front avec un scalpel, faisant couler son sang sur les pages de son texte: une satire du prix Bachmann lui-même, dans laquelle deux critiques s'endorment tandis qu'un troisième se gratte les couilles sous la table. Il termine son intervention en réclamant //plus d'excitation, beaucoup plus de publicités, de la pop fashion-hédoniste et encore plus de pop//. Sa prestation suscite immédiatement la controverse: certaines proclament que la littérature allemande a trouvé son prochain génie, d'autres déplorent un pénible coup de pub. Quant à Goetz lui-même, il retourne à son hôtel pour se laver et se changer, mais repart aussitôt lorsqu'une réceptionniste le prévient que la police est en route... accompagnée d'un psychiatre! (Délicieuse ironie: Goetz détient déjà, à ce moment-là, un doctorat en médecine psychiatrique.) Que l'on y adhère ou non, toujours est-il que le geste performatif de Goetz en dit long sur sa relation à l'écriture et à l'art plus généralement. En 1985, dans un article pour le magazine *Spex*, il écrit: //on ne peut pas penser la pop, la critiquer, l'écrire de manière analytique; la pop signifie vivre la pop//.² Qu'on parle de //la// pop (le courant musical) ou //du// pop art (le courant

artistique), la préoccupation reste la même: vivre une vie totale – qui devient par là une œuvre d'art totale.

*

En 1990, l'artiste états-unien Jeff Koons dévoile à la Biennale de Venise une série intitulée *Made in Heaven*. Les œuvres – photographies grand format imprimées sur toile, verreries, sculptures, portant des titres tels que *Dirty Ejaculation* ou *Ilona's Asshole* – représentent Koons et son ex-femme, Ilona Staller (plus connue sous son pseudonyme d'actrice pornographique, La Cicciolina), dans une série de positions sexuelles très explicites. Dans la lignée du prophète du pop art Andy Warhol, et non sans rappeler notre compagnon de route Robert Mapplethorpe, Jeff Koons appartient à ce panthéon d'artistes dont la performance de la vie est indistincte de l'œuvre. Peut-être est-ce là un élément de réponse possible à la question de ce qui fascine tant Rainald Goetz chez Koons: la manière dont il sabre les limites entre sa vie et son art, au-delà des tabous, au-delà des catégories du bon et du mauvais goût. Et n'oublions pas, bien sûr, la pertinente consonance de //Koons// et //Kunst// ... Le Jeff Koons titulaire, qui n'est nommé nulle part dans le texte, est néanmoins omniprésent: son nom représente une métonymie à lui tout seul du monde de l'art – *Kunst* – contemporain.

*

En mai 2019, *Rabbit*, une sculpture de Koons en acier inoxydable, est vendue aux enchères par la maison Christie's pour un montant de 91 millions de dollars – la somme la plus importante jamais déboursée pour une œuvre d'art par un artiste vivant. L'heureux propriétaire? Le gérant de fonds états-unien Steve Cohen. À la suite de cette vente, Roberta Smith, critique d'art au *New York Times*, écrit dans un article intitulé //Stop Hating Jeff Koons [Arrêtez de détester Jeff Koons]//: //L'argent gravite toujours autour de l'art, mais sa présence n'exclut ni la création de l'art, l'amour de l'art ou la sagesse de l'art.//³

*

Personne, à ma connaissance, n'a à ce jour cherché à savoir si Steve Cohen avait acquis *Rabbit* par amour.

1 Rainald Goetz, *Déchets pour tous (Abfall für alle)*. Berlin, Suhrkamp Verlag, 1999. Traduction inédite de l'allemand par mAthieu Bertholet.

2 //Deshalb kann man Pop nicht denken, nicht kritisieren, nicht analytisch schreiben, sondern Pop ist Pop leben//. Rainald Goetz, //Und Blut: Das Sein bestimmt das Sein, // *Spex* (octobre 1985), pp. 47-49.

3 //Money is always around art, but it has nothing to do with the making of art, the cherishing of art or the wisdom of it.// Roberta Smith, //Stop Hating Jeff Koons//. *The New York Times*, 17 mai 2019.

JEFF KOONS Wow. Damien, c'est incroyable. C'est vraiment incroyable. Wow. Laisse-moi t'embrasser. [*Ils s'embrassent*]

KIRSTY WARK [voix off] *Damien Hirst est un énorme fan du travail de Koons depuis des années. Et maintenant, il peut s'acheter à peu près tout ce qu'il veut.*

KOONS Ce que je trouve vraiment important dans cette exposition, c'est mon amitié avec Damien. C'est ce qui compte vraiment pour moi. Le fait que Damien collectionne mon travail, et cette interaction, c'est ce que je retiens vraiment.

DAMIEN HIRST Jeff a choisi un titre génial pour sa série d'œuvres, *Celebration*, c'est vraiment un titre génial. J'étais vraiment jaloux lorsque tu as choisi ce titre, parce que je suis un peu plus enclin à la noirceur ici et là, mais je pense que l'art en lui-même – même si tu fais quelque chose de négatif, il s'agit d'une force positive. C'est très difficile pour quelqu'un de venir ici et de ne pas absolument adorer cette œuvre. Lorsque vous voyez des enfants dans une exposition de Koons, ils sont genre //wow//, ils courent dans tous les sens et ils adorent ça. (...)

WARK Vous avez tous les deux attiré beaucoup d'attention en raison de l'énorme quantité d'argent que votre art rapporte. Pensez-vous que, d'une certaine manière, cela peut parfois éclipser votre art ?

HIRST Beaucoup de gens pensent que les artistes doivent être pauvres ou qu'ils ne doivent pas se concentrer sur l'argent. Mais quand j'ai fait ma vente aux enchères, quand j'ai gagné tout cet argent, cela a tout changé pour moi. J'ai remarqué que les hommes d'affaires commençaient à me prendre au sérieux. Le public change. Je pense que l'argent joue un rôle important dans notre vie. J'ai

toujours pensé qu'il était aussi important que l'amour ou la mort; c'est quelque chose qu'il faut accepter, qu'il faut comprendre, c'est une clé et c'est quelque chose qu'il faut respecter. Je ne pense vraiment pas qu'il faille le considérer comme un gros mot.

WARK Et une fois que vous avez réalisé une œuvre d'art et que quelqu'un l'a achetée, cela vous importe-t-il que les gens achètent votre art comme une marchandise, plutôt que comme quelque chose qu'ils aiment ?

KOONS J'ai été élevé pour être autonome. Jeune, je vendais des boissons sur les terrains de golf pour gagner de l'argent [*Hirst rit*], je faisais du porte-à-porte pour vendre du papier cadeau et des chocolats; j'aimais l'interaction avec les gens, le dialogue. Damien et moi sommes impliqués dans un dialogue, c'est un discours international, nous sommes connectés à des centaines et des milliers de personnes et nous entretenons un dialogue sur la vie, et nous parlons d'art (...). Et le fait que les gens soutiennent ce dialogue permanent, je l'espère, n'est qu'un symbole... qui... contribue... d'une manière ou d'une autre.

1 Transcription et traduction d'un entretien de la journaliste britannique Kirsty Wark avec Jeff Koons et Damien Hirst à l'occasion de l'exposition publique de la collection personnelle de Damien Hirst des œuvres de Jeff Koons, en 2016 à Londres. //Kirsty Wark meets Damien Hirst and Jeff Koons// BBC Newsnight, 19 mai 2016.

// LE CHOIX DE LA NON-VIE //

suite de l'entretien avec mAthieu Bertholet

réalisé par Sarah Jane Moloney en visioconférence, le 5 juin 2024.

Pourquoi avoir choisi de mettre en scène un texte de Rainald Goetz, et cette pièce – Jeff Koons – en particulier ?

C'est un auteur que j'aime vraiment beaucoup. Et on n'avait encore jamais présenté du Goetz au POCHE. J'avais envie de faire des //dernières choses//, on va dire. Et puis j'avais envie de m'interroger sur le geste artistique, sur la création, l'inspiration. C'est quoi créer ? C'est quoi l'art ? C'est quoi la position de l'artiste dans la société ? Je trouve que ce texte est parfait pour faire ça. C'est un texte postdramatique, et super moderne. Il est complexe, inhabituel, particulier, obscur, bizarre... Il va forcément susciter le débat.

On retrouve dans Jeff Koons cet aspect formel du théâtre postdramatique selon lequel les personnages ne sont pas attribués: ce sont juste des voix, ou des prises de parole.

Je pense qu'il y a clairement des personnages, mais ils sont comme des étoiles filantes, ils apparaissent et disparaissent. La langue de Goetz est très performative, elle fait apparaître des figures et des personnages qui se dissipent aussi vite que la langue. La langue génère beaucoup d'images, et au travers des images, elle génère beaucoup de personnages. Il écrit un texte-matériau dont les metteurs en scène et les actrices doivent se saisir. Le fait que ce soit la langue qui génère quelque chose, plutôt qu'une situation ou une action, ça représente une forme de confiance totale envers les actrices qui doivent la porter et la défendre.

Vous avez traduit vous-même la pièce. Quels ont été les défis posés par le processus de traduction ?

Le défi principal consistait souvent à opérer un choix entre traduire le sens des mots, les jeux de mots, ou la musique des mots. C'est similaire à ce qui se passe chez Elfriede Jelinek ou Katja Brunner, par exemple. Et comme ces trois niveaux-là s'articulent en permanence, je dois à chaque fois me demander : est-ce que je veux plutôt

reproduire la musicalité de la langue, ou la manière absurde dont les idées passent d'une chose à l'autre ? À chaque fois, il faut peser le pour et le contre : qu'est-ce que j'y gagne ? Qu'est-ce que j'y perds ? Car on est forcément dans la perte de quelque chose par rapport à l'allemand – mais aussi dans la production de quelque chose de nouveau en français, ce qui est assez amusant.

Le titre de la pièce est Jeff Koons, mais ce nom n'apparaît nulle part dans le texte...

Il apparaît nulle part et partout en fait. Quand on connaît le Jeff Koons de ces années-là, on se rend compte qu'il est cité partout. C'est en quelque sorte la toile de fond de la pièce. C'est comme un horizon de signes supplémentaires. C'est ça qui est postdramatique : on ne sait pas où est la fiction, on change de plan en permanence.

D'où vient cette fascination de Rainald Goetz pour le personnage de Jeff Koons ?

Goetz croit réellement que l'artiste est une figure damnée. Pour lui, faire le choix de l'écriture, c'est faire le choix de la non-vie. Et ce qui le fascine chez Koons, c'est que Koons a clairement choisi de faire de l'art pour devenir riche. Ce sont deux visions complètement opposées : d'un côté souffrir pour écrire, et de l'autre côté faire de l'art pour gagner du pognon. Il n'y a pas plus opposé, et je crois que c'est exactement ça qui le fascine. Et puis Goetz est tout à fait clair avec lui-même, c'est un punk depuis le départ. Il a cette vision vraiment *no future*, complètement torturée. Il dit même qu'il ne comprend pas l'expression *writer's block*¹, car pour lui, le *writer's block*, c'est le propre de sa vie. C'est passer la moitié de la journée à faire autre chose, pour finalement écrire une ligne le soir. Ce qui est absurde quand on regarde l'œuvre de Goetz, puisqu'il écrit des milliers et milliers de pages, mais il écrit des milliers de pages de rien avant d'arriver à une page qu'il garde. Et donc je crois qu'il y a aussi cette fascination qui consiste à dire : waouh, comment il fait ça, moi j'y arrive pas.

1 Le syndrome de la page blanche.

Il y a aussi la figure de Warhol qui apparaît comme un spectre dans le texte...

C'est que Koons reprend tous les codes du pop art, et il les pousse au *next level*. Il commence sa carrière avec des *ready made*, il a un atelier avec des tas de gens qui font le boulot à sa place, exactement comme chez Andy Warhol... Il y a un aspect complètement tautologique.

Vous venez de commencer les répétitions pour le spectacle. Avez-vous déjà des pistes pour la mise en scène ?

Oui, mais je ne veux pas en dire plus. Je dirai juste que ça va être un mélange entre un *fashion show*, une exposition et une soirée techno !

EXTRAIT

de Rainald Goetz, *Déchets pour tous* (titre original: *Abfall für alle*, 1999)

Oui. C'est très simple. En fait très normal. Ça a quelque chose de révolutionnaire, de précoce, d'aventureux en soi de ressentir sa propre vie comme quelque chose de grand. Peut-être même comme quelque chose de mémorable ? Du moins pour soi-même ? De la prendre comme une surprise, un cadeau qui s'offre à nous et on dit étonné, effrayé : vraiment ? Moi ? Pour moi ? Trop cool.

La vie comme spécialité professionnelle contient naturellement en elle toutes les autres formes et figures littéraires. Du point de vue formel, il s'agit peut-être même de l'écriture la plus expérimentale et la plus risquée, tout simplement parce qu'il n'y a AUCUNE règle rationnelle qui permettrait de répondre à la question toujours nouvelle et difficile : comment peut-on représenter le vraiment vécu ? Aussi simplement que possible, aussi discrètement que possible. Aussi ouvertement qu'il se présente, aussi simplement qu'il est, tout aussi confus et brouillé qu'il peut être parfois. Aussi retenu, sensible, brutal et sauvage, rebelle et grossier, détruit et jubilatoire : nous sommes tous tout, tout le temps, alternativement, un jour comme ça, puis tout autrement, bien sûr. Tout ce qui est proche doit être protégé : discrétion. C'est la qualité de cette façon d'écrire. Et parfois, une envie démange de laisser exploser quelque chose de très perfide. Ça, ça existe aussi. Ça se met à crier, pas beau. Okay, je retire tout ce que j'ai dit.

(...)

Comme Dea Loher disait dernièrement dans le magazine du *Zeit* : l'échec est une rébellion. Quelqu'un qui échoue vraiment verrait sans doute les choses un peu différemment. Car échouer en fait, en vrai et dans la vraie vie, c'est : rater, ne pas s'en sortir, être mis au rebut, être malheureux, alcoolisme par fatalité, etc. Je trouve qu'en général les artistes n'ont pas le droit de louer l'échec, de le styliser ou bien de le glorifier. Car ils ont eux-mêmes, à travers leur non-échec, leur

travail sur l'échec et par le dépassement de l'échec, par leur réussite, atteint cette position qui leur permet d'en parler ouvertement.

D'un autre côté, que les artistes parlent toujours si volontiers de l'échec tient au rapport interne de l'art avec la réussite. Enfin on réussit quelque chose: une forme, un thème est saisi, une œuvre d'art se maîtrise elle-même et illumine – et au même instant: NAUSÉE, dégoût, rejet. La maîtrise est atteinte, dégoûtant. La confiance en soi qui y est contenue, cette suffisance de soi; elle contredit le risque, le tremblement de l'art. Elle dément le crevassé, le cassé, la misère du monde à qui l'art appartient aussi, d'où il vient et qu'il doit aussi célébrer.

EXTRAIT

de Amber Husain, *Remplace-moi* (titre original: *Replace Me*, 2021)

Remplace-moi! En 2011, l'artiste Rosemarie Trockel a nommé ainsi une installation sculpturale composée de deux canapés identiques – des losanges en céramique grandeur nature enveloppés d'une feuille de plastique. La sculpture en plâtre avait été vitrifiée, un processus qui transforme les masses amorphes en formes rigides et concentrées. (...) Nous sommes appelées à être témoins de la trahison contenue dans ce faux rembourrage de canapé, doux comme un cœur humain jusqu'à ce qu'il s'avère dur, la dureté de l'argile remplaçable par une nouvelle dureté à l'infini. Le //moi// de la provocation du titre suggère un individu lésé – quelqu'un qui, comme la plupart des gens, se croit au-delà de tout remplacement. La sculpture fabriquée à la machine est recouverte d'une couverture de laine drapée de manière nonchalante. Jetée en plis irrépétibles sur son lit de plastique uniforme, la couverture apparaît comme une trace de l'être spécial, l'artiste. //Remplace-moi//, dans le contexte de cette œuvre, est à la fois une invitation et une accusation – un piège, un pari séduisant.

//Un jour, après avoir finalement couché avec la personne que tu aimais / tu fais l'amour à un remplacement//, déclare Adam Fitzgerald dans son poème *The Lordly Hudson*. //Et bientôt, le toi de remplacement se prélassa avec le iel de remplacement / sur un canapé vert qui est une belle contrefaçon de lui-même//.

Peut-il y avoir un //iel de remplacement// sans que cela implique un //toi de remplacement//? Ces canapés sentimentaux de l'artiste et du poète semblent dramatiser une impasse psychique: l'individu veut être libre de faire ses propres remplacements, mais ne peut en accepter l'application possible à lui-même.

(...) Pour Freud, il semblait évident que le //moi de remplacement// était coextensif au //iel de remplacement//. Notre être même, pensait-il, se forme dans la lie des personnes que nous avons aimées et perdues – la mère qui nourrit, l'homme qui protège et leurs infinis

remplacements. Chaque objet d'amour au cours d'une vie est un remplacement du premier. Chacun d'entre eux est intériorisé de telle sorte que le deuil - le dépouillement du monde - se transmue en un dépouillement de soi.

Si le transfert, le déplacement de l'amour inachevé vers des personnes de substitution sans fin, représente, pour Freud, une pierre angulaire de la vie émotionnelle humaine, le narcissisme – un autre de ses concepts phares – explique la raison pour laquelle il entraîne une telle douleur. Nous sommes tous, pensait-il, des narcissiques, dont les désirs auto-érotiques sont liés à l'instinct de survie. L'objet d'affection actuel ne remplace donc pas seulement l'original, mais aussi la perception de soi – l'idée que l'on se fait de ce que l'on a été, ou l'idéal du moi futur. Dans chaque *iel de remplacement*, vous retrouvez la sensation d'un *moi* spécial, mais chacune d'entre elles représente la probabilité que vous soyez aussi le remplacement de quelqu'un.

Amber Husain, *Replace Me*. Londres, Peninsula Press, 2021, pp. 111-114.
Traduction inédite de l'anglais (britannique) par Sarah Jane Moloney.

Amber Husain est une critique et essayiste britannique. Ses essais ont notamment été publiés dans le *London Review of Books* et le *New York Times Magazine*. Elle est l'autrice de deux livres : *Replace Me* (2021), sur la notion de remplacement dans le capitalisme tardif, et *Meat Love* (2023), sur la consommation de la viande et sa relation à la gentrification et au système de classes.

POÈME

Anne Sexton, *La Ballade de la masturbatrice solitaire*
(titre original : *The Ballad of the Lonely Masturbator*, 1981)

La fin de la liaison est toujours la mort.
Elle est mon atelier. Œil glissant,
hors de la tribu de moi-même, mon souffle
découvre que tu es parti. J'horrifie
mes spectateurs. Je suis nourrie.
La nuit, seule, j'épouse le lit.

Doigt à doigt, elle est maintenant mienne.
Elle n'est pas très loin. Elle est ma rencontre.
Je la sonne comme une cloche. Je m'incline
dans le boudoir où tu la montais.
Tu m'as empruntée sur les draps fleuris.
La nuit, seule, j'épouse le lit.

Prends par exemple cette nuit, mon amour,
que chaque couple assemble
dans un retournement conjoint, dessous, dessus,
les deux abondants sur mousse et plumes,
s'agenouillant et poussant, tête contre tête.
La nuit, seule, j'épouse le lit.

Je me libère de mon corps de cette manière,
d'un irritant miracle. Pourrais-je
étaler le marché du rêve en vitrine ?
Je suis écartelée. Je crucifie.
Ma petite dragée, c'est comme ça que tu disais.
La nuit, seule, j'épouse le lit.

Alors vint ma rivale aux yeux noirs.
La dame de l'eau, se dressant sur la plage,
un piano aux doigts, la honte
sur les lèvres et une voix de flûte.
Moi, je suis devenue le balai cagneux.
La nuit, seule, j'épouse le lit.

Elle t'a pris comme les femmes prennent
une robe en solde au présentoir
et je me suis brisée comme une pierre se brise.
Je t'ai rendu tes livres et ton attirail de pêche.
Le journal annonce que vous êtes mariés.
La nuit, seule, j'épouse le lit.

Les garçons et les filles ne font qu'un ce soir.
Elles déboutonnent leurs chemisiers. Ils ouvrent leurs braguettes.
Elles retirent leurs chaussures. Ils éteignent la lumière.
Les créatures luisantes sont pleines de mensonges.
Elles s'entre-dévorent. Elles sont gavées.
La nuit, seule, j'épouse le lit.

Anne Sexton, // *The Ballad of the Lonely Masturbator* // dans *The Complete Poems*.
New York, Mariner Books, 1981.
Traduction inédite de l'anglais (états-unien) par Sarah Jane Moloney.

Anne Sexton (1928-1974) était une poétesse états-unienne. Sa poésie intensément personnelle et confessionnelle aborde des sujets tels que son trouble bipolaire, ses tendances suicidaires, et sa vie intime. Elle a obtenu le Prix Pulitzer en 1967 pour son recueil *Live or Die*.



Robert Mapplethorpe, *Parrot Tulips*, 1988.

// Peu avant sa mort, Mapplethorpe envoya à ses proches une reproduction de sa photographie *Parrot Tulips*. L'image, en noir et blanc, représente un bouquet de tulipes émergeant langoureusement d'un vase noir et trapu. La composition est encadrée par la courbe d'une ouverture, un portail blanc vers le gris de l'au-delà. Les circonstances dans lesquelles il a distribué cette image nous permettent de la lire comme une réflexion sur l'approche de la mort, ainsi que comme un remerciement à celles et ceux qui l'avaient aidé à atteindre ce portail avec le sentiment que sa vie avait été appréciée. Il pouvait accepter qu'il avait été aimé et, plus encore, qu'il était capable d'être aimé. // Herbert Muschamp, extrait de l'essai //Mapplethorpe// dans *Mapplethorpe Flora: The Complete Flowers*. New York, Phaidon Press, 2016.

EXTRAIT

Eros et Thanatos (où rôde le spectre des //culipes// de Jeff Koons)

par Sarah Jane Moloney, juin 2024

Dans les années 80, alors qu'il commençait à souffrir de complications liées au sida, Robert Mapplethorpe – jusque-là surtout connu pour ses nus – se tourna vers des études anatomiques de fleurs (dont les tulipes reproduites sur la page d'en face). //Soupçonnant le pire, Robert accéléra son rythme de travail//, raconte Jack Fritscher, l'amant du photographe. //Alors que sa beauté solaire se transformait rapidement en celle, stoïque, des mourants, il ressentait un malaise face aux regards qui le fixaient à travers son objectif. Il a donc commencé à photographier des fleurs, des statues et des objets qui obéissaient à ses directives et ne lui demandaient rien en retour.//¹

Ces séries de photos représentent l'art de Mapplethorpe dans son aspect le plus marchand. En effet, confronté à sa propre mortalité et obsédé par l'idée de laisser derrière lui un héritage artistique et matériel, le photographe réorienta sa stratégie: //Qu'on vende au public des fleurs//, déclara-t-il, //des trucs que les gens peuvent accrocher dans leurs salons sans se sentir gênés//.² Pour Mapplethorpe, l'art se devait d'être intensément personnel, mais il avait néanmoins reconnu depuis longtemps les privilèges que l'art commercial pouvait lui conférer. Son ambition n'était pas forcément d'être le meilleur artiste de son temps, mais d'accéder aux possessions matérielles et avantages sociaux qui accompagnaient ce statut: il se plaisait à jouer des mécanismes entrepreneuriaux du monde de l'art, et savourait les récompenses qui en découlaient. Pourtant, ces dernières séries sont imprégnées de la même intimité et sensualité menaçante que ses images plus explicites: le photographe détenait cette capacité à courtiser la controverse, même dans son art le plus digeste. Et à quelques semaines de sa mort, c'est *Parrot Tulips* que Mapplethorpe choisit pour annoncer à ses proches son départ imminent. La fleur

1 *Mapplethorpe Flora: The Complete Flowers*.

2 Idem.

– cet emblème du goût grand public qu’il avait auparavant décrié – était devenue, pour le photographe, une métaphore spirituelle.

*Je suis égoïste. J’ai pris ces photos pour moi – parce que je voulais les prendre, parce que je voulais les voir. Je n’essayais pas d’éduquer les gens. Je voulais simplement examiner mes propres réactions.*³

C’est là que réside la brillance du carriérisme impitoyable de Mapplethorpe : en créant des images pour lui-même, le photographe étaya son ascension sociale avec une intransigeante honnêteté artistique. Son art évolua, son public aussi, mais son langage visuel reste à jamais ancré dans l’authenticité et l’intensité d’une vie orgueilleusement queer.

³ Mapplethorpe Flora: The Complete Flowers.

Si un paradis personnel existe pour chacun,
le mien doit irrémédiablement être planté d'arbres de mots
que le vent argente comme des peupliers (...),
et par des oiseaux qui, malgré la présence de la mort,
persistent à chanter en grec : Eros, eros, eros... !

28.10—17.11

— La Déclaration d'amour
de Louis Hee à John Ah-Oui

texte Nicolas Barry

mise en scène Leila Vidal Sephiha

assistanat mise en scène Guillaume Miramond

jeu Raphaël Archinard

scénographie Lucie Gautrain & Sylvie Kleiber dans le cadre du
Projet d'écoscénographie vert pilote dirigé par Sylvie Kleiber

son et musique Samuel Boutros

lumières Luis Henkes

costumes SOLÉ

coiffure et maquillage Katrine Zingg

production POCHE /GVE

Louis Hee rêve de beauté, ou plutôt d'une beauté: celle de John. Une beauté rouleau compresseur, une beauté volcan dont la chaleur fait fondre le visage de la personne qui la contemple. Car attention, le plaisir et le bonheur n'ont rien à voir là-dedans. La beauté ici rend épave, révèle la souffrance, réduit la parole à des consonnes et des voyelles, le langage à un cri, un grognement, un souffle.

C'est ce souffle que déroule Nicolas Barry dans son monologue expulsé d'un trait, une offrande à l'autre couchée à même la scène. Un geste puissant qui crée un espace où l'amour peut enfin prendre la place qu'il mérite, c'est-à-dire toute la place disponible dans le monde. Un monde où on s'accommoderait de l'amour, où on lui donnerait la priorité comme des voitures laissent passer une ambulance, où on lui ouvrirait les portes, lui déroulerait le tapis rouge, baisserait le volume pour mieux l'écouter. Pour que l'instant de rencontre soit figé à jamais, qu'il se replie sur lui-même à l'infini – puisque le temps n'existe pas, n'existe plus. Et pour que l'obsession solitaire puisse enfin, peut-être, devenir mutuelle. Ah oui? Ah oui.

La Déclaration d'amour de Louis Hee à John Ah-Oui. **Un pic! Une pièce qui ne fait rien d'autre que de parler d'amour, de déclarer, déclamer, inventer, crier, proférer un amour inconditionnel et irrationnel à un inconnu, qui n'entend peut-être même pas...? qui n'existe peut-être même pas...? Assez rare pour être nécessaire!** La metteuse en scène Leila Vidal Sephiha se saisit de cette œuvre unique de Nicolas Barry pour offrir avec Raphaël Archinard une randonnée verticale vers les sommets d'un amour fou.

Nicolas Barry _ texte

Nicolas Barry est un auteur dramatique et chorégraphe né en 1989 à Lille. Après des études de lettres à la Sorbonne, et de théâtre à l'école Claude Mathieu (Paris), il intègre l'ENSATT à Lyon, dans le département d'écriture dramatique. Il travaille dès 2017 comme dramaturge auprès de Julien Fisera (Compagnie Espace Commun). Il est lauréat de la bourse Recherche et Création Artistique 2018-2019 (ENSATT Lyon, ENSBA Lyon, CNSMD Lyon), qui lui permet de créer le spectacle *Les Obsèques du Grand Paon*, dont l'extrait *«Pas de Danse»* l'amène à participer au concours Danse Élargie organisé par le Théâtre de la Ville. Avec sa compagnie l'Ensemble Facture, il réalise *L'Eau Potable*, court métrage dont il assure l'écriture et la mise en scène. Sa pièce *La Paix dans le monde* a été Lauréate du festival Jamais Lu et donnée en lecture à Théâtre-Ouvert en 2021, puis sélectionnée par le comité de Lecture Troisième Bureau à Grenoble. Sa première création de danse-théâtre, *Grand Crié*, est créée en novembre 2022 aux SUBS, à Lyon puis présentée entre autres au Théâtre des Abbesses, et au CENTQUATRE (Festival impatience). *Le rêve de voler*, créé en 2023, est présenté dans le cadre de la Biennale de la Danse de Lyon, au TU-Nantes, et sera en tournée pendant la saison 24-25.

Leila Vidal Sephiha _ mise en scène

Leila Vidal Sephiha est metteuse en scène, dramaturge, performeuse et spécialiste en études théâtrales. Elle étudie les sciences humaines et le théâtre à l'Université Paris Nanterre et à la Ludwig-Maximilians Universität de Munich. De 2017 à 2022, elle effectue des recherches pour une thèse de doctorat sur le processus de création de Nicolas Stemann. À partir de 2015, son travail l'emmène au Théâtre Nanterre-Amandiers, au Münchner Volkstheater, à la Ruhrtriennale, à l'Opéra Comique de Paris, au Maxim Gorki Theater, et au Théâtre Vidy-Lausanne. De 2019 à 2022, elle est assistante à la mise en scène au Schauspielhaus de Zurich et y travaille en étroite collaboration avec cinq de ses metteuses en scène associées, dont Nicolas Stemann. En tant qu'artiste, elle initie et participe à des projets aux médiums divers, comme les pièces *Performers Rule: B612* (essai performé et vidéo de Laura Weibel) et *Performers Rule: Soï* (duo improvisé d'expression corporelle et de musique libre avec le musicien Samuel Boutros). Elle collabore actuellement avec le chanteur d'opéra et artiste Valérian Bitschnau sur une création d'opéra-documentaire, ainsi qu'avec l'artiste plasticienne et chorégraphe autrichienne Elisabeth Bakambamba Tambwe. Au POCHE /GVE, elle a été assistante à la mise en scène de Patric Bachmann & Olivier Keller sur la création de **Solastalgie** et de Guillaume Miramond sur la création de **Krach** pendant la saison_ÉC(H)O (2023-24).

EXTRAIT

Nicolas Barry, **La Déclaration d'amour de Louis Hee à John Ah-Oui** (2021)

Quand tu as commencé
À évacuer le monde et le temps
Autour de nous j'ai eu peur au début
Je t'ai dit
Laisse quand même un peu d'air
Laisse-moi juste un peu d'air
Que je respire autrement que par toi
(Et je sais à présent que je n'ai pas besoin de ça
Mais par respect pour moi
Tu m'as laissé un peu d'air pour respirer
Ce qui est HYPER sympa de ta part
Ce qui est HYPER respectueux)
Et tu t'es montré HYPER respectueux
Quand tu m'as pris dans tes bras
Avec ton corps
Et pourtant tu es fort tu aurais pu
Me faire un peu mal
Être un peu maladroit ou brusque
Et je n'aurais pas eu grand chose à dire
Et me faire l'amour avec la force brutale des gens
Qui me baisent et ne respectent rien
Mais non
Tu m'as fait l'amour en m'embrassant sur la bouche
En me regardant dans les yeux
En regardant mon visage
Et j'aurais TRÈS BIEN compris
Que tu préfères regarder ailleurs
Tout sauf mon visage bizarre
Et gênant et pas moche mais désagréable
Et j'aurais pris le peu de plaisir que tu m'aurais octroyé
Même si tu n'étais pas généreux
J'aurais tout pris
Exactement ce que tu avais à me donner

Et ce que tu avais à me donner
Aurait été ma nouvelle mesure
Cela aurait été suffisant que tu me regardes
Me fasses l'amour quelques fois
Me racontes un moment ou deux
De ta vie
Partages un repas et quelques verres de bière ou de vin
Et disparaisses il m'aurait suffi
Que tu me serres quelques fois
M'essayes et puis m'abandonnes là où
Tu m'avais
Trouvé
Je ne t'aurais pas crié de revenir
Je n'aurais pleuré aucune larme aurais été
D'une dignité d'ancien régime
Abruti et ivre et je t'aurais oublié et tout le monde avec
Immédiatement après ton départ
Quand m'ayant fait l'amour en me regardant
Tu serais parti comme ça en me disant
// Voilà
C'est tout
Ce que je peux faire
Pour toi//
Et je me serais jeté dans le vide le plus vite
Par la première fenêtre pour m'écraser sur le sol
Avec la hâte et l'orgueil et la face
Joyeuse de celui qui chante encore ton prénom en mourant
MAIS IL A FALLU QUE TU RESTES PUTAIN
Et je ne veux même plus mourir
Tu comprends: je n'ai plus aucune
Envie
De mourir
Et il a fallu que tu rendes
Autour de moi le monde soudain lisible
Je veux dire vivant
Je veux dire désirable



Robert Mapplethorpe, *Self Portrait*, 1975.

EXTRAIT

de Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980)

La pornographie représente ordinairement le sexe, elle en fait un objet immobile (un fétiche), encensé comme un dieu qui ne sort pas de sa niche; pour moi, pas de *punctum* dans l'image pornographique; tout au plus m'amuse-t-elle (et encore: l'ennui vient vite). La photo érotique, au contraire (c'en est la condition même), ne fait pas du sexe un objet central; elle peut très bien ne pas le montrer; elle entraîne le spectateur hors de son cadre, et c'est en cela que cette photo, je l'anime et elle m'anime. Le *punctum* est alors une sorte de hors-champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir: pas seulement vers //le reste// de la nudité, pas seulement vers le fantasme d'une pratique, mais vers l'excellence absolue d'un être, âme et corps mêlés. Ce garçon au bras étendu, au sourire rayonnant, bien que sa beauté ne soit nullement académique et qu'il soit à demi sorti de la photo, déporté à l'extrême vers un côté du cadre, incarne une sorte d'érotisme allègre; la photo m'induit à distinguer le désir lourd, celui de la pornographie, du désir léger, du désir bon, celui de l'érotisme; après tout, peut-être est-ce une question de //chance//: le photographe a fixé la main du garçon (Mapplethorpe lui-même, je crois) dans son bon degré d'ouverture, sa densité d'abandon: quelques millimètres de plus ou de moins, et le corps deviné n'eût plus été offert avec bienveillance (le corps pornographique, compact, se montre, il ne se donne pas, en lui aucune générosité): le photographe a trouvé le *bon moment*, le *kaïros* du désir.

Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Gallimard/Seuil, collection //Cahiers du cinéma//, 1980, pp. 91-95.

Roland Barthes (1915-1980) était un philosophe et critique littéraire français, figure centrale du structuralisme, un courant de pensée selon lequel l'étude de la structure du langage littéraire permet d'en déterminer la signification.

//(Sans perdre de temps)// est la première didascalie de **La Déclaration d'amour de Louis Hee à John Ah-Oui**. Elle intervient tôt – à la septième ligne du texte – donnant par là le ton pour les répliques qui vont suivre, leur conférant une certaine qualité d'urgence. Elle indique que le moment présent se profile comme le bon moment pour cette prise de parole; que l'instant doit être saisi, sous peine d'être perdu à jamais.

Lorsque Roland Barthes déclare, dans sa discussion de l'autoportrait de Mapplethorpe citée plus haut, que //le photographe a trouvé le *bon moment*, le *kairos* du désir//,¹ il fait référence à un concept fondamental de la philosophie antique. Pour les Grecques, le *kairos* est le concept du temps opportun, de l'intervalle important et décisif, par opposition au temps linéaire, que les Grecques appelaient *chronos*. Le *kairos* vient interrompre de manière verticale le temps horizontal du *chronos*, créant de la profondeur dans l'instant. Il est une porte sur une autre perception de l'univers, une qualité immatérielle du temps mesurée non pas par la montre, mais par le ressenti. Qui d'entre nous n'a pas connu le moment de suspension, le vertige face à l'autre – *est-ce qu'elle me désire ? vraiment ? est-ce que j'ose ? allez je me lance* – qui se solde par un premier baiser ? Et qui d'entre nous n'a pas également vécu le revers de cette douce médaille – le regret de n'avoir pas su saisir l'instant ?

*

Dans *Le Banquet* de Platon,² Socrate prend la parole pour raconter aux convives son instruction dans les mystères de l'*éros* (l'amour érotique) par la prêtresse Diotime de Mantinée. Selon cette dernière, la personne qui a reçu cette instruction aura alors accès à une vision

1 Cf. page précédente.

2 *Le Banquet* est un texte du philosophe grec Platon écrit aux environs de 380 av. J.-C. Il est constitué principalement d'une série de discours portant sur la nature et les qualités de l'amour.

soudaine, un instant privilégié: //[elle] apercevra subitement une certaine beauté d'une nature merveilleuse//.³ Car le *kairos* est intimement lié au désir: c'est en effet sous ses auspices que se présente la première occasion, celle de la rencontre avec l'autre.

*Depuis la première fois
Tout de suite je me suis dit
Oh putain
Ça c'est un beau visage
(...)
En te voyant de loin je me disais
Je vais pas m'en sortir d'un visage
Comme ça et à mesure que tu avançais
(...)
Je me disais
Je vais mourir
Il va m'écraser
Avec toute cette beauté⁴*

Selon Diotime, cette révélation bouleversante du beau n'est rien d'autre que //ce point de la vie qui pour un homme vaut la peine de vivre//.⁵

*Je n'ai plus aucune
Envie
De mourir
Et il a fallu que tu rendes
Autour de nous le monde soudain lisible
Je veux dire vivant
Je veux dire désirable⁶*

La vue de la beauté de l'autre se présente comme une expérience quasi-extatique (//presque mystique//⁷), soustraite aux modalités du

3 Platon, *Le Banquet*, 210 e 4-5.

4 Nicolas Barry, *La Déclaration d'amour de Louis Hee à John Ah-Oui*, p. 2.

5 Platon, *Le Banquet*, 211 d.

6 Nicolas Barry, *La Déclaration d'amour de Louis Hee à John Ah-Oui*, p. 9.

7 Cf. l'entretien avec Nicolas Barry, p.47 de ce cahier.

temps linéaire, qui réagence l'environnement, le ré-organise selon des codes nouveaux, dans une //opération de compréhension du monde//.⁸ Le désir – comme le théâtre, d'ailleurs – est l'exaltation du présent.

*

La Déclaration d'amour de Louis Hee à John Ah-Oui peut être lue comme une déclaration d'amour au *kairos*. Celui de la première rencontre, qui permet de fixer le prénom de Louis dans la mémoire de John; celui, ensuite, de la deuxième rencontre décisive au supermarché, où les rideaux de fer se ferment //silencieusement pour ne pas déranger//⁹; et finalement, le troisième moment, celui de la prise de parole, de la déclaration elle-même, //sans perdre de temps//: l'instant saisi, le saut dans le vide, la chute cosmique durant laquelle on attend, en retenant son souffle, le //moi aussi// de l'être aimé. Rien d'autre que //l'espoir du miracle contre toute logique//, comme le disait cet autre photographe...¹⁰

8 Idem.

9 Nicolas Barry, **La Déclaration d'amour de Louis Hee à John Ah-Oui**, p. 5.

10 Robert Doisneau dans l'émission radiophonique *Agora* // Spécial - mois de la photo//, France Culture, 11 novembre 1988.

// LE DÉSIR COMME OPÉRATION DE COMPRÉHENSION DU MONDE //

entretien avec Nicolas Barry réalisé par Sarah Jane Moloney en visioconférence, le 4 juin 2024.

Pouvez-vous décrire votre parcours en quelques mots ? Comment en êtes-vous arrivé à écrire pour le théâtre ?

J'ai déménagé à Paris assez jeune, pour essayer d'être comédien. J'ai fait un cours à l'école Claude Mathieu avec un succès très... mitigé (*rires*). À l'issue de cette école, je me suis rapidement dirigé vers l'écriture et la mise en scène. J'étais surtout attiré par l'idée du groupe, de la troupe théâtrale, et je me suis mis à écrire pour des copines, un peu par intuition. J'ai ensuite intégré l'ENSATT¹, et pendant trois ans j'y ai développé ma pratique de l'écriture dramatique. Après l'ENSATT, un peu par hasard, j'ai postulé à un post-diplôme en partenariat avec l'école des Beaux-Arts et le Conservatoire de musique et de danse de Lyon. Et par le truchement de cette année de recherche-crédation, j'ai rencontré quatre danseuses : ça a été une immense rencontre artistique et amicale, et je me suis mis à faire de la chorégraphie avec elles. C'était un peu une surprise, parce que j'aime beaucoup la danse mais je n'en avais jamais pratiqué, ni manifesté le besoin d'en faire. Donc après avoir essayé de faire du théâtre, de l'écriture, de la mise en scène, c'est avec le premier spectacle qu'on a monté ensemble – une pièce sur la vidéosurveillance à partir d'un extrait de *Surveiller et punir* de Michel Foucault – que je me suis retrouvé repéré par le réseau chorégraphique. Et je trace ce sillon depuis. Je suis une espèce d'écrivain-chorégraphe autoproclamé.

Qu'est-ce que cela implique d'écrire pour des danseuses, ou pour des corps spécifiques ? Quel a été l'impact sur votre écriture ?

Tout d'abord, le fait d'avoir commencé à travailler professionnellement a rendu les choses *possibles*, c'est-à-dire potentiellement *jouables*. Je n'avais pas cette conscience-là à l'école. L'école, c'est un monde dans lequel on nous dit qu'on n'est pas désirées, qu'on ne va pas y arriver, qu'il n'y a pas de véritables perspectives. Il y a

1 L'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre, à Lyon.

une injonction à penser la //petite forme//, à penser l'économie, la modestie, l'humilité. Ça crée des biais d'écriture très étranges. Donc de me retrouver à travailler sur un plateau, je pense que ça m'a permis d'écrire en étant plus réaliste – ce qui ne veut pas forcément dire moins ambitieux, en fait. C'est un peu contradictoire, mais le fait d'écrire en sachant que ça allait pouvoir exister, c'est ça qui a changé mon écriture. Parce qu'elle était dirigée vers le plateau, elle était tout d'un coup incarnée.

La Déclaration d'amour de Louis Hee à John Ah-Oui **est le premier volet d'un triptyque intitulé *La Paix dans le monde*. Quelle était l'étincelle, l'impulsion de départ de ce projet ?**

À l'origine, je suis entré dans l'écriture théâtrale par les pièces d'Edward Bond: une écriture très liée à la guerre, au conflit, à la violence. Quand j'étais gamin, j'ai lu toutes ses *Pièces de guerre*, j'étais fasciné par cet auteur. À l'ENSATT, j'écrivais des pièces pseudo-bondiennes, post-apocalyptiques, avec un rapport à la guerre, à la catastrophe, à la violence. Et puis à un moment donné, je suis arrivé au bout de cette exploration. Au détour d'une conversation, ma sœur, qui est scénariste, m'a dit: de toute façon, dans un scénario, s'il n'y a pas de conflit, il n'y a pas de film. Ça m'a questionné: est-ce vraiment obligatoire d'avoir des conflits partout dans la représentation, dans la dramaturgie ? C'est quand même une donnée largement discutable. En me posant cette question, j'en suis arrivé à réfléchir à la place du pacifisme dans notre société contemporaine. Je me suis demandé qui étaient les grandes chercheuses de la paix. Et je me suis rendu compte qu'il n'y avait presque aucune recherche là-dessus. J'ai donc décidé que je voulais faire un projet autour du pacifisme, de la résolution des conflits, et réfléchir à ce que c'est qu'une dramaturgie de la paix.

En êtes-vous arrivé à une définition de cette //dramaturgie de la paix// ?

C'est compliqué, parce que la posture de base est déjà difficile à tenir. Ce n'est pas une dénonciation du conflit en tant que tel. Dans cette recherche, je me suis régulièrement confronté à des autrices qui estiment que la violence est un mode d'action politique important et inévitable, et je ne veux pas passer pour la personne qui dit qu'il ne faut pas brûler les poubelles pendant les manifestations... Je suis *pour* brûler les poubelles pendant les manifestations (*rires*).

La paix, ce n'est pas tout le temps paisible ou joyeux. À mon avis, ce qui se rapproche le plus d'une dramaturgie de la paix, c'est le clown. Ce qui est beau dans le clown, c'est le fait d'accepter toutes les catastrophes, avec un sourire. La dramaturgie de la paix, c'est l'état d'esprit du clown appliqué à l'écriture dramatique.

En ce qui concerne la **Déclaration d'amour** plus spécifiquement, il y aussi la question de la représentation de l'amour homosexuel. C'était un enjeu central pour moi: je voulais extraire ça des modes usuels de représentation conflictuelles violentes. Une situation où un homme déclare sa flamme à un autre homme et ça se passe bien, c'est quelque chose que je n'ai pas eu l'occasion d'entendre ou d'expérimenter quand j'étais jeune, à l'époque où je me formais émotionnellement. Mais en même temps, c'est compliqué de faire abstraction de l'expérience vécue, et donc d'une forme de trouble ou de vertige que l'expérience homosexuelle peut représenter. Ce n'est pas possible de passer cela à la trappe sous prétexte qu'il s'agit d'une pièce sur la paix. Je pense que tout ce qui tourne autour des traumas et de la violence qu'a vécus Louis, c'est pour dire qu'en fait, ce principe de notre éducation qui consiste à dire que //les coups nous rendent plus fortes//, ce n'est pas vrai. Je crois que le mode dominant hétéro-patriarcal viriliste a réussi une espèce de modification de la réalité, une modification éthique de sa propre violence. Dans la **Déclaration d'amour**, c'est ce positionnement-là qui est au centre.

Est-ce que le fait d'écrire un monologue pour un homme qui déclare son amour à un autre homme sur scène – et le fait que cela se passe bien – représente pour vous un geste politique ?

Oui, c'est un texte politique pour une raison très simple: c'est qu'il est reçu par certaines personnes comme quelque chose de violent. Il m'est déjà arrivé de déclamer moi-même ce texte, et j'ai vécu des expériences homophobes. Je me suis retrouvé face à des gens qui avaient des réactions très fortes face au texte, et je sais intimement que s'il avait été question d'un homme qui parlait à une femme, ça n'aurait pas posé de problème. Je suis très inquiet de l'évolution de la culture en France, de ce qui va se passer quand l'extrême droite ou la droite très dure va potentiellement arriver au pouvoir dans les années qui viennent. On vit déjà une période dans laquelle les

directrices de théâtre favorisent les formes les plus consensuelles possibles. Il y a une invisibilisation de l'expérience LGBTQIA+. Donc c'est politique, parce que qu'on le veuille ou non, cette expérience n'est pas représentée sur les scènes de théâtre.

Cette paix, cette joie dont vous parlez, c'est comme si elle existait en tension ou en contrepoint à la réalité qu'on vit. Elle nous la renvoie et elle nous la révèle...

Oui, exactement. C'est ça qui rend la pièce mélancolique. C'est qu'à force de dire que tout va bien et de faire l'expérience du contraire, on se rend bien compte que la méthode Coué, elle a ses limites. Je n'arrive pas à savoir si c'est les personnages qui sont tristes, ou si c'est nous qui sommes tristes en regardant ces personnages qui ont l'air d'aller bien... Il y a quelque chose d'un peu bancal là-dedans.

Il y a un moment dans la Déclaration d'amour où Louis dit : //Il a fallu que tu rendes / Autour de moi le monde soudain lisible / Je veux dire vivant / Je veux dire désirable//...

Ce que je voulais dire par là, c'est que dans ce désir, il y a quelque chose d'un peu synesthésique, où tout d'un coup l'expérience du monde devient claire. C'est presque mystique. Comme s'il y avait un code qu'il n'avait pas compris, qui l'empêchait de faire une expérience vivable du monde. Le fait d'avoir la sensation de la peau de l'autre, dans la fête, le câlin, la caresse, ça rend beaucoup de choses compréhensibles. C'est le désir comme opération de compréhension du monde. Mais en l'occurrence, le désir de Louis est problématique à plein d'égards. Il est vorace, c'est un désir complètement excessif. De nos jours, il y a comme une forme d'élégance à ne pas croire en l'amour, à plutôt vouloir investir des modes de relation comme l'amitié, le couple libre... complètement à l'inverse de l'expérience de Louis. Et j'ai l'impression que cette expérience de l'amour un peu excessive, c'est une expérience qui a pendant plusieurs siècles été accaparée par l'hétérosexualité. Les hommes homosexuels, les femmes homosexuelles n'ont pas eu le droit d'avoir cette expérience-là. Je suis un peu agacé que maintenant qu'on arrive gentiment au stade de la visibilité, ce super joujou avec lequel on nous a fait flipper depuis des siècles – qui est l'amour, la passion, le couple, l'adhésion – est soudain devenu malvenu. Il ne faudrait pas détruire ça sous prétexte qu'on a la naïveté de croire qu'on y croit. Il y a quand même une

réflexion à se faire sur comment mettre en discours, mettre en récit l'amour sans être naïves par rapport à ce que c'est réellement, en se disant que ça peut avoir une utilité sociale et collective. Cette boussole du désir pour l'autre, de la rencontre avec l'autre, elle est en train de se perdre, au profit notamment de la consommation. Si on peut récupérer un tout petit peu de cet amour, de cet excès dans la vie quotidienne, ce ne sera pas une perte.

À la recherche de la limite

Éros est une question de limites. Il existe parce que certaines limites existent. Dans l'intervalle entre le vide et l'atteinte, entre le regard et le contre-regard, entre //je t'aime// et //moi aussi je t'aime//, la présence absente du désir prend vie. Mais les frontières du temps, du regard et du je t'aime ne sont que des contrecoups de la frontière principale et inévitable qui crée l'éros : la frontière de la chair et du soi entre toi et moi. Et ce n'est que soudainement, au moment où je voudrais dissoudre cette frontière, que je réalise que je ne pourrai jamais le faire.

Les enfants commencent à comprendre le monde en observant les limites des choses. Comment savent-ils qu'une limite est une limite ? En désirant ardemment qu'elle n'en soit pas une. L'expérience de l'éros en tant que manque nous alerte sur les limites de nous-mêmes, des autres personnes et des choses en général. C'est la limite qui sépare ma langue du goût que je désire qui m'apprend ce qu'est une limite. Le moment du désir est un moment qui défie la limite proprement dite, étant un composé d'opposés unis sous pression. Le plaisir et la douleur frappent simultanément l'amant, dans la mesure où la désirabilité de l'objet de son amour découle, en partie, de son manque. À qui manque-t-il ? À l'amant. Si nous suivons la trajectoire de l'éros, nous constatons qu'il suit toujours le même chemin : il part de l'amant pour aller vers l'aimé, puis rebondit vers l'amant lui-même et le trou en lui, invisible jusqu'alors. Qui est le véritable sujet de la plupart des poèmes d'amour ? Ce n'est pas l'être aimé. C'est ce trou.

Lorsque je te désire, une partie de moi disparaît : mon désir de toi emporte une partie de moi. Ainsi raisonne l'amant à la limite de l'éros. La présence du désir éveille en lui la nostalgie de la plénitude. Ses pensées se tournent vers des questions d'identité personnelle : s'il veut être une personne entière, il doit récupérer et ré-incorporer ce qu'il a perdu. Le *locus classicus* de cette vision du désir vient du discours d'Aristophane dans le *Banquet* de Platon. Aristophane y

élucide la nature de l'éros humain au moyen d'une anthropologie fantastique. À l'origine, les êtres humains étaient des organismes ronds, composés chacun de deux personnes réunies en une sphère parfaite. Ces sphères roulaient partout et étaient extrêmement heureuses. Mais les créatures sphériques sont devenues trop ambitieuses, pensant rouler jusqu'à l'Olympe, si bien que Zeus a coupé chacune d'entre elles en deux. C'est ainsi que chacun doit désormais parcourir sa vie à la recherche de la seule et unique autre personne qui pourra le compléter à nouveau. //Coupé en deux comme un poisson plat//, dit Aristophane, //chacun d'entre nous est perpétuellement à la recherche de la moitié correspondante de lui-même//.

La plupart des gens voient dans l'image d'Aristophane des amoureux coupés en deux une lucidité et une vérité troublantes. Tout désir est celui d'une partie de soi qui a disparu - c'est du moins ce que ressent la personne amoureuse.

Anne Carson, *Eros the Bittersweet*. Princeton, Princeton University Press, 1986, pp.30-31. Traduction inédite de l'anglais (états-unien) par Sarah Jane Moloney.

Anne Carson (1950-) est une poétesse et essayiste canadienne. Son œuvre est traversée par le monde classique et surtout la Grèce antique, mêlant l'analyse et la fiction, sous forme de poésie, de prose ou de théâtre. En traduction française, on trouve notamment *Atelier Albertine. Un personnage de Proust*, traduit par Claro (Éditions du Seuil, 2017) ; *Verre, Ironie et Dieu* traduit par Claire Malroux (José Corti, 2004) ; ainsi que *Autobiographie du Rouge* (2020) et *Rouge Doc >* (2022) traduits par Vanasay Kamphommala, et *Antigonick* (2019) et *Norma Jeane Baker de Troie* (2021) traduits par Édouard Louis aux Éditions de l'Arche.

EXTRAIT

de Muriel Pic, *Dialogues des morts sur l'amour et la jouissance* (2023)

[Nina] Simone vient d'assister à un banquet où il a été fait l'éloge de l'amour sous toutes ses formes. Éros est le nom de la passion sensuelle, souvent illicite et opposée dans les esprits au mariage, d'abord contractuel. Philia nomme les relations a priori sans lutte, l'attachement sans bornes entre les enfants et les parents, parfois entre les amis. Agapé désigne l'affection indemne d'intérêt et de besoin, une affection pour ce que l'autre est, pas pour ce qu'il représente, une affection où l'on parvient à se tenir à distance de l'être qui nous est aussi nécessaire que la nourriture.

Simone a mis dans son art toutes ces formes de l'amour. La musique est un enchantement qui remplace le père, la mère, l'ami, l'amant. Elle repense au début des concerts. Elle s'asseyait devant le Steinway brillant sous les lumières de la scène, mâchait encore un peu son chewing-gum pour bien détendre sa bouche, puis le collait tranquillement sous le piano. Elle fixait encore un instant le clavier noir et blanc, et attaquait. Simone plongeait alors dans la trame du monde, des autres, de soi, dans une communion qui pulvérisait les genres et les couleurs de peau. Simone affirme que tout le monde part sur la lune, tous les yeux pleins de chagrin rejoignent les cercles de la grisaille. Toutes les carnations, des plus sombres aux plus claires. Elle aussi est en colère. Elle voulait être une pianiste de musique classique, la première pianiste noire du répertoire classique, mais on le lui a refusé, justement à cause de la couleur de sa peau. Si on pouvait pleurer dans l'ici-bas, elle pleurerait. Il y a des souvenirs qui font monter les larmes, des injustices qui font naître des tornades et des reines. Simone sait ce que cela fait de n'être plus enchaînée à rien, à aucune nation, à aucune religion, à aucun espoir, à personne, elle sait ce que cela veut dire d'être libre, seule, de n'avoir que son public et l'art pour l'aimer.

Les propos de Simone ont attiré l'attention de Jacques Lacan. Le psychanalyste déploie sa pensée de la sublimation mais personne dans l'ici-bas n'y prête vraiment attention. Une scène est soudain

éclairée. On voit quelqu'un fixer un point imaginaire pour satisfaire une pulsion et qu'advienne la jouissance. Lacan se demande si c'est un remède à la castration ? La scène s'évanouit. Lacan continue de penser tout haut par bribes qui zèbrent l'Obscur. De toute façon, il est difficile de jouir autrement que par petits morceaux. On baise une bouche, on enlace une taille, on caresse un bras. Impossible de phagocytter entièrement le corps de l'autre. La fusion n'existe pas. Sauf dans les Harlequin, à Hollywood et à la télévision. On adore par petits bouts, c'est comme ça. Le désir fragmente. Il cherche l'infini dans le manque. Le désir veut désirer, posséder ce qui n'est pas. Le manque est à son commencement, le manque est son prolongement. Difficile de garantir que cela donne quelque chose de bon.

Muriel Pic, extrait de //Sixième dialogue: Victor Hugo, Nina Simone, Jacques Lacan// dans *Dialogues des morts sur l'amour et la jouissance*. Genève, Éditions Héros-Limite, 2023, pp. 56-59.

Muriel Pic (1974-) est une autrice, critique littéraire et traductrice française. Elle développe une forme de poésie documentaire, s'inspirant de la collecte comme geste artistique. Elle est lauréate du Prix de poésie Pierrette-Micheloud en 2022.

POÈME

Rebecca Tamás, *sort pour la joie* (titre original : *spell for joy*, 2019)

LESOLEIL LESOLEIL LESOLEIL

on ne peut faire confiance à rien !
levez vos mains rincées !
furie et devenir terribles !
déshabillez-vous !

colossale propriétaire du vide
l'éclat se replie sur lui-même
encore et encore vulvaire ou filo

je vois un tremblement qui est une peur totale et absolue

un jour vous allez mourir !

l'impossible pomme chaude
de ta perfection

toi tachetée de rousseur toi recouverte de quelque chose

toi finie

ouvre simplement ton visage
le cornet de glace de la lumière jouit
sur l'intérieur de tes paupières

dis oui cinq mille fois
(ô amour)

Rebecca Tamás, // *spell for joy* // dans *WITCH*. Londres, Penned in the Margins, 2019.
Traduction inédite de l'anglais (britannique) par Sarah Jane Moloney.

Rebecca Tamás (1988-) est une poétesse, critique et éditrice britannique. Elle a publié quatre recueils de poésie (*The Ophelia Letters*, 2013 ; *Savage*, 2017 ; *Tiger*, 2018 ; et *WITCH*, 2019). Elle enseigne la création littéraire à l'Université York St. John au Royaume-Uni.

— Dans la solitude
des champs de coton

texte Bernard-Marie Koltès

mise en scène Maya Bösch

assistanat mise en scène Camille Roduit

jeu Fred Jacot-Guillarmod, Laurent Sauvage

scénographie Lucie Gautrain & Sylvie Kleiber dans le cadre du
projet d'écoscénographie vert pilote dirigé par Sylvie Kleiber

son et musique Maïa Blondeau

lumières Luis Henkes

costumes Gwendoline Bouget

coiffure et maquillage Katrine Zingg

coproduction POCHE /GVE, La Bâtie-Festival de Genève

Deux hommes se rencontrent – se sont-ils trouvés par hasard, ou cherchés? – dans un espace neutre – ou serait-ce une ruelle? – sous une pénombre délimitée par la lumière électrique émanant de fenêtres, celles où habitent les gens – à moins que ce ne soit les animaux...

L'un est un dealer en possession de marchandises si mystérieuses qu'il refuse de les dévoiler; l'autre, un acheteur avec un désir si secret qu'il l'ignore lui-même. Il est question de quelque chose d'illicite, soit – selon la définition qu'on prête à ce mot. S'agit-il de drogue, de sexe, voire même d'amour? Ou attend-on, dans cette tension croissante, la confession de quelque chose de bien plus inavouable? Un jeu de chat et de souris où se mêlent désir et rejet, pouvoir et humiliation, tandis que les deux hommes négocient un marché qui ne sera jamais conclu. Mais dans un monde régi par des catégories immuables, ce n'est rien de moins qui se dessine, au gré de leur conversation, que les contours de la complexité humaine. Bernard-Marie Koltès compose un jeu magistral d'esquives verbales, déployé sur un fil de rasoir entre réalisme et poésie, où une caresse menace de devenir un coup... Ou serait-ce le contraire?

Dans la solitude des champs de coton, comme une vallée qui serpente entre les tours de béton, éclairées sous la lumière orange des lampadaires. Et ces deux hommes comme deux pierres tombées, roulées, chutées, deux roches erratiques qui ne peuvent glisser l'une vers l'autre. Parce qu'un jour il était un moderne inconnu, Bernard-Marie Koltès marche avec nous pour cette dernière saison d'écritures contemporaines. Et parce que Maya Bösch arpente depuis toujours les plus grandes écritures, c'est elle qui tient la cordée de ces deux talents basaltiques tectoniques, Fred Jacot-Guillarmod et Laurent Sauvage.

Bernard-Marie Koltès _ texte

Bernard-Marie Koltès est né à Metz en 1948. Après avoir goûté au piano ainsi qu'au journalisme dans sa jeunesse, c'est en assistant à une représentation de *Médée*, interprétée par Maria Casarès, qu'il découvre sa passion pour le théâtre, à l'âge de vingt ans. Après un bref passage au Théâtre National de Strasbourg, il fonde sa propre compagnie Le Théâtre du Quai. Il écrit ensuite plusieurs pièces dans les années 70, qu'il mettra lui-même en scène. Après un voyage au Nicaragua, au Guatemala puis au Salvador, Koltès écrit *Combat de nègre et de chiens* en 1979. La pièce est créée en 1983 par le metteur en scène Patrice Chéreau; c'est le début d'une collaboration qui se poursuit avec les pièces *Quai Ouest* (1985), *Dans la solitude des champs de coton* (1986) et *Le retour au désert* (1988). La dernière pièce de Koltès, *Roberto Zucco* (1988), a été créée à Berlin par Peter Stein en 1990. Il est également l'auteur d'un roman, *La fuite à cheval très loin dans la ville* (1976), ainsi que d'un recueil de textes courts (*Prologue & autres textes*, publié de manière posthume en 1991). Mort en 1989 des suites du sida à l'âge de 41 ans, Bernard-Marie Koltès jouit aujourd'hui d'une renommée grandissante.

Maya Bösch _ mise en scène

De nationalité suisse, Maya Bösch est née en 1973 à Zurich. Artiste, metteuse en scène, curatrice indépendante et directrice de la compagnie *sturmfrei*, elle étudie la mise en scène au Bryn Mawr de Philadelphie où elle se spécialise dans le théâtre politique. En 2000, elle fonde la compagnie *sturmfrei* à Genève avec laquelle elle monte plus de cinquante projets : des pièces de théâtre, des créations in situ, des installations et des performances pluridisciplinaires, ainsi que des films. Une approche expérimentale lui fait intégrer des principes architecturaux, de la danse, de l'écriture ou encore de la musique contemporaine à ses travaux. De 2006 à 2012, elle dirige avec Michèle Pralong le GRÜ/transthéâtre à Genève.

De 2014 à 2020, elle développe une série de quatre publications qui s'intitule *On Space On Body On Sound On Time* dans laquelle elle expose ses concepts, sa démarche, sa réflexion dans un dialogue croisé avec d'autres artistes.

En 2016, elle réalise son premier film, *RISS FÊLURE CREPA* sur le paysage et les vies fracturées après le tremblement de terre à Gibellina en Sicile. En 2022, elle signe un documentaire *FLiRT(s)* avec des ouvrières en situation de handicap en France. En 2015, elle est lauréate du Prix Suisse de Théâtre et en 2022, elle reçoit le Prix Suisse des Arts de la Scène pour *Manuel d'exil*. Au POCHE /GVE, elle a mis en scène **Concert à la carte** de Franz Xaver Kroetz lors de la saison_ ENSEMBLE ENCORE (21-22).

LE CLIENT

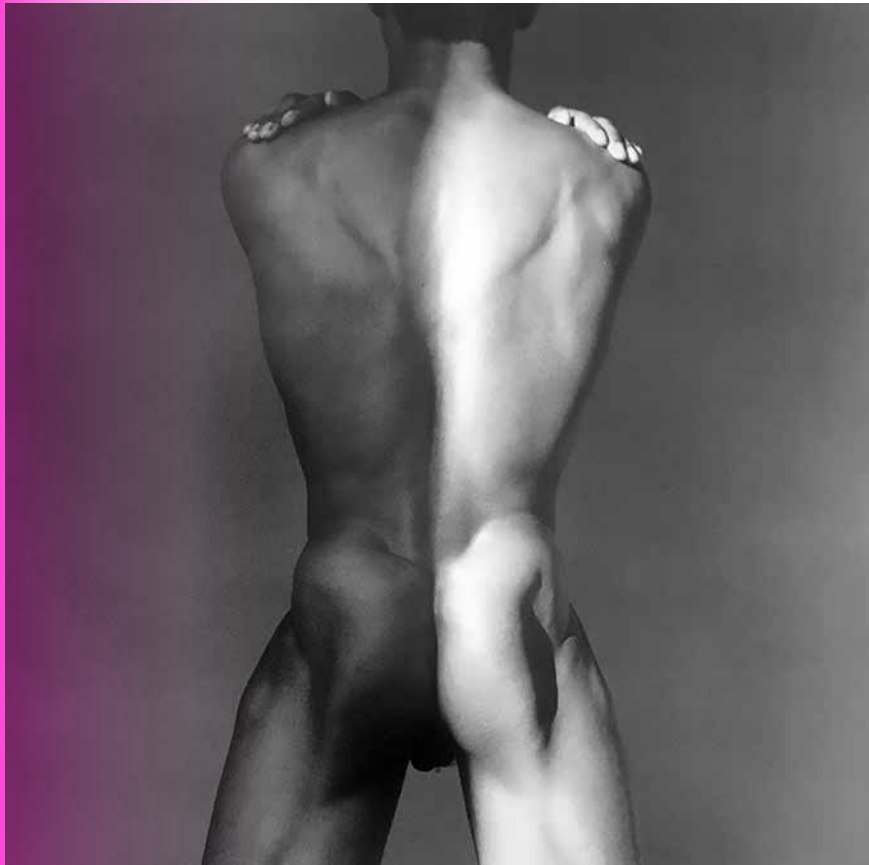
(...) Sinon, s'il était vrai que nous soyons, vous le vendeur en possession de marchandises si mystérieuses que vous refusez de les dévoiler et que je n'ai aucun moyen de les deviner, et moi l'acheteur avec un désir si secret que je l'ignore moi-même et qu'il me faudrait, pour m'assurer que j'en ai un, gratter mon souvenir comme une croûte pour faire couler le sang, si cela est vrai, pourquoi continuez-vous à les garder enfouies, vos marchandises, alors que je me suis arrêté, que je suis là, et que j'attends ? Comme dans un gros sac, scellé, que vous portez sur les épaules, comme une impalpable loi de pesanteur, comme si elles n'existaient pas et ne devaient être qu'en épousant la forme d'un désir ; semblable aux rabatteurs, devant les boîtes de strip-tease, qui vous accrochent par le coude, lorsque vous rentrez, la nuit, vous coucher, et qui vous glissent à l'oreille : elle est là, ce soir. Alors que si vous me les montriez, si vous donniez un nom à votre offre, choses licites ou illicites, mais nommées et alors jugeables du moins, si vous me les nommiez, je saurais dire non, et je ne me sentirais plus comme un arbre secoué par un vent venu de nulle part et qui ébranle ses racines. Car je sais dire non et j'aime dire non, je suis capable de vous éblouir de mes non, de vous faire découvrir toutes les façons qu'il y a de dire non, qui commencent par toutes les façons qu'il y a de dire oui (...). Décidez-vous, montrez-vous : êtes-vous la brute qui écrase le pavé, ou êtes-vous commerçant ? dans ce cas étalez votre marchandise d'abord, et l'on s'attardera à la regarder.

LE DEALER

C'est parce que je veux être commerçant, et non brute, mais vrai commerçant, que je ne vous dis pas ce que je possède et que je vous propose, car je ne veux pas endurer de refus, qui est la chose au monde que tout commerçant redoute le plus, parce que c'est une arme dont il ne dispose pas lui-même. Ainsi moi, je n'ai jamais appris

à dire non, et ne veux point l'apprendre ; mais toutes les sortes de oui, je les sais : oui attendez un peu, attendez beaucoup, attendez avec moi une éternité là ; oui je l'ai, je l'aurai, je l'avais et je l'aurai à nouveau, je ne l'ai jamais eu mais je l'aurai pour vous. Et que l'on vienne me dire : mettons qu'on ait un désir, qu'on l'avoue, et que vous n'ayez rien pour le satisfaire ? je dirai : j'ai ce qu'il faut pour le satisfaire ; si l'on me dit : imaginez pourtant que vous ne l'ayez pas ? – même en imaginant, je l'ai toujours. Et qu'on me dise : mettons qu'en fin de compte ce désir soit tel qu'absolument vous ne vouliez même pas avoir l'idée de ce qu'il faut pour le satisfaire ? Eh bien, même en ne le voulant pas, malgré cela, j'ai ce qu'il faut, quand même.

Mais plus un vendeur est correct, plus l'acheteur est pervers ; tout vendeur cherche à satisfaire un désir qu'il ne connaît pas encore, tandis que l'acheteur soumet toujours son désir à la satisfaction première de pouvoir refuser ce qu'on lui propose ; ainsi son désir inavoué est exalté par le refus et il oublie son désir dans le plaisir qu'il a d'humilier le vendeur. Mais je ne suis pas de la race des commerçants qui inversent leurs enseignes pour satisfaire le goût des clients pour la colère et l'indignation. Je ne suis pas là pour donner du plaisir, mais pour combler l'abîme du désir, rappeler le désir, obliger le désir à avoir un nom, le traîner jusqu'à terre, lui donner une forme et un poids, avec la cruauté obligatoire qu'il y a à donner une forme et un poids au désir. Et parce que je vois le vôtre apparaître comme de la salive au coin de vos lèvres que vos lèvres ravalent, j'attendrai qu'il coule le long de votre menton ou que vous le crachiez avant de vous tendre un mouchoir, parce que si je vous le tendais trop tôt, je sais que vous me le refuseriez, et c'est une souffrance que je ne veux point souffrir.



Robert Mapplethorpe, *Dan S*, 1980.

//La première fois que j'ai vu ces photos sous cellophane, j'étais *straight* et je ne savais même pas que ces magazines masculins existaient. J'avais 16 ans et je n'avais même pas l'âge de les acheter. (...) J'étais obsédé par l'idée de voir ce qu'il y avait à l'intérieur de ces magazines. Ils étaient tous scellés, ce qui, d'une certaine manière, les rendait encore plus sexy, parce qu'ils étaient inatteignables. J'avais cette sensation dans l'estomac, qui n'est pas directement sexuelle, c'est quelque chose de plus puissant que cela. J'ai pensé que si je pouvais en quelque sorte introduire cet élément dans mon art, si je pouvais en quelque sorte retrouver ce sentiment, je serais en train de faire quelque chose qui m'appartenait.//

Robert Mapplethorpe, cité dans l'article //Beauty and Terror// de Kevin Kopelson.

L'INNOMMABLE

par Sarah Jane Moloney, juin 2024

//Le désir, fonction centrale à toute l'expérience humaine, est désir de rien de nommable.//

Jacques Lacan

//Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi, je peux vous la fournir//: c'est ainsi que commence **Dans la solitude des champs de coton**, souvent considérée comme la pièce maîtresse de Bernard-Marie Koltès. Du fait de sa perfection formelle et de sa profondeur énigmatique, elle est à la fois généreuse et contenue, semblant se donner pour mieux se défilier. Sujet d'innombrables analyses, elle continue néanmoins de garder tout son secret. En effet, l'objet qui constitue le nœud de la pièce – celui d'un //deal// négocié entre deux hommes, le //Client// (qui nourrit un désir inavouable) et le //Dealer// (qui pourrait assouvir le désir du client si celui-ci le formulait) – n'est jamais explicitement nommé.

*Mon désir, s'il en est un, si je vous l'exprimais, brûlerait votre visage, vous ferait retirer les mains avec un cri, et vous vous enfuiriez dans l'obscurité comme un chien qui court si vite qu'on n'en aperçoit pas la queue.*¹

On pourrait qualifier cette propension pour le secret, le mystère et le non-dit comme la marque de fabrique de Koltès – ce que la chercheuse Anne-Françoise Benhamou nomme //l'encryptage koltésien//.² Un refus d'interprétation posé par le texte et par son auteur qui n'a cependant pas dissuadé certaines de tenter de cerner, d'encercler le désir en question ; ce fut le cas notamment du metteur en scène Patrice Chéreau.

1 Bernard-Marie Koltès, **Dans la solitude des champs de coton**, p. 15.

2 Anne-Françoise Benhamou, *Koltès dramaturge*, p. 210.

C'est en grande partie grâce à Patrice Chéreau que nous connaissons Koltès aujourd'hui. Dès l'instant où il reprend la direction du Théâtre des Amandiers à Nanterre en 1982, Chéreau entend faire connaître Koltès au grand public. Il met en scène *Combat de nègre et de chiens* en 1983, *Quai Ouest* en 1986, et **Dans la solitude des champs de coton** en 1987, 1988 et 1995. Cette dernière version, montée six ans après le décès de l'auteur, souligne l'occurrence insistante du mot //désir// (celui-ci revient à 49 reprises dans le texte) pour accentuer la nature érotique des échanges entre les deux protagonistes. Une lecture faisant fi du souhait de Koltès, qui désirait *a contrario* que le texte ne soit aucunement relié à une situation de //drague homosexuelle//.³ Dans un entretien pour *Bleu-Sud* en 1987, ce dernier lance: //Là, dans **La Solitude des champs de coton**, on vous branche tout de suite sur une histoire de pédés. Alors je me dis: quand est-ce qu'on m'épargnera à la fois le désir et l'amour, au sens le plus banal du terme? Non, non, il y a d'autres choses, et beaucoup plus les autres choses que ça!//⁴ On sent l'exaspération de celui qui, déjà quatre ans auparavant, s'exprimait ainsi sur la question:

//Mon homosexualité n'est pas un pilier solide sur lequel je peux m'appuyer pour écrire. Sur mon désir, bien sûr, mais pas dans sa particularité homosexuelle. D'ailleurs l'expression du désir me paraît être la même chez l'homosexuel et l'hétérosexuel. Le langage du désir est un langage intérieur qui ne me semble pas être défini, délimité, d'après le destinataire.//⁵

Que faire, alors, de ce mot – //désir// – qui vient ponctuer le texte comme une incantation? L'interprétation de Patrice Chéreau, bien qu'elle soit //contre-auctoriale//, n'est pas une lecture *ex nihilo*.⁶ Il est certes possible de réduire le désir au sexe seul (le spectre de Freud continue de nous hanter). Mais le désir, c'est aussi la force vitale, la puissance qui donne forme à nos vies. Même si l'on part du principe

qu'il procède d'un élan érotique, sexuel, génital, il n'y est pas cantonné; il se métamorphose, s'étend comme un rhizome, et donne naissance et lieu à une multitude de mouvements, circulations et fluidités enchevêtrées dans un réseau complexe.

*Vous êtes né avec la pensée que le sexe d'un homme se cache en un endroit précis et qu'il y reste, et vous gardez précautionneusement cette pensée; pourtant, je sais, moi – bien que né de la même manière que vous –, que le sexe d'un homme, avec le temps qu'il passe à attendre et à oublier, à rester assis dans la solitude, se déplace doucement d'un lieu à un autre, jamais caché en un endroit précis, mais visible là où on ne le cherche pas.*⁷

Tout comme Koltès, qui vivait son homosexualité davantage comme un positionnement par rapport au monde – une marginalité – qu'une identité, l'homoérotisme n'est pas le seul lieu du texte investi par le désir: dans **La Solitude**, le désir se déplace d'un lieu à l'autre, il est visible //là où on ne le cherche pas//. Ce désir, si on devait, avec précaution, le fixer, se rapprocherait peut-être de la définition qu'en donne le psychanalyste Jacques Lacan: //le désir est désir de désir//.⁸ Si son objet n'est jamais explicitement nommé, c'est qu'il n'en a pas. Il n'est pas dissimulé dans une intention cachée de l'auteur, ou dans l'interprétation de la lectrice ou de la spectatrice, mais prend forme dans la langue de Koltès elle-même, dans ce théâtre où la parole n'est pas un complément de l'action mais, au contraire, le lieu même de cette action.

3 Anne-Françoise Benhamou, *Op. cit.*, p. 168.

4 Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, p. 79.

5 Bernard-Marie Koltès, *Op. cit.*, p. 30.

6 Sur ce point, considérer par exemple le débat entre les protagonistes sur la //déviation// que le Dealer fait subir au Client, et y rapprocher le terme //dérive//, employé dans les années 70 et 80 pour qualifier la drague homosexuelle: //Car, quoi que vous en disiez, la ligne sur laquelle vous marchiez, de droite peut-être qu'elle était, est devenu tordue lorsque vous m'avez aperçu, et j'ai saisi le moment précis où vous m'avez aperçu par le moment précis où votre chemin devint courbe, et non pas courbe pour vous éloigner de moi, mais courbe pour venir à moi//. Bernard-Marie Koltès, **La Solitude des champs de coton**, p. 17.

7 Bernard-Marie Koltès, **La Solitude des champs de coton**, pp. 34-35.

8 Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 851.

EXTRAIT

de Mathias Clivaz, *Autopsie d'un printemps* (2018-2024)

Une forme de démente s'était emparée de la ville. Chaque jour ou presque, dans les journaux, de nouveaux avis étaient publiés, les opinions des uns, personnes publiques, hommes respectables, père ou mère de famille, habitants du quartier, chacun avait son mot à dire. Chacun avait son mot à dire, sa pierre à ajouter à l'édifice, sans se rendre compte que l'édifice n'avait aucune fondation et qu'il n'arrêterait pas de s'effondrer sur lui-même, si bien que les rues croulèrent bientôt sous les morceaux de murs qui rendaient la marche difficile. Le regard s'égarait, cherchant ses repères. Le monde paraissait vide sans ses dealers.

La victoire qui avait consisté à rendre invisible le deal de rue avait rendu visible autre chose: le vide. Ce vide entre les gens, entre les choses, ce trop d'espace de l'hygiénisme helvétique, non pas la propreté des rues, mais la propreté du sens — cette contradiction dans les termes: car le sens est sale par définition, il naît du chaos.

Mathias Clivaz, *Autopsie d'un printemps*. 2018-2024. Texte inédit.
Le texte complet est disponible sur <https://eskwander.nexus/textes>

Mathias Clivaz (1981-) est un auteur lausannois. Ancien membre du collectif Jean Dutoit (un collectif lausannois de soutien aux personnes migrantes noires africaines), son texte *Autopsie d'un printemps* retrace les événements qui ont conduit à la mort de Mike Ben Peter, un Nigérian de 39 ans, des suites de son interpellation par un groupe de policiers lausannois en mars 2018, ainsi que les répercussions du décès de Mike sur la famille de celui-ci, le collectif, et le paysage politique lausannois.

// IL FAUT RECONQUÉRIR LE DÉSIR HUMAIN //

entretien avec Maya Bösch réalisé par Sarah Jane Moloney le 1^{er} juin 2024, à son studio à la rue de la Coulouvrenière, Genève.

Avant de vous voir confier la mise en scène de Dans la solitude des champs de coton **pour le POCHE, quel était votre rapport à l'œuvre de Koltès ?**

J'avais déjà lu plusieurs pièces de Koltès, mais en allemand. Alors quand m'Athieu Bertholet m'a proposé de mettre en scène **La Solitude**, ça a résonné quelque part en moi. J'étais touchée, aussi, que m'Athieu me confie ce texte culte pour conclure son mandat au POCHE. Sur le plan artistique, ça m'a inspirée. Koltès aujourd'hui, c'est pour moi comme apprendre une nouvelle langue. Et cette langue de Koltès m'éblouit, me fascine, et m'incite à imaginer et à créer d'autres relations, rapports, lignes et perspectives pour l'espace théâtral. En tout cas, cette invitation m'a fait plonger dans l'œuvre complète de Koltès et aussi dans d'autres lectures classiques et contemporaines. Son écriture, d'une radicalité et d'une beauté absolues, pose des questions essentielles, à la création théâtrale d'aujourd'hui, et aussi à l'humanité de demain. Koltès habite avec moi maintenant. Et j'espère qu'il habitera avec le public demain.

Votre parcours est marqué par un engagement envers des monuments du paysage littéraire et dramatique: Heiner Müller, Peter Handke, Elfriede Jelinek, Allen Ginsberg, Sarah Kane, Shakespeare, Eschyle... Quelle place Koltès occupe-t-il dans votre canon? Qu'est-ce qui constitue, selon vous, la spécificité de son écriture? Et pourquoi la mettre en scène aujourd'hui?

Quand m'Athieu m'a proposé la **Solitude**, je me suis demandée si j'avais de la place pour Koltès, car pour moi cette proposition supposait de travailler sur toute l'œuvre de Koltès, et non seulement sur une seule pièce. Peut-être que je me trompe, mais il me semble que c'est le premier auteur français sur lequel je travaille. Presque toutes mes créations sont à partir de textes de langue étrangère, et donc de traductions. Avec Koltès tout change: je suis dans un rapport direct et frontal avec la langue, sans filtre, et je peux donc la laisser exister dans sa forme originale. Pour moi qui suis de langue allemande, de le lire autrement qu'en traduction, je découvre alors

une langue sublime, un auteur extrêmement précis, sensible, fin, mais aussi ambitieux, peut-être même perfectionniste. Il est fortement attiré par la relation, la rencontre, le rapport à l'autre, l'étranger. Koltès ne parle que très peu de lui-même, mais il parle toujours à travers l'autre. Il est aussi fasciné par l'aventure, par le lointain et l'inconnu : il a énormément voyagé – en Afrique, en Amérique latine – il s'est complètement immergé dans cette altérité, il a appris à être seul, à nourrir son regard face au monde. Il y a quelque chose chez lui du don, du soin, une qualité de l'attention, un regard amoureux, une délicatesse hors norme. Je suis touchée par ce regard si fin à l'autre, au monde. Ce désir de la rencontre, qui traverse toute son œuvre, est exprimé à travers la solitude, le secret qui habite chacune d'entre nous, le mystère, l'indicible, ce qu'on ne peut pas nommer. Je crois que l'espace d'où nous parlent le dealer et le client, c'est celui de la solitude de l'existence, celui du rien, ou de l'immensité du vide. Et ce nulle part, //à cette heure et en ce lieu//, crée la force dramatique de l'échange. Le deal recouvre *tout*, il remonte au fondement de la naissance de l'humanité, et jusqu'à l'achèvement de cette naissance : la mort. C'est ça, le sujet du texte : aller à l'essence de notre existence sur terre, sachant qu'on ne l'a pas choisie. C'est une rencontre fatale. Koltès a fait en sorte que cette rencontre *doit* avoir lieu : c'est son deal, son commerce à lui, son désir de conquérir le mystère d'une beauté imaginée.

Comment approchez-vous le travail sur le texte lors des répétitions ?

On vient de passer une semaine à table¹. Les lectures avancent extrêmement lentement. On s'arrête tout le temps, pour discuter du vide entre les lignes, ou pour apporter des histoires de la vie de Koltès, pour contextualiser, pour situer, ou encore pour ouvrir l'imagination vers un ailleurs ; on s'arrête aussi pour parler de la langue, du rythme, de la longueur des phrases, du souffle et de sa musicalité. Je déconstruis toujours pour remonter le puzzle ensuite. Les premières répétitions servent à produire du concret, de la précision, et de l'imagination aussi ; prendre le temps pour créer ensemble un

langage commun de création. Il faut également clarifier le contexte historique et social des années 70 et 80, ainsi que la distance entre nous et cette époque, entre nos perceptions, sensibilités et langages. Et de l'autre côté, il y a tout ce que j'ai lu pendant ces derniers mois, pendant mon immersion dans l'œuvre de Koltès : tous ses textes, sa correspondance, ses écrits posthumes, ses romans, ses tentatives de scénario... Je donne tout ce matériel aux comédiens, mais doucement, sans les bombarder. Il faut trouver le bon dosage pour que la répétition soit vivante, organique, créative. Et comme nous sommes trois, je me mets à la place du public : je structure le dialogue en triangle. Car même si le public n'est pas physiquement là pendant les répétitions, il est pourtant déjà présent : il est un partenaire essentiel pour faire résonner le texte.

De nos jours, les metteuses en scène ont tendance à sculpter, à faire que le texte soit à leur taille, ce qui ne m'intéresse pas du tout. Même si je ne comprends pas encore une certaine phrase, elle fait partie du paysage de Koltès, de sa musicalité, et je cherche donc à lui donner un espace, une adresse, une vibration, un sens, une ouverture. Reprendre un classique comme Koltès aujourd'hui et ne rien y changer, c'est la possibilité de travailler sur la distance et l'étrangeté de l'œuvre, et d'augmenter la qualité d'écoute, de fascination, de relation. Cela crée aussi une résistance et une force. Je veux donner à entendre *cette langue* – la pression de la parole qui crée la forme, ces ondes de pression à destination de l'autre. La langue ici est tout, elle se déploie comme une immense toile qui devient à la fois paysage et disparition, comme dans la peinture flamande du XVII^e.

Koltès souhaitait que le rôle du dealer soit incarné par un homme noir – un souhait contre lequel le metteur en scène Patrice Chéreau s'est notamment positionné, proposant par là une mise en scène //contre-auctoriale//. Comment interprétez-vous le souhait de Koltès ?

Je ne ressens pas le besoin d'être fidèle à tout prix. Je préfère analyser l'énoncé pour en préciser la demande, pour y trouver ma part de vérité, de nécessité. Koltès était fasciné par l'altérité, par la rencontre avec l'autre qui n'était pas comme lui, tout comme moi d'ailleurs. Mais j'avance l'altérité au sein de l'humanité sans différence autre que celle qui nous constitue sensiblement, artistiquement. Je propose aux comédiens Fred Jacot-Guillarmod et Laurent Sauvage de

¹ La phase de répétitions pour un spectacle commence souvent avec une période de travail dite //à table//. Durant cette période, la metteuse en scène et les comédiennes se penchent sur le texte, qu'elles lisent autour d'une table : l'occasion d'échanger ensemble sur la langue, les thèmes évoqués dans la pièce, le contexte historique de l'écriture, la biographie de l'autrice, etc.

travailler sur deux plans de rythmes distincts et dans deux températures de paroles distinctes, en suspens, capables de traverser le vide, de creuser l'émotion sans l'expliquer. Je travaille aussi avec les personnes que les comédiens sont véritablement, artistiquement sur le plateau, avec le semblable entre les deux, avec leurs différences et leurs oppositions, et leurs désirs arrachés.

Le mot //désir// revient à 49 reprises dans le texte. Que révèle cette répétition selon vous ?

L'élan premier de tout être vivant, c'est un élan physique, le désir d'amour, le désir de l'autre, le désir de disparaître dans l'autre. Ce que Koltès évoque ici – notamment à travers le motif de l'animal – c'est le manque d'investissement dans ce désir primal. Ce n'est pas qu'il n'y a plus de désir; il n'y a plus d'espace pour le désir. Cet instinct animal, ce désir d'aller renifler l'autre – il est de nos jours en train d'être comprimé, effacé. On ne se regarde plus que dans un contexte fonctionnel; le toucher est numérique, on n'échange plus que par écrans interposés. C'est ce manque, ce creux qui crève les gens, la solitude de la solitude, la solitude de notre fatigue, l'absence du désir. On a perdu le rapport érotique avec la vie. Il faut reconquérir le désir humain. La **Solitude** nous installe dans l'abîme du désir, dans ce chaos initial.

Quelles sont plus largement vos pistes, vos intentions, vos désirs de mise en scène pour ce projet ?

Dès le premier jour des répétitions, je pose la question de comment signifier aujourd'hui ce duel existentiel, mystique? Où pourrait-il trouver sa place? Et aussi, comment créer de la beauté en ces temps de guerre, d'injustice, de richesse et de pauvreté extrêmes. Le monde est sale et mensonger. Ce texte représente pour moi une potentielle trêve, comme une possibilité d'échapper au réel, pour explorer ou pour rappeler d'autres moyens de relations. Il représente aussi une grande confiance en l'autre, le respect, le désir et le besoin de l'autre. J'aimerais donc placer le public très près de ce duel, qu'il y assiste comme à un match de boxe ou un dialogue platonicien, lui donner ce temps arraché à la vie, différent, extraordinaire, qui fait résonner le désir de l'infiniment petit à l'infiniment grand. Ce sera un espace créé par le langage, délimité par la solitude, nulle part, aux marges, dans un temps disloqué, comme dans un rêve.

EXTRAIT

de Amber Husain, *L'amour de la viande. Une idéologie de la chair* (titre original: *Meat Love: An Ideology of the Flesh*, 2023)

Pour la philosophe et militante Simone Weil, l'impossibilité de regarder une chose belle et la manger en même temps était //le plus grand chagrin de la vie humaine//. Ce ne serait qu'au paradis, pensait-elle, que nous pourrions éventuellement faire les deux. //Peut-être//, écrivait-elle, //les vices, les dépravations et les crimes sont presque toujours, voire toujours, dans leur évanescence, des tentatives de manger la beauté, de manger ce que l'on ne peut que regarder//. Il faut entendre par là que la beauté est, par définition, ce qui refuse la satisfaction. Comme l'amour, elle produit un désir insatiable. L'amour ne dure qu'aussi longtemps qu'il y a quelque chose que nous n'avons pas encore maîtrisé, que nous n'avons pas encore l'impression de //posséder//. (...)

La philosophe Becca Rothfeld, reprenant la réflexion de Weil sur la beauté, en déduit que l'attitude appropriée, //la seule attitude appropriée// face à la beauté, est la faim. Chez Weil elle-même, l'incapacité à assouvir cette faim a engendré une faim de mort. Si de nombreuses personnes ont pu penser que Weil, qui s'est laissée mourir de faim, était le contraire d'affamée, sa pulsion apparaît à Rothfeld comme une aspiration à une forme totale de consommation. (...)

Supposons que le sentiment provoqué par la beauté ne soit pas de la faim, mais plutôt une sorte de désir pour lequel il n'y a pas de solution nutritive. Peut-être verrions-nous alors que l'alternative n'est pas la //consommation aveugle// ou le gaspillage, mais plutôt une réévaluation de nos désirs les plus violemment défendus.

Amber Husain, *Meat Love: An Ideology of the Flesh*. Londres, MACK Books, Discourse 010 (Discourse series), 2023, pp. 91-93.
Traduction inédite de l'anglais (britannique) par Sarah Jane Moloney.

Amber Husain est une critique et essayiste britannique. Ses essais ont notamment été publiés dans le *London Review of Books* et le *New York Times Magazine*. Elle est l'auteur de deux livres: *Replace Me* (2021), sur la notion de remplacement dans le capitalisme tardif, et *Meat Love* (2023), sur la consommation de la viande et sa relation à la gentrification et au système de classes.

POÈME

Emily Dickinson, *J'avais eu faim, toutes ces années*
(titre original : *I had been hungry, all the Years*, 1891)

J'avais eu faim, toutes ces années –
L'heure venue pour moi – de manger –
Tremblante je tirai la table vers moi –
Et touchai le vin curieux –

Je l'avais vu sur les tables –
Quand, affamée, je rentrais chez moi –
Et observais par les fenêtres, la richesse
Que je ne pouvais espérer – mienne –

Je ne connaissais pas le pain généreux –
Si différent de la miette –
Que j'avais partagé avec les oiseaux
À la table de la Nature –

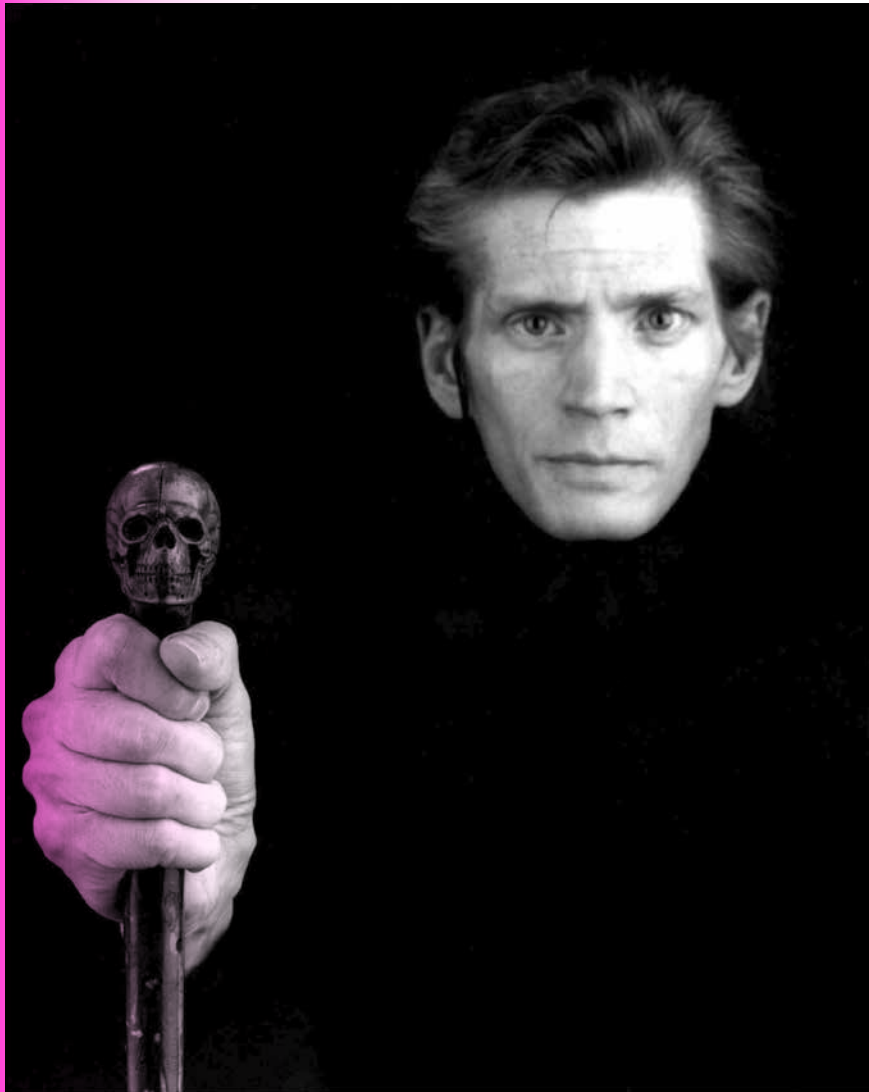
L'abondance me blessa – elle était si nouvelle –
Je me sentais malade – et étrange –
Comme la baie – d'un buisson montagneux –
Transplanté – sur une route –

Et je n'avais pas faim – ainsi je compris –
Que la faim – appartient –
Aux personnes de l'autre côté des fenêtres –
Et qu'entrer – la fait disparaître –

Emily Dickinson, // *I had been hungry, all the Years* // dans *The Complete Poems*.
Londres, Faber & Faber, 2016.
Traduction inédite de l'anglais (états-unien) par Sarah Jane Moloney.

Emily Dickinson (1830-1886) était une poétesse états-unienne. Malgré le fait que moins d'une douzaine de ses poèmes aient été publiés de son vivant, elle est aujourd'hui reconnue comme une des plus grandes poétesses du canon littéraire anglo-saxon.

**Is this desire
Enough, enough
To lift us higher
To lift us above?**



Robert Mapplethorpe, *Self Portrait*, 1988.

RÊVERIE

Par Sarah Jane Moloney, août 2024

// De ces fragments j'ai étayé mes ruines. //

T. S. Eliot

L'homme fixe la caméra, les sourcils froncés, le regard sévère. Dans sa main droite, il tient une canne surmontée d'un crâne, dont la surface argentée se détache du fond noir avec une netteté presque menaçante. Son visage creusé, désincarné, flotte à l'arrière-plan.

Nous sommes en 1988. Robert Mapplethorpe a 42 ans, et la maladie contre laquelle il lutte depuis des années est sur le point de l'emporter. Dans cet ultime autoportrait, le visage de l'artiste apparaît étrangement nu dans sa mise au point douce; la tragédie qui l'a frappé n'est que trop visible dans les yeux, la forme de la bouche, la structure osseuse fuselée. Le caractère austère de la composition frise le *pathos*, mais réalise toutefois un élégant exercice d'équilibre. Tout détail additionnel serait vulgaire; toute autre information visuelle représenterait une intrusion.

Une photographie est à la fois une pseudo-présence et une marque de l'absence. Comme un feu de bois dans une cheminée, les photographies – surtout celles de personnes, de paysages et de villes lointains, d'un passé disparu – incitent à la rêverie. Le sentiment d'inaccessibilité que peuvent évoquer les photographies alimente directement les sentiments érotiques de ceux pour qui la distance accroît la désirabilité.¹

Contrairement à l'autoportrait de 1980, où le solaire Mapplethorpe nous invitait à rejoindre son orbite,² celui-ci semble, lunaire, nous tenir à distance. Je recherche désespérément le *punctum*, le point d'entrée. Mon regard trace les contours de la main, du visage,

¹ Susan Sontag, *Sur la photographie*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Philippe Blanchard. Paris, Éditions Christian Bourgois, 2021.

² Cf. page 4 de ce cahier de salle.

s'arrête sur une mèche grise, une commissure serrée, une épaule occultée. Je cherche dans ces yeux impénétrables quelque chose qui viendrait délimiter les contours de mon corps, donner matière à ma chair, un regard dans lequel je pourrais me sentir une, entière, en vie. *Qu'est-ce que cela fait, Robert, de regarder la mort en face ?* Son expression insondable me renvoie la question : *pourquoi cherches-tu à le savoir ?*

*

Être dramaturge – ou plutôt *faire* de la dramaturgie, si l'on en respecte l'étymologie³ – c'est passer sa vie à chercher. Chercher à savoir, chercher à comprendre, chercher à transmettre. La dramaturge lit, beaucoup, regarde aussi, écoute, glane des perles de savoir qu'elle garde précieusement pour pouvoir s'en servir lorsque l'occasion – le *kaïros* – se présente. La dramaturge aime savoir, car c'est son métier.

Dans une lettre à son frère composée en 1817, le poète anglais John Keats écrit :

*J'ai eu non pas une dispute mais une discussion avec Dilke, sur divers sujets ; plusieurs choses se sont rejointes dans mon esprit, et j'ai soudain réalisé quelle était la qualité propre à un homme accompli, en particulier en littérature, et que Shakespeare possédait à un degré si élevé – je veux parler de la capacité négative, c'est-à-dire lorsque l'homme est capable d'exister dans l'incertitude, les mystères, les doutes, sans chercher obstinément à s'appuyer sur les faits et la raison.*⁴

La dramaturge aime savoir, mais elle sait aussi qu'elle ne sait rien.

*

L'homme regarde la caméra. Dans sa main droite, il tient une canne surmontée d'un crâne. Alors que son visage vaporeux semble se dissiper, déjà en route vers l'au-delà, ses doigts agrippent la canne avec une ténacité rebelle. *Je suis encore là*, semble-t-il dire. *Je ne suis pas encore parti, pas tout à fait. J'ai encore des choses à dire, à faire. Je veux exister encore un peu dans le mystère.*

// Je crois très sincèrement que le théâtre est un art qui finit, tranquillement. Et c'est pour cela que ça devient intéressant. C'est un art qui ne peut pas prendre en compte les autres arts, un art qui doute de lui-même, donc, qui reconnaît mieux ce qui lui est propre. Or c'est peut-être dans ces moments-là qu'on produit les choses les plus belles. //

3 Le mot // dramaturge// nous vient du grec ancien *dramatourgos*, // auteur de théâtre//, composé de *drama*, // action//, et *ergon*, // travail, œuvre//.

4 John Keats, *Letters of John Keats*. Oxford University Press, 1954. Extrait traduit de l'anglais (britannique) par Sarah Jane Moloney.

EXTRAIT

de Rebecca Solnit, *Manuel pour se perdre*

(titre original : *A Field Guide to Getting Lost*, 2006)

Le monde est bleu à ses extrémités et dans ses profondeurs. Ce bleu est la lumière qui s'est perdue : la lumière à l'extrémité bleue du spectre ne parcourt pas toute la distance entre le soleil et nous. Elle se disperse parmi les molécules de l'air, elle se répand dans l'eau. L'eau est incolore : les eaux peu profondes semblent être de la couleur de ce qui se trouve en dessous, mais les eaux profondes sont remplies de cette lumière répandue. Plus l'eau est pure, plus le bleu est profond. Le ciel est bleu pour la même raison. Mais le bleu de l'horizon, le bleu de la terre qui semble se dissoudre dans le ciel, est un bleu plus profond, plus rêveur, plus mélancolique ; c'est le bleu des endroits les plus éloignés où l'on voit à des kilomètres, le bleu de la distance. Cette lumière qui ne nous touche pas, qui ne parcourt pas toute la distance, cette lumière qui se perd, nous donne la beauté du monde, dont une grande partie se trouve dans la couleur bleue. J'ai toujours été émue par le bleu à l'extrême limite de ce que l'on peut voir, cette couleur des horizons, des chaînes de montagnes lointaines, de tout ce qui est loin. La couleur de cette distance est la couleur d'une émotion, la couleur de la solitude et du désir, la couleur du là-bas vu d'ici, la couleur de l'endroit où l'on n'est pas. Et la couleur de l'endroit où l'on ne peut jamais aller. Car le bleu n'est pas dans ce lieu qui se trouve à des kilomètres à l'horizon, mais dans la distance atmosphérique qui nous sépare des montagnes. //Nostalgie,// dit le poète Robert Hass, //car le désir est plein de distances infinies.// Le bleu est la couleur de la nostalgie des distances que l'on n'atteint jamais, du monde bleu.

(...)

Nous traitons le désir comme un problème à résoudre. Nous nous penchons sur l'objet du désir ; nous nous concentrons sur cette chose et sur la manière de l'acquérir plutôt que sur la nature et la sensation du désir, bien que ce soit souvent la distance qui nous sépare de l'objet du désir qui teinte l'espace entre deux du bleu de la nostalgie. Je me demande parfois si, avec un léger ajustement de perspective, on ne pourrait pas l'apprécier comme une sensation à part entière, puisqu'elle est aussi inhérente à la condition humaine que le bleu l'est à la distance ? Pourrait-on contempler la distance sans vouloir la combler, pourrait-on assumer notre désir de la même manière que l'on assume la beauté de ce bleu que l'on ne pourra jamais posséder ? Car quelque chose de ce désir, tout comme le bleu de la distance, ne sera que déplacé, et non apaisé, par l'acquisition ou l'arrivée – tout comme les montagnes cessent d'être bleues lorsqu'on arrive parmi elles, et que le bleu teinte alors un autre horizon.

Rebecca Solnit, *A Field Guide to Getting Lost*. New York, Canongate Books, 2006, pp.29-30.

Traduction inédite de l'anglais (états-unien) par Sarah Jane Moloney.

Rebecca Solnit (1961-) est une autrice états-unienne. Ses écrits portent sur des sujets aussi divers que l'environnement, la politique, le féminisme, l'intimité, la justice sociale et l'art. Elle est notamment connue pour son recueil d'essais féministes, *Ces hommes qui m'expliquent la vie* (traduit par Céline Leroy, Éditions Points, 2021).

— Projet vert pilote

Le désir est désir de désir de désir de désir de désir.

Le désir se lèche les doigts, se ronge les ongles, avale son poing.

Le désir est son propre fantôme, se crée à partir de ses propres restes.

Le désir se reformule sans cesse, s'éteint, se décompose, se reconfigure, se refond.

Le désir concerne le *pas encore*, et parfois le *plus maintenant*.

Le désir va titiller le passé et chatouiller l'avenir.

Le désir est le trait d'union du corps et de l'esprit.

Le désir fait chair ce qui se dit dans notre dos.

Le désir est l'apprentissage du désir.

Le désir est un antidote.

Le désir n'est pas un interrupteur.

Le désir se contredit.

Le désir est gonflé.

Le désir est rond et juteux comme un abricot valaisan en juillet.

Peut-être que je l'ai mangé.



Durant une année, dans un tout petit théâtre d'une toute moyenne ville, quelque part où le public dispose majoritairement de futurs déchets électroniques, là où le dirlo de la guinguette débite ses boniments vitesse un point cinq _ coiffé sans vergogne d'un mulet recyclé à l'envi _ un collectif intergénérationnel de cinq scénographes fit vœu de sobriété. // Plus ne découperons ne visserons ni n'enduirons sans illico les conséquences considérer!// Une dramaturge cheminant regarda, écouta, rapporta.

*Rrrrrrréduisant ce Prrrrrrojet Verrt Pilote en
3 varriations et 1 rrrrrrrrrefrain.*

On ne précisera pas que, depuis que les températures étaient scientifiquement relevées, l'année en question remporta tous les records de chaleur.

VARIATION 1

moins de collages
moins d'agrafages
moins de marouflages
moins de capitonnages

plus de jointage
plus de cloutage

plus de sages coulissages

plus de queues d'aronde à la ronde
plus de lamellos
plus d'éclissages

moins d'empreinte
moins de gaspi
moins de tout à la benne
moins de trop
non mais vraiment beaucoup moins de tellement trop
depuis le temps qu'on le dit¹
en vue démontage pas de fixage
sans fixage pas de vissage
sans vissage pas de perçage
sans perçage pas de placage
sans placage pas de ponçage
sans ponçage pas de décollage
sans décollage pas d'encodage ni d'enrobage
sans enrobage pas de fixage
sans fixage pas de vissage

1 Aparté de Donella et Dennis Meadow.

on est déjà passé par là

non

si

on devrait laisser de petites miettes

plein de petites miettes

pas de miettes

pas d'oiseaux

pas d'oiseaux

alors x^e extinction de masse

extinction des feux

de forêt

de la rampe

de cheminée

de 1^{er} août

de bois

de brousse

de camp

de croisement

de code

de scène

extinction

qui ne va pas faire long feu forcément

mais on ne sait jamais si ne pas faire long feu ça veut dire

durer

ou

ne pas

durer

comme quand on dit

ou lala regardez ces coupes claires dans le budget

on ne sait pas si elles sont

grandes et clairement visibles

les coupes

ou

si elles sont clairesses et donc légères

ce qui complique tout parce que

si une coupe claire est grande

c'est quand même une sombre histoire

mais on s'égare

reprenons

moins d'Alibaba

moins de Temu

moins de Zalando

moins d'Amazon

moins de mélaminage

moins de suraffleurage

moins d'encollage

moins de battage

moins d'extraction

plus d'expression

moins de pression

moins comme des citrons

on nous prend pour des

à plus on y pense à moins on pige

à moins on décroît à plus on réchauffe

à plus on fore à moins on gagne plus de temps

à moins on gagne plus de temps à plus on éco-panique

à plus on consomme à plus on consomme

à plus on possède à mieux on prospère

à plus on achète à plus ça coûte moins cher

comme au souk

comme au Black Friday

comme au tout doit disparaître

comme au aujourd'hui on rase gratis

comme au 3 pour 2

j'ai pas besoin du troisième mais comme il est gratuit

gratuit mon cul

si c'est gratuit

alors c'est moi la marchandise

moins de pensée en silo

au kilo

métro

dodo

VARIATION 3⁵

- / Le truc, c'est que pendant des décennies, on a vécu des grands shoots de démesure. Des toiles, des sculptures, des effets, des peintures, des matériaux, du brillant, du clinquant, du lourd. Ça dégringolait des cintres, ça surgissait des dessous... On ne s'est rien refusé. C'était l'hybris. Le wow du show.
- / Tu penses à quoi ? Qu'est-ce que tu es contente d'avoir vu parce qu'on ne le verra peut-être plus ?
- / Je sais pas... *Le Sacre du printemps* de Castellucci. Un vrai délire, que j'ai adoré. Les pièces de Marthaler avec des décors sublimes d'Anna Viebrok : *Das Weisse vom Ei*, par exemple. Warlikowski. Certains opéras...
- / En fait presque tous les opéras. Ce truc de ouf, par exemple : *Elektra* de Strauss monté par Ulrich Rasche sur une machine délirante, géniale, monumentale.
- / Bon, peut-être que les opéras, faut arrêter... non ? Ou alors on garde que l'espace et les voix.
- / Oui, c'est ça, aller vers une simple culture de l'espace.
- / Mais alors c'est dommage, on perd aussi plein d'artisanats qui ne vivent plus qu'à l'opéra : arts de la perruque, de la cordonnerie, du maquillage, de la broderie, de la sculpture, de la ferronnerie...
- / Ce sont des arbitrages à poser. Comme dit l'autre : *Pas de spectacle vivant sur une planète morte!*⁶.
- / Moi de toute façon, je suis de plus en plus touchée par le minimalisme. Rien de mieux que les Old Masters ! Quelle intelligence ! À vrai dire, je me sens de plus en plus mal devant un plateau qui suinte la dépense, la construction non recyclable, l'usage unique

5 Très librement inspiré d'échanges avec les scénographes du Projet vert pilote, ainsi que de la journée *Quelles écoscénographies ?* du 4 mai 2024 au POCHE /GVE. Merci à Sylvie, Fanny, Fleur, Melissa et Lucie.

6 Slogan du groupe Arviva.

- pour du grandiose, les centaines de m³ qui passent à la benne après les applaudissements. Non mais vraiment mal, hein !
- / Je pense à ce spectacle merveilleux de Baro d'Evel, pour lequel il faut passer tous les murs au blanc de Meudon à chaque représentation, et je me demande s'il rentre dans la catégorie des spectacles éco-criticables, à cause de cette énorme régie de plateau...
 - / Bon, le problème, c'est les matériaux. Si on parle d'heures de travail, d'intervention humaine, alors ça va... Sauf si c'est un travail complètement aliénant, et que la conception de la scéno aurait pu l'éviter en amont.
 - / Personnellement, je regarde les productions... je sais pas... d'un Macaigne par exemple... comme une archive théâtrale d'un monde fini.
 - / On va devoir se sevrer. Se dire ok, je prends deux billets pour Macaigne mais je renonce à mon voyage à Rio. *rires*
 - / Frugalité !
 - / Il faut aller vers une dramaturgie des matériaux. Des matériaux qui sont là. Concevoir des scénographies fondées sur ce que les éléments existants portent en eux. Ne plus partir forcément du texte pour alimenter un délire artistique personnel, mais plutôt de cette contrainte de réusage, renversée en opportunité. Les objets ont une valeur fictionnelle, les bouts de décors anciens vibrent, les éléments récupérés parlent. Je sais, c'est un peu animiste, mais je pense aussi que les théâtres sont des personnages.
 - / Comment ça ?
 - / Qu'ils sont marqués, qu'ils ont comme une biographie extrêmement riche, qu'ils sont des dingeries de palimpseste, faits de tout ce que d'autres artistes y ont déposé.
 - / C'est joli.
 - / De toute façon, il faut tourner la page. Il faut toper avec Charon et passer de l'autre côté.
 - / Trouver de nouveaux canons de beauté.
 - / Simplifier.
 - / Rêver.
 - / Oublier son ego.
 - / Au profit de l'éco.
 - / Faire ensemble
 - / Pour tout valoriser.

- / Et tout le monde.
- / Inventer des processus.
- / Comme le kintsugi qui répare la porcelaine cassée avec un fil d'or.
- / Aimer les défauts.
- / Kiffer le pas parfait.
- / Donner à sentir la force et la beauté de la sobriété.
- / Faire que ça irradie.
- / Qu'on ne sente pas l'effort.
- / Ni le regret.
- / Ni le manque.
- / Que ça connecte avec le monde.
- / Au-delà du spectacle.
- / Au-delà du théâtre.
- / Vous croyez que ça peut faire la différence, notre petite pratique qui devient plus vertueuse? Face à l'explosion mondiale des économies carbonées?
- / J'aime bien la phrase du dalaï-lama: //If you think you are too small to make a difference, try sleeping with a mosquito.//

Le PROJET VERT PILOTE

Artiste associée du POCHE /GVE pour deux ans, Sylvie Kleiber a réuni quatre jeunes scénographes pour mener ce Projet vert pilote: Melissa Rouvinet, Lucie Gautrain, Fleur Bernet et Fanny Courvoisier. S'ajoutent à ce dispositif toutes les équipes permanentes du POCHE /GVE, singulièrement l'équipe technique, l'auteure-dramaturge Michèle Pralong et un comité vert de spectatrices intéressées par ces questions d'écoscénographie.



PIÈCES À L’AFFICHE

- / Nicolas Barry, **La Déclaration d’amour de Louis Hee à John Ah-Oui**. 2021.
- / Rainald Goetz, **Jeff Koons**. Traduit de l’allemand par mAthieu Bertholet. Montreuil, L’Arche, 2005.
- / Bernard-Marie Koltès, **Dans la solitude des champs de coton**. Paris, Les Éditions de minuit, 1987.

LIVRES

- / Roland Barthes, *Fragments d’un discours amoureux*. Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- / Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Gallimard/Seuil, collection // Cahiers du cinéma //, 1980.
- / Anne-Françoise Benhamou, *Koltès, dramaturge*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2014.
- / Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau : Figurer le réel*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.
- / Anne Carson, *Eros the Bittersweet*. Princeton, Princeton University Press, 1986.
- / Guy Debord, *La Société du spectacle*. Paris, Gallimard, 1992 (1967).
- / Rainald Goetz, *Abfall für alle*. Berlin, Suhrkamp Verlag, 1999. Traduit de l’allemand par mAthieu Bertholet.
- / Mark Holborn (éd.), *Mapplethorpe Flora: The Complete Flowers*. New York, Phaidon Press, 2016.
- / Amber Husain, *Replace Me*. Londres, Peninsula Press, 2021.
- / Amber Husain, *Meat Love: An Ideology of the Flesh*. Londres, MACK Books, Discourse 010 (Discourse series), 2023.
- / Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie: Entretiens (1983-1989)*. Paris, Les Éditions de minuit, 2010 (1999).
- / Audre Lorde, *Sister Outsider*. Traduit de l’anglais (États-Unis) par Magali C. Calise et alii. Carouge (Genève), Éditions Mamamélis, 2003.

- / Trinh T. Minh-Ha, *Femme, indigène, autre. Écrire le féminisme et la postcolonialité*. Traduit de l’anglais (États-Unis) par Julia Burtin Zortea et Claire Richard. Paris, éditions B42, 2022.
- / Muriel Pic, *Dialogues des morts sur l’amour et la jouissance*. Genève, Éditions Héros-Limite, 2023.
- / Platon, *Le Banquet*. Traduit du grec ancien par Émile Chambry. Paris, Flammarion, 1993.
- / Patti Smith, *Just Kids*. New York, Bloomsbury, 2010.
- / Rebecca Solnit, *A Field Guide to Getting Lost*. New York, Canongate Books, 2006.
- / Susan Sontag, *Sur la photographie*. Traduit de l’anglais (États-Unis) par Philippe Blanchard. Paris, Éditions Christian Bourgois, 2021.
- / Jean-Pierre Vernant, *L’individu, la mort, l’amour. Soi-même et l’autre en Grèce ancienne*. Paris, Gallimard, 1989.

ESSAIS ET ARTICLES

- / Barbara Bourland, //The Art World Doesn’t Want Us to Ask Where the Money Comes From//. Publié en ligne sur www.literaryhub.com, 2 juillet 2019.
- / Mathias Clivaz, *Autopsie d’un printemps*. 2018-2024. Texte inédit, disponible sur <https://eskwander.nexus/textes>.
- / Kevin Kopelson, //Beauty and Terror//. *London Review of Books*, Vol. 38, no. 13, juin 2016.
- / Jean-Loup Rivière, //Une histoire sans nom//. *Désir de théâtre, désir au théâtre, Alternatives Théâtrales* no. 104, avril 2010.
- / Roberta Smith, //Stop Hating Jeff Koons//. *The New York Times*, 17 mai 2019.

POÈMES

- / Emily Dickinson, //I had been hungry, all the Years// dans *The Complete Poems*. London, Faber & Faber, 2016.
- / Anne Sexton, //The Ballad of the Lonely Masturbator// dans *The Complete Poems*. New York, Mariner Books, 1981.
- / Rebecca Tamás, //spell for joy// dans *WITCH*. Londres, Penned in the Margins, 2019.

FILMS

- / *Mapplethorpe: Look at the Pictures*. Réalisé par Fenton Bailey et Randy Barbato, HBO Documentary Films, 2016.

Sarah Jane Moloney

dramaturge en charge de la première partie de la saison TCHAO ADJEU TCHÜSS

Sarah Jane Moloney est une autrice, dramaturge et traductrice suisse-irlandaise. Après des études de littérature anglaise et de grec ancien à l'Université de Lausanne (2011), elle obtient un Master en Pratique avancée du théâtre de la Royal Central School of Speech and Drama de Londres (2013). Après trois ans à Londres au sein d'une compagnie de théâtre, pour laquelle elle signe notamment une adaptation scénique du roman *Nights at the Circus* (*Des nuits au cirque*) de Angela Carter, elle revient en Suisse et fonde sa compagnie, L'âge ingrat. Elle développe par la suite des performances (*CUNTAMINATION*, 2015, et *alptraum/A*, 2018), et atteint la demi-finale du prix PREMIO. En 2018, elle est lauréate de la bourse d'écriture dramatique Stück Labor, grâce à laquelle elle est affiliée au POCHE /GVE en tant que dramaturge de saison et autrice en résidence pendant la saison_ensemble (2018-19). Fruit de cette résidence, sa pièce de théâtre **Sappho*** est créée au POCHE /GVE en janvier 2020. La pièce est traduite en allemand par Frank Weigand et publiée dans *Theater der Zeit* et *Scène: Neue französische Theaterstücke* (2020). La même année, elle reçoit le Prix artistique de la Ville de Nyon. En 2021, elle obtient un CAS en Dramaturgie et Performance du texte de l'Université de Lausanne. Au Théâtre Vidy-Lausanne, elle assiste la metteuse en scène Katie Mitchell sur la création de *Une pièce pour les vivant-e-x-s en temps d'extinction*, dont elle signe également la traduction. Depuis 2022, elle collabore avec la metteuse en scène irlandaise Louise White, dont elle signe la dramaturgie pour les spectacles *Animals* (Dublin Theatre Festival, 2022) et *Swan Song* (Dublin Theatre Festival, 2025). En 2022 et 2023, elle intervient en tant que mentor pour le programme tessinois d'encouragement à l'écriture dramatique *Luminanza*.

En parallèle à ses activités d'autrice et de dramaturge, Sarah Jane a traduit de nombreuses pièces de théâtre d'artistes européennes telles que Jérôme Bel, Philippe Quesne, François Gremaud et la 2b company, Sam Elagoz, Marvin M'Toumo et Yasmine Hugonnet, entre autres.

Elle donne régulièrement des ateliers d'écriture, au POCHE /GVE et ailleurs.

Michèle Pralong

dramaturge en charge du suivi du Projet vert pilote

Michèle Pralong est une praticienne de théâtre basée à Genève. En 2003, elle ouvre à Genève le T/50, un micro-théâtre qui sera un lieu pour les créatrices indépendantes durant 10 ans. De 2006 à 2012, elle co-dirige le GRÜ/ transthéâtre Genève avec la metteuse en scène Maya Bösch: elles en font un *cluster* d'inventions puisant à toutes les disciplines, tous les formats. En 2016 et 2017, elle met en scène **Au Bord** et **J'appelle mes frères** au POCHE /GVE, et elle monte en 2019 un grand projet pluridisciplinaire *in situ* (théâtre, concert, installation plastique) *Finalement, tout s'est bien passé* dans le cadre de La Bâtie-Festival de Genève.

De 2018 à 2022, elle conçoit et coporte avec Julie Gilbert et Dominique Perruchoud *Vous êtes ici*: projet utopique de feuilleton théâtral, réunissant tous les théâtres de Genève, qui sera mis à mal par la pandémie.

Parmi les différents livres qu'elle a publiés: *Partituurstructuur: les partitions chorégraphiques de Cindy Van Acker*, Éditions Héros-Limite, Genève, 2011; *Vous êtes (encore) ici*, Éditions art&fiction, Lausanne, 2022.

Elle est actuellement corédactrice en chef du *Journal de l'ADC* avec Anne Davier et auteure invitée sur le Projet vert pilote du POCHE.

Réalisation du cahier de salle — Sarah Jane Moloney
Texte autour du Projet vert pilote & suivi de projet — Michèle Pralong
Coordination de la publication — Cindy Janiaud & Pauline Cazorla
Relecture — Camille Kaiser, Cindy Janiaud, Pauline Cazorla
Graphisme — Pablo Lavalley, oficio.ch
Impression — Imprimerie G. Chapuis SA

POCHE /GVE remercie les maisons d'éditions suivantes: L'Arche, Les Éditions de Minuit, Gallimard/
Seuil, Flammarion, The Robert Mapplethorpe Foundation.

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.

... SUBVENTIONNÉE ...
... PAR LA ...
VILLE DE GENÈVE



prochelvétia



