

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

QUI EST MORT ? (PIÈCE EN KIT) – THE MASTER OF CREATION REMIX –
SUIVI DE
LE MAÎTRE ET LA CRÉATURE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES (PROFIL CRÉATION)

PAR PHILIPPE MANGEREL

SEPTEMBRE 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iv
PREMIÈRE PARTIE : CRÉATION. QUI EST MORT ? (PIÈCE EN KIT) – THE MASTER OF CREATION REMIX –.....	1
REFRAIN.....	2
ET DE 3 : L'ESCALIER EN COLIMAÇON	3
ET DE 4 : L'ESCALIER DROIT	14
ET DE 5 : PORTE OUVERTE À LA MANIPULATION.....	15
ET DE 6 : VAZÉVIEN.....	33
ET DE 7 : TABLEAU 78	40
ET DE 8 : CROISÉE DES CHEMINS / CHEMIN PERDU / I LOST MY T(R)AIL !	49
ET DE 9 : RÉDEMPTION	58
ET DE 10 : L'ARCHANGE (ACTE)	71
DEUXIÈME PARTIE : DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT. LE MAÎTRE ET LA CRÉATURE	86
INTRODUCTION. LA MAQUETTE	87
FRAGMENT 1. L'ÉCRITURE-CONFLIT	90
1.1 Conflit : parole.....	90
1.2 Inconfort et création.....	92
1.3 Cœur de l'oignon (sic)	96
FRAGMENT 2. L'ÉCRIT-TÉLESCOPE	100
2.1 Introduction.....	100
2.2 Peinture et parole.....	101

2.3	Sujet	104
2.4	Transfert magique.....	106
2.5	Conclusion	109
	FRAGMENT 3. L'ÉCRIT-PERFORMANCE.....	110
3.1	De l'hybride à l'anomalie.....	110
3.2	Approche des incipits.....	113
3.3	Fatalité et destin	116
3.4	Polyphonie.....	117
	CONCLUSION. PAYSAGE.....	122
	BIBLIOGRAPHIE.....	127

RÉSUMÉ

QUI EST MORT ? (PIÈCE EN KIT) est une pièce de théâtre en dix points et un refrain que la version abrégée, *THE MASTER OF CREATION REMIX*, réinterprète sous l'angle de la création à l'université, sous forme de fragments interchangeables. L'ensemble du propos se centre sur une personne, prénommée Thomas, un metteur en scène totalitaire et irascible qui se sait condamné à mort et qui décide conséquemment de mettre en scène son dernier spectacle. L'action a pour objet les différentes relations qui se nouent et se dénouent au sein de cette mise en scène entre les différentes personnes constituant l'entourage de Thomas : les acteurs / performateurs (Véronique, Balthazar, Gotika, Lombric, le chœur des clowns) et la régie (Antonin, l'Éclairagiste, Lucas). Cette action centrale est observée par des personnes extérieures qui interviennent peu ou prou telles que le Sphinx, l'Ange botté de cuir ou la Petite fille aux gros yeux et se terminera par l'intervention extraordinaire de l'un d'eux, une personne inquiétante intitulée l'Archange, dont le rôle est absolument définitif.

LE MAÎTRE ET LA CRÉATURE constitue le dossier d'accompagnement réflexif et esthétique de la pièce de théâtre. Formé de trois fragments principaux, il élabore une réflexion sur les conditions d'écriture en milieu universitaire en se basant sur les différentes pratiques liées à la littérature (écriture et lecture). Après l'identification dans un premier fragment d'un problème d'adéquation dans l'emploi du terme *création* entre l'auteur et le milieu institué dans le cadre duquel il écrit, un modèle idéal est proposé – dans un second fragment – qui étudie la relation liant Antonin Artaud à Vincent Van Gogh par le biais d'un extrait de l'essai intitulé *Van Gogh le suicidé de la société*, avant de se pencher, lors d'un troisième fragment, sur la démarche de l'auteur et les déclencheurs de son écriture, établis grâce à un parallèle avec trois œuvres de Gabrielle Wittkop : *La Mort de C.*, *Almanach perpétuel des Harpies* et *Chaque jour est un arbre qui tombe*.

PREMIÈRE PARTIE : CRÉATION

**QUI EST MORT ? (PIÈCE EN KIT)
– THE MASTER OF CREATION REMIX –**

REFRAIN

Sur les écrans, la phrase suivante, et à chaque fois que cette scène aura lieu : LE THÉÂTRE EST L'AIGUILLE.

Il est midi. L'homme qui est là est assis sur une chaise, devant une table à un tiroir. Il va chercher le courrier. Il revient avec une lettre, tout ce qu'il y a de plus simple. Il se rassied sur sa chaise, ouvre l'enveloppe. Tout cela prend un certain temps. Il a tout son temps. Il n'a rien d'autre à faire de sa journée. L'horaire de sa journée tient en premier lieu à ce que contient l'enveloppe. Il le sait et ne s'en effraie pas. C'est une chose, après tout, qui lui arrive assez souvent. Pour archive, on peut se référer à Amores Perros de Iñárritu, sans toutefois respecter en quoi que ce soit les décors ou la tenue vestimentaire du tueur. Après avoir lu la lettre, il se lève, prend le revolver dans le tiroir, enfile sa veste, posée sur le dossier de la chaise, et sort par la sortie la plus proche.

L'inscription sur les écrans reste visible jusqu'au coup de feu. L'important est qu'il abatte son travail comme un fonctionnaire compile des formulaires. Il est à la fois soucieux et nonchalant. Il fait son travail, point final. Le coup tiré, il sort de scène par le fond. Son habillement ne change pas. Il n'a pas vraiment d'expression faciale. Il ressemble exactement à tout le monde.

La scène sera notée dans le texte par la phrase suivante écrite de la façon suivante :

*[**REFRAIN**]*

Afin d'indiquer qui le tueur tue, on indiquera la note suivante :

*[**REFRAIN**] → [NOM DE LA VICTIME]*

Exemple pris au hasard :

*[**REFRAIN**] → [ANTONIN]*

Philippe Mangerel, 31 mars 2007

ET DE 3 : L'ESCALIER EN COLIMAÇON

Je ne sais pas trop ce que j'aimerais dire. Ça ne fait pas grand sens. Mais... Je me sens au bout de quelque chose. Au bout de... d'une question. Ou plutôt d'un nœud. Je crois que j'arrive au bout de ce nœud. Que j'en viens à bout... Bien qu'encore, deçà, delà, les bouts m'échappent encore. Je ne sais pas exactement ce que j'aimerais dire. C'est un peu comme reprendre pied. On ne sait pas trop. On tâte sur la glace. On se risque à une phrase. Une autre enchaîne et finalement, ce n'est pas si difficile que ça. Mais il faut tâtonner.

Et au pire, jeter un caillou sur la glace. Être sûr qu'elle est assez solide. Parce qu'on déconstruit. Et parfois

on déconstruit trop.

On analyse trop. On analyse beaucoup trop.

Et puis, après, on s'enferme.

On a peur on ne sait plus on n'est pas trop sûr justement on hésite et au bout du compte au bout du bout il n'y a rien plus rien qui s'écrit et même le rien même le rien ne s'écrit plus.

On se défait petit à petit de ce tic d'écrire. Lambeau par lambeau. Boutte par boutte. On se dévêt de son mystère. On se met à nu mais

aussitôt on se recouvre

d'une autre chair d'une combinaison sans manche sans trou pour les bras POUR LES MAINS

on est pris au piège de sa propre peau, la tête encombrée le cerveau hoquetant ne pouvant plus en reprendre parce qu'il a perdu toute habileté à s'épancher à s'écouler le long des nerfs le long des vaisseaux le long des artères

– non pas vers le cœur –

MAIS VERS LES MAINS

vers cette autre sensibilité la sensibilité tactile celle qui permet de caresser d'effleurer de cogner de s'infléchir de réfléchir

par le corps

Ceci est le manifeste des mains. Autant qu'il puisse être. Et parce que cela a beaucoup plus d'importance que vous ne croyez beaucoup plus oui ça je peux le dire je suis spécialiste je suis un pont je suis un grand c'est inscrit dans le béton c'est coulé à même la terre ceci est le manifeste des mains

Et d'où croyez-vous qu'elles jaillissent ces mains comme vous dites (*marseillais*) ? Elles jaillissent de mon torse. Oui monsieur mon torse ! Mon torse où mon corps palpite mon cœur oui c'est ça. Mon cœur.

J'en doute.

J'en doute.

Vous savez vous savez comment j'aimerais écrire ? Vous savez ?

Comme un poète un intellectuel qui prenne ça à la légère tu sais un grand talent pour l'intellectualisation l'analyse l'abstraction et puis un grand talent pour les images pour la narration pour la la description oui c'est ça la description et puis...

Non. Je voudrais écrire comme Elfriede Jelinek.

(X2) Elfriede Jelinek ?

Oui.

Et s'il n'y avait pas de personnage ? Je veux dire : s'ils ne portaient pas de nom ?

Tu t'en doutes : comment les reconnaître ?

Mais justement, tu comprends ? Justement. Que du texte. Du texte blanc dit par des inconnus à définir à découvrir mais pas seulement les personnages mais les liens entre les répliques le texte lui-même un individu à découvrir des liaisons secrètes souterraines ténues mais d'autant plus fortes que cachées...

Un texte qui se creuse, c'est pas très neuf.

Mais imagine-le pour une fois !

Ce que j'ai vu creuser des textes c'est les vers.

Imagine que chaque mot est un building
avec des strates –
une drôle d'architecture.
Des immeubles ronds,
Des gratte-ciel à l'envers qui se fondent dans d'autres gratte-ciel et qui s'effritent,
Des rues bondées de taxis jaunes aux chauffeurs hurlants,
Tout plein de messagers liant les édifices qui ne se touchent pas qui sont trop éloignés la
circulation les embouteillages les sirènes parfois le feu prend il faut l'éteindre une mégalopole
à l'intérieur de laquelle les habitants lisent des livres qu'on ne peut même pas imaginer qui
sont eux-mêmes parsemés de mots qui constituent d'autres buildings une autre ville...

Arrête-toi avant qu'il ne soit trop tard.

Tu risques de partir.

J'en rêve...

J'en rêve moi aussi. J'en rêve moi aussi. Je rêve de partir
et puis de repartir de revenir ou alors autre part encore mais toujours de revenir
ici. Et je rêve que les miens seront autour de moi et cela veut dire toi... aussi.
Mais ce que tu proposes ce que tu proposes. Ce que tu proposes c'est de t'enfuir c'est de
partir parce que tu crois qu'ailleurs tu vas trouver je ne sais trop quoi je ne sais trop qui je ne
sais trop où et finalement quoi...

Nous laisser
en arrière
nous dire adieu

ne pas te retourner
embarquer dans l'avion
ne jamais plus donner de nouvelles
ne jamais plus m'embrasser
ne plus jamais le boxer lui quand il t'aura fait chier
parce qu'il te fera plus chier
moi non plus
mais est-ce que finalement tu ne te feras pas plus chier si on est pas là pour te faire chier...

Et ben écoute on le saura une fois partis. Du moins moi.

Ouais et puis toi tu peux aller te rhabiller avec tes idées là. Alors tu peux aller n'importe où toi tu peux faire tout ce que tu veux tant que tu veux et tu penses que quand tu daigneras revenir ici pour mourir on sera là pour toi on sera resté là où on est maintenant pour être sûrs que tu crèves pas tout seul.

Et si c'est MOI qui meurs ?

Pourquoi ?

Tu veux mourir ?

Non. Je veux pas mourir. Je veux être mort.

220107

Voyage au centre du monde

- Descendons sous terre.
 Là où tournent les machines,
 là où vrillent les aiguilles,
 où le temps passe d'autant plus vite
 qu'on se rapproche du noyau.
 Du centre.
7. Je vous laisse.
 Pourquoi donc ?
7. Si l'on rétrécit le temps peut-être rétrécirons-nous d'autant ?
 Je ne le crois pas.
 Moi non plus.
 Moi non plus.
 Quel temps fait-il ?
12. Il ne fait aucun temps.
13. Expliquez-vous je vous prie.
12. Nous sommes sous terre !
13. Sentirons-nous la terre tourner plus vite ?
12. Sans aucun doute.
 C'est mathématique.
15. Mais que vois-je ?
- TOUS Que vois-tu ? Que vois-tu ?
15. Je ne vois rien.
- TOUS Aaaaaaaaaaaaaaaaaah.
15. Aidez-moi !
 À y voir ?
- PLUSIEURS D'accord. Après tout pourquoi pas ?
 Bon alors qu'est-ce qu'on voit ?
 C'est une
 Grotte...
20. Vache...

- Femme...
 Bite...
 Route...
 Barque...
 25. Gâteau...
 On a dit une.
 25. Ah une désolé.
 Va pour une vache.
 20. Que fait la vache ?
 La vache paît.

Rires.

- Il y a de l'herbe qui pousse sur les pierres.
 Mais il fait toujours noir dans ce tunnel.
 Pourtant,
 une lumière éclaircit l'ombre.
 Elle doit bien venir de quelque part.
 Magie (et quoi ! Je n'avais encore rien dit) !
 35. La vache nous regarde.
 Elle lève son museau.
 Elle le pointe dans notre direction.
 35. La vache nous regarde.
 Elle réoriente son gros corps
 tout en nous regardant.
 Elle émet des drôles de sons.
 Elle nous parle.
 VEUT nous parler.
 35. La vache veut nous dire quelque chose.
 Approchons-nous.
 La voilà qui s'écarte dès qu'on s'en approche.
 Elle nous indique le chemin.

TOUS Suivons-la !

Se déplacent en rond.

25. Qu'elle est jolie !
La source de lumière s'intensifie.
C'est maintenant clair :
cela possède une origine.
Droit devant.

TOUS Suivons la vache !
Dieu merci, elle ne part pas au galop.
Que non : à nos côtés elle trotte gentiment.
Vous ne trouvez pas qu'il commence à faire chaud ?
Ouf c'est vrai.
C'est insupportable !
Déshabillons-nous !

QUELQUES	Oui	
D'AUTRES	Oui	(Grande majorité)
CERTAINS	D'accord	

Enfin, dieu merci, ça s'élargit.

*Flash sur un écran, tel une image subliminale,
de Lucas, en plan rapproché, ouvrant les lèvres
pour prononcer le nom : Thomas.*

THOMAS – Ça suffit. Fais-les sortir.

*Les clowns sortent.
Extinction progressive de l'espace.*

ANTONIN – Je les ai remis à l'arrière.

THOMAS – Merci, Antonin.

Ils s'embrassent. Thomas lance des ordres pour tout remettre en place. Chahut.

ANTONIN – Tu ne crois pas qu'un jour, il faudra que tu les relâches ?

THOMAS – Qui ?

ANTONIN – Les clowns. Ils sont de plus en plus tristes.

THOMAS – Ne t'en fais pas pour les clowns, Antonin. Les clowns... ne sont que des clowns. Tu as autant à t'en soucier que de tes chemises sales.

ANTONIN – Thomas ?

THOMAS – Mais où est le problème, Antonin ?

ANTONIN – Ils vivent, eux aussi. Tu ne vas jamais les voir, tu ne sais pas, mais ils vivent vraiment, même quand ils ne sont pas sur scène. Quand ils ne sont pas au travail, c'est incroyable, ils vivent ! Ils mangent, ils sourient, ils soupirent aussi.

THOMAS – Je ne me doutais pas que mes clowns respiraient.

ANTONIN – C'est vrai, Thomas. Je te le jure. Je vais souvent les voir, leur parler. Tu sais, il ne faut pas grand-chose. Il suffit par exemple d'écouter une de leurs histoires.

THOMAS – Mes clowns ont des histoires ?

ANTONIN – Ça te choque ?

THOMAS – Non. Ça ne me choque pas. Je n'en ai rien à faire. Que veux-tu que je fasse des histoires de mes clowns. Ils doivent me maudire, si c'est réellement le cas.

ANTONIN – Oui, tu as raison. Ils te maudissent. Ils ne t'aiment pas et cependant ils restent là.

THOMAS – Où veux-tu qu'ils aillent ?

ANTONIN – Dans un autre cirque. Dans un autre théâtre. Dans un autre film.

THOMAS – Je ne crois pas qu'il y en ait d'autres.

ANTONIN – Thomas, il y en a plein d'autres.

THOMAS – Alors pourquoi restent-ils ?

ANTONIN – Parce que tu leur fais faire de belles choses.

THOMAS – De belles choses ?

ANTONIN – Oui. De grandes choses.

THOMAS – Quelles grandes choses leur ferais-je faire ?

ANTONIN – La scène de la vache est superbe.

THOMAS – Idiot.

ANTONIN (*leçon apprise par cœur*) – Thomas, tes clowns approuvent ton talent. Ils travaillent très dur pour toi. Ce ne sont pas des chemises sales. Lorsque tu dis cela, tu es méchant. Tu ne les respectes pas.

THOMAS – Mais je devrais respecter des clowns...

ANTONIN – Pourquoi pas ?

THOMAS – Mais enfin ! Ce sont des clowns.

ANTONIN – Et tu leur es redevable, au moins autant qu'ils te sont redevables. Et ils le sont.

THOMAS – Je ne comprends pas ce que tu me dis là, Antonin.

ANTONIN – Comme en tout, comme à chaque fois, Thomas, tu dois lâcher la bride. Un peu. Rien qu'un peu.

THOMAS – Tu sais ce qu'on dit lorsqu'on lâche la bride.

ANTONIN – Vas-y.

THOMAS – Mais où diable allons-nous atterrir ?

ANTONIN – Une phrase tout droit sortie de ta cave.

THOMAS – Il y en a une autre.

Ils s'embrassent. Comme de vieux amants.

[**REFRAIN**] → [ANTONIN]

Alors qu'Antonin agonise gentiment :

THOMAS – Lâcher la bride. Et puis quoi encore. Tu vois bien, Antonin. Qui sait si ce ne sont pas tes fameux clowns qui t'assassinent ce soir. Avec leur grande humanité.

ANTONIN – Ce ne sont pas les clowns qui m'assassinent, c'est le hasard.

THOMAS – Le hasard, dis-tu ?

ANTONIN – Il s'éprend de moi et me dévoile son visage. Il se dévêt entièrement et se couche sur moi, qui ne l'attendais pas, qui ne voulais pas l'entendre. Il passe sa main froide dans mes cheveux, regarde-le. Je sens la peau de mon cuir chevelu qui se hérissé. J'ai très peur de cet amour-là. Il va très vite, il m'embrasse déjà. Il me caresse les aisselles, les cuisses, les bras...

THOMAS – Antonin, tu délirés. Tais-toi.

ANTONIN (*dernier rôle*) – D'accord.

Il est mort.

Apparaît l'Ange botté de cuir, en haut de la colonne. Il descend lentement et se dirige vers Thomas et Antonin. Thomas prend peur et recule hors de scène, laissant le cadavre d'Antonin que l'Ange botté de cuir traîne avec lui en le tirant par un morceau de sa chemise. Tout le monde est sorti de scène.

Monologue pendant la mort

LE SPHYNX – Et il monte le petit il monte de plus en plus haut dans les escaliers en colimaçon il court de plus en plus vite ne se fatigue jamais de courir il court comme l'individu qui n'a pas vécu il court il court dans la ligne droite et la ligne courbe il court de toutes ses forces vers le nulle part le pauvre petit il ne sait pas seulement par bribes il sait il sait mais ne veut pas le savoir il court vers le plus haut lieu du monde le long du plus long escalier du monde là où les anges ne meurent pas là où l'on mange de bons petits repas entourés de symphonies et de cad(av)res machiavéliques qui rient sonnent et dansent autour de vous comme les petites fées les petits lézards les petites camionneuses les petits nains noirs juifs bien évidemment sodomites – et païens – outre-mangeurs féroces – cannibales qui courent de plus en plus vite dans la plaine sans but sans son sans nulle part sans l'abri des fractures des rochers grands ouverts qui tombent sur le public quand il se penche trop vers le nulle part ils courent sans abri des fossés et des denrées sans l'abri des assommés des mutilés sans l'aide de l'histoire sans l'aide d'eux-mêmes dépossédés de l'entière pénétration des mondes il y a un autre monde dehors il y a un autre monde ici ici il fait chaud dans la grotte et les effluves des fourneaux rivalisent d'ardeur contre les attaques printanières des chats qui vagabondent il n'y a rien ici que tu connais il n'y a rien ici que tu n'aies vu ailleurs mais il n'y a rien ici que tu connais parce que parce que parce que je ne sais pas parce que quoi parce que les anges tombent toujours au bout de leurs nuages parce que tu navigues trop loin sur des terres que j'effleure mais qui ne me semblent pas être des nulle part des environs que je connaisse des rivages sans alerte et sans son des rivages où naissent les algues et les somnifères là où tout tombe des nuages et surtout pas les anges surtout pas les anges il n'y a pas d'anges et les anges n'existent pas ils n'existent pas je plonge à mon tour dans la mêlée dans la foule trop humaine trop inhumaine je ne sais plus je ne sais plus je

plonge en tout cas j'y vais et je ne regarde pas dans quoi je plonge mais c'est l'horreur
absolue je trépigne dans ma chute je tarde à toucher le sol je m'ennuie les visages gris
prennent des couleurs

311006

Philippe

ET DE 4 : L'ESCALIER DROIT

Qu'entends-tu par là, être mort ?

Je n'ai pas envie de sentir, de me sentir passer, m'engluer, lâcher mon dernier souffle, tout ça, c'est dégueulasse.

T'auras pourtant pas le choix.

Alors il y en a un qui veut se tirer dans un pays exotique et l'autre qui veut se téléporter à la morgue.

Je veux être mort, c'est mon vœu le plus cher.

Allez. Invoque le ciel pour qu'il te foudroie.

Tant que je ne sens pas la foudre.

Et puis, allez tous crever, tiens.

C'est mon vœu le plus cher.

Allez tous crever. Vous en avez rien à foutre que je sois le seul à vouloir qu'on reste ensemble.

Oh arrête ton show de diva, ça va.

VÉRONIQUE – Il faut que je me rende au marché qui est là-bas. Balthazar va arriver et nous manquerons de guacamole. Des avocats, des avocats, mais où vais-je trouver des avocats ?

Une jeune soubrette de quatre-vingts ans l'accompagne en marmonnant.

VÉRONIQUE – Par là, par là, probablement par là. Ou bien par ici ?

Non, plutôt par là-bas. S'éloigner, du

Ah oui d'accord. Mesdames et Messieurs,
son altesse sérénissime, Monsieur Mort !

Je n'en parlerai plus, c'est d'accord.
Faudra pas vous étonner.

Mais qu'est-ce que t'es en train de dire,
là ?

ISIDORE – Tu as très bien compris, mon
amour.

PAUL – Oh toi, le lâcheur, ferme-la.

ARTHUR – Moi je rêve de cet instant où la voiture abordera le parking de l'aéroport, où nous devons prendre un ticket et chercher un emplacement, où nous irons chercher un porte-bagage pour les valises, s'enregistrer pendant des heures à un comptoir où on me demandera mon passeport que j'aurai commandé à grands frais et que je montrerai avec fierté, attendre dans les cafés et les boutiques qu'une voix venue d'en haut me dise d'embarquer, de faire la file à nouveau vers le grand bateau, où nous serons entassés comme des sardines à l'intérieur d'un petit autobus qui se lèvera et s'abaissera magiquement sur ses roues armées de ressorts, attendre la fin de l'embarquement sagement à sa place, rire en regardant les dernières hôtesses en train de jouer en pilote automatique les mesures d'urgence, se frotter les oreilles pendant le décollage, regarder des films qui ont eu trop honte pour se présenter une seule fois au cinéma, tout ça, tout ça.

PAUL – Sans oublier les petits bonbons avant l'atterrissage.

ISIDORE – Je comprends, Arthur. Mais non : ça ne me convient pas. Je n'aime pas les bonbons, je n'aime pas faire la queue, je n'aime pas être perdu parmi tant d'autres qui sont tous comme moi, je n'aime pas porter des valises, je n'aime pas les aéroports.

PAUL – Toi, tu serais mieux dans un bon train.

ISIDORE – Oui, et puis, à la gare, pendant un court arrêt, alors que personne ne regarde, sortir de ma cabine et, au lieu de me rendre au relai, marcher sur les rails, prendre un peu d'avance, se cacher dans un fourré ou le long d'un mur jusqu'à ce que le train reparte et, qu'au paroxysme de son accélération, alors qu'il est trop tard pour freiner...

moins, de cette foule qui s'insulte. Celui-là
n'est pas mal, cependant. Magnifique.

Épiphanie distraite. Elle suspend son regard et le reprend, toute à ses avocats. Elle reste, cependant, jusqu'à être bien imprégnée du visage de l'homme magnifique, qui s'appellera désormais Isidore (accompagné de Paul et Arthur).

Elle sort.

PAUL – Et nous dire au revoir, hein, Arthur, de l'autre côté de la vitre, après avoir passé les douanes, nous regarder pleurer en ayant de la peine, mais avec un sourire dessiné sur le visage.

ISIDORE – Sentir les roues métalliques appuyer de tout leur poids...

ARTHUR – Oui, un sourire dessiné sur le visage, à travers mes larmes, à travers ma déception profonde de vous voir rester derrière, de ne pas vous emmener dans mes bagages, et puis de ne pas en avoir envie parce que vous aurez tout fait pour me faire savoir à quel point cette idée vous sortait par les oreilles de quitter votre pays l'espace d'un instant, un seul instant, Paul !

PAUL – Un instant, oui, c'est ça. Un seul instant. Et tu seras si égoïste, si fier, que tu ne reviendras jamais.

ISIDORE – Sentir les os qui craquent, les côtes qui se disloquent, pénètrent les organes...

ARTHUR – Je ne reviendrai jamais parce que je ne pourrai plus revenir, parce que mes seuls amis, ma seule famille, m'auront rejeté loin d'eux et auront tant pesé sur mon égoïsme supposé que je ne voudrai même plus les voir, surtout pas les entendre...

ISIDORE – Tu ne m'entendras plus, mon dernier cri aura été couvert par le grincement des freins des roues en métal sur les rails de métal, lorsqu'ils se seront rendus compte que quelque chose ne va pas, qu'il y a quelque chose qui coince, une roue avec un pneu, avec un pneu humain qui se dégonfle au fur et à mesure qu'il se vide de son sang, qu'il s'écartèle, qu'il se déchire, qu'il perd toute ressemblance avec un corps pour ne devenir qu'une boule immonde de chair à vif, parcourue des nervures noires de l'huile qui suinte des dessous de la locomotive...

PAUL – Tu ne m'entendras plus, tu auras le cœur tourné vers le ciel, vers ces contrées stupides qui te considèrent comme un colon et un esclavagiste, un empereur qui vient constater l'étendue de son empire, l'étendue de son pouvoir. Ils se moquent de toi, les gens que tu t'en vas découvrir !

ARTHUR – Je m'en accommoderai bien mieux que de vos railleries. Arrête, Paul. C'est dégoûtant, ce que tu dis.

PAUL – C'est moi qui suis dégoûtant ? C'est moi qui suis dégoûtant ?

ISIDORE – Et comme ils freineront, je me déchirerai en deux, une main encore accrochée à un mécanisme de la roue, mon corps s'étalera sous un, deux wagons, trois peut-être, on en récoltera des morceaux jusqu'à la station suivante, il faudra surélever le train pour s'apercevoir que ce n'est pas un chien que l'on traîne ainsi depuis des kilomètres, il y aura

des enquêtes, on affirmera qu'il s'agit d'un accident, moi seul saurai, mais je ne serai plus, je serai enfin sorti de ce monde pourri où la beauté n'a aucune importance, je serai mort puisque, de toute façon, je n'aurais jamais dû vivre, puisque ma naissance est une erreur, puisque les hommes que j'aime le plus au monde se détestent maintenant et sont loin les uns des autres, puisque je n'ai aucun avenir, je n'aurai aucun regret, je n'aurai plus aucune peur, je serai mort et je serai en paix.

Isidore a reculé, est devenu spectre derrière un écran avant de disparaître complètement.

PAUL – Mais écoute-le ! Écoute-le ! Tu veux encore partir ?

ARTHUR – Je ne céderai pas au chantage.

PAUL – Pour chanter, il faut avoir un cœur.

THOMAS – GOTIKA ! !

Numéro de danse expérimentale très hard. Sur les écrans, en noir et blanc, des hommes et des femmes, habillés de cuir, fouettent, dans une chambre froide, des carcasses de cochons accrochées à des crochets. Les cochons peuvent être dessinés et animés.

THOMAS – Sordide. Comme d'habitude.

GOTIKA – Merci, Thomas.

Exits the bitch, waving her tail.

ANTONIN – Véronique !

Entre Véronique, parfaitement présentable.

VÉRONIQUE – Oui ? On m'appelle ? J'arrive, bien sûr. J'arrive. Je suis là. Tout de suite. Vous ne me voyez pas ? Regardez bien. (*Elle apparaît.*) Je suis là. Bonjour. Petit tour sur moi-même... Et voilà. Merci. Merci. Je vous remercie. Je ne suis rien sans vous. Sincèrement. À bientôt. Oh oui : à très bientôt. Je vous aime tant. Oh merci. Au revoir. (*Elle pleure en quittant la scène.*)

THOMAS – Ça ! Ça, c'est mon genre de numéro !

VÉRONIQUE – C'était bien ?

THOMAS – Fabuleuse. Comme d'habitude.

VÉRONIQUE (*révérence*) – Merci, Thomas.

THOMAS – Véronique, il faut que je te présente...

BALTHAZAR – BALTHAZAR ! ! ! ! !

Il est habillé en femme-Hulk. Il gronde en faisant des grimaces épouvantables au public et en montrant ses énormes muscles qui déchirent la combinaison rose furieux qu'il porte juste au corps.

THOMAS – Balthazar.

BALTHAZAR – Oui ?

THOMAS – Parfois.

BALTHAZAR – Oui ?

THOMAS – Tu me fais un peu peur.

BALTHAZAR (*après une courte hésitation*) – Oh merci, Thomas.

THOMAS – Il faut que je te présente Véronique.

BALTHAZAR – Dans ce cas, je reviens dans un instant.

VÉRONIQUE – Il est impressionnant. Quelle brute ! Stupéfiant.

THOMAS – Il a sûrement voulu s'éponger un tantinet. Il va revenir très vite. Il est toujours un peu huileux après son numéro. J'imagine que, pour te rencontrer, il désirait être un tout petit peu plus appétissant.

VÉRONIQUE – Oh il ne faut pas avoir honte. Ces muscles ne me gênaient pas du tout.

Un flottement.

ANTONIN (*derrière Thomas*) – Regarde : L'Ange botté de cuir nous comble de sa présence.

Dans un pâle halo qui le suit pas à pas, à travers les fumées qui noient le sol, l'Ange botté de cuir fait sa ronde. Il traverse nonchalamment son espace en effectuant diverses poses.

THOMAS – Ah ! Voici notre homme.

Balthazar paraît, sapé balèze, super fit avec Véronique, un autre homme, carrément.

VÉRONIQUE (*transportée*) – Étonnant !

BALTHAZAR – Bonjour, Véronique.

VÉRONIQUE – C'est donc ici et maintenant que commence notre aventure.

BALTHAZAR – Oui, Véronique. Mais je tiens à souligner que la façon dont j'exprime mon art n'a rien à voir avec la façon dont je vis. Je ne suis pas travesti.

VÉRONIQUE – Évidemment pas, évidemment pas. Bien sûr. J'aime tout de toi, Balthazar. Et comme je le disais à Monsieur Thomas, tu n'avais pas à te changer pour me faire honneur. Enlever ton soutien-gorge aurait suffi.

THOMAS – Oui, Balthazar. Comment veux-tu que l'on s'y retrouve si tu n'as jamais la même figure ?

BALTHAZAR – Est-ce que ma personne ne transcende pas ma figure ? Ne suis-je pas multiple et gracieux ?

VÉRONIQUE – J'allais le dire. Thomas, tu lui fais trop de reproches. (*Confidence.*) J'ai adoré ce numéro.

BALTHAZAR – Tant mieux, alors. Dîner à vingt heures chez moi ?

VÉRONIQUE – Pourquoi pas dans une heure ?

BALTHAZAR – Pourquoi pas dans une demi-heure ?

VÉRONIQUE – Pourquoi pas tout de suite ? Emmène-moi.

BALTHAZAR – Je vais chercher mon cheval.

THOMAS – Et voilà. Un autre couple parfait.

VÉRONIQUE – En existe-t-il d'autres sortes ?

ANTONIN – Il y a moi.

VÉRONIQUE – Tu n'es pas un couple.

ANTONIN – Aaah. C'est donc ça.

VÉRONIQUE – Le jour où tu en seras un, tu seras, à ton tour, parfait.

ANTONIN – Tu crois ?

VÉRONIQUE – Balthazar ! Mon cher ! Te revoilà !

BALTHAZAR – Allez, dépêche, ma caisse t'attend devant la porte. Il ne faut pas que je fasse faire attendre ma femme.

VÉRONIQUE – À quelle heure t'attend-elle, ta bobonne ?

BALTHAZAR – Pour le petit déjeuner demain matin. J’ai pris mes précautions.

VÉRONIQUE – Comment s’appelle-t-elle ?

BALTHAZAR – Autant parler de ma mère. Ça coupe tout appétit et rien ne lève.

VÉRONIQUE – Ne parle pas en mal de ta petite maman. Je suis sûre qu’elle a tout fait pour que tu l’aimes.

BALTHAZAR – Trop, même. Allez, on dégage.

VÉRONIQUE – Au revoir, Thomas !

BALTHAZAR (*en disparaissant avec Véronique*) – Je vais bien t’expliquer par quel trou je vais commencer et à quel diamètre il faudra l’ouvrir.

Thomas monte sur la colonne et regarde son steydj où Lombric et l’Ange botté de cuir tentent de résoudre un Rubic’s Cube.

THOMAS – Ah... doux Jésus...

Bruit de pluie torrentielle pendant que Lucas apparaît à l’écran, couché dans le lit de Thomas.

LUCAS – La sodomie est un acte libérateur. À la limite du viol, aux confins de la violence naît la plus complète jouissance. Chaque fois qu’un homme se rapproche de moi, rabat mes cuisses sur mon ventre et me montre son sexe dur et humide, je ne peux pas m’en empêcher – et bien que souvent ce soit moi qui le demande ; j’appréhende, j’ai peur, je me débats légèrement, je lui dis d’y aller doucement. Il y a un point de la pénétration que je nomme le point de non-retour, où, s’il m’écoute il se retirera, s’il persiste je me débats de plus belle et là j’ai vraiment peur je n’ose plus le regarder je ferme les yeux pour accueillir la douleur je me rebelle et tente de le forcer à sortir de moi mais tout en bougeant il s’enfonce de plus belle et cette fois non plus par à-coup mais d’un seul glissement il me pénètre jusqu’au fondement ne s’arrêtant que lorsqu’il n’y a plus rien à faire entrer dans ce corridor et croyez-moi en cet instant la jouissance est telle que je ferais n’importe quoi pour que ses jambes suivent l’une après l’autre, puis son torse, puis ses bras. Passé le point de non-retour je l’avalerais tout entier et je sais que mon corps ne dirait pas non. Je l’ai expérimenté, vous savez. À ce moment-là ma tête se laisse aller vers l’arrière mes forces m’abandonnent je ne veux qu’en recevoir plus j’accepte et non seulement j’accepte mais je ne peux plus refuser et

j'en désire davantage mes yeux roulent dans leurs orbites je le regarde avec sa putain de stature de dominateur et j'accepte sa domination et je la désire et je la suscite par mes regards et par mes cris. La sodomie est une appréhension de la domination et je sais bien que je le domine tout autant puisque de moi dépend la suite de sa jouissance et c'est en ça dans cette dernière barrière que je me sens devenir libre et surtout libre de mon corps et chaque coup de bassin est une libération et le viol laisse place au plaisir et le plaisir au désir d'aller plus avant et le désir me déchire et m'ouvre béant pleurant haletant je veux qu'il ne s'arrête jamais je veux qu'il m'assomme et que je me liquéfie pour mieux me modeler à son corps et je veux rétrécir aussi pour l'épouser plus étroitement car c'est de l'étroitesse que naît le plaisir et je ne peux expliquer cette envie qu'il transperce mon abdomen et fourrage dans mon ventre ouvert et saignant et que je sente sa queue remonter jusque dans ma gorge et le désir atteint de telles proportions (*extrait sur écran, Les Onze mille verges, Apollinaire, dans le train, avec les viscères*) que parfois même je ne bande plus tant le sang afflue aux vaisseaux qui alimentent mon cul perdu que je suis dans cet acte d'amour délicat d'où naissent des monstres qui se provoquent et se débattent et qui jouissent et qui mugissent et qui gueulent !

Tableaux vivants simultanés :

- *l'Ange botté de cuir encule Antonin (en costume de mariée) ;*
- *Thomas embrasse goulûment Lombric qui se recroqueville pour éviter les coups de Gotika ;*
- *le tout, parsemé de grognements.*

Noir. L'ambiance change dans l'achèvement des tableaux vivants. Pause. Puis :

LUCAS (*sur un baril, fume une clope*) – Comment vous voulez le prendre ? Comme (*se lève*) comme ceci. Ah oui. Comme ceci mais, en rond. Oui. Comme ceci. En rond.

Il tourne la tête en exhalant la fumée de manière à faire des ronds.

VÉRONIQUE (*Chanel intégral, porte-cigarette, Kim Cattral / Samantha Jones, Sex and the City*) – Ce n'est pas ainsi qu'il faut procéder, non Monsieur. (*Elle montre, avec superbe.*) Qui êtes-vous ?

LUCAS (*même délire*) – Ah ! Oui ! Comme ceci. Oui.

Il fait des ronds comme il faut, sans difficulté. Gêne. Il se rassied. Sorti du délire et les yeux noirs :

LUCAS – Je suis Lucas.

VÉRONIQUE (*superbe*) – D'accord. Qu'est-ce que vous faites là-haut ?

LUCAS (*battant des pieds dans le vide*) – Je rumine et je fume.

VÉRONIQUE (*désinvolte*) – Ha ! Je fume avec vous ! Mais descendez, je vous en prie. Venez donc un peu me tenir compagnie !

LUCAS – Pourquoi ?

VÉRONIQUE – Une fille seule vous demande gentiment de lui tenir compagnie, je vous ordonne d'obéir.

LUCAS (*après un temps durant lequel il se déroule et se relève*) – Prenez-le pas mal, Madame. J'ai eu une sale journée j'me sens mal j'en ai lourd sur le cœur j'en ai marre. Vous, vous m'voyez triste tout en haut d'cette colonne alors pour une raison ou une autre vous êtes p'têt dans une secte ou ben alors vous pourriez bien être une pute j'en sais rien j'm'en fous, Madame, vous vous sentez un peu débordante de sainteté et vous voyez ce pauv'mec en train de tirer la gueule mais de tirer une de ces gueules vous en revenez même pas et pour une raison ou une autre vous vous dites ah... Voilà... Je vais lui r'monter l'moral à ce lascar-là. Vous vous la jouez cool, vous v'nez rouler vos mécaniques graissées d'chez Prada

VÉRONIQUE (*tac au tac*) – Chanel, mon ange.

LUCAS – Chanel alors. Allons-y. Vous v'nez rouler vos mécaniques graissées d'chez Chanel... (*Éclate !*) Mais ça marche pas, Chanel, vous dites n'importe quoi !

VÉRONIQUE – J'y peux rien, ma fille. C'est comme ça. T'as pas encore la maturité pour distinguer les marques, ça viendra. Ou pas, d'ailleurs. Comme t'es un mec, ça risque pas, en fait.

LUCAS (*ashamed*) – Ah parce que pour eux vous croyez pas qu'il y a une différence ?

VÉRONIQUE (*tenancière, faisant mine de crier*) – Descend don d'ton fût, ma biche. C'est pas en restant là-haut qu'tu vas régler quoi que ce soit.

LUCAS – Et qu'est-ce qu'il y a à régler, selon vous ? Je me plais bien en ces hauteurs. Je m'sens comme Paul Valéry dans son cimetière marin.

VÉRONIQUE – Il était pas planté dedans, Valéry : il était tout autour.

LUCAS – Tout autour il était tout autour... (*Étourdissement.*) Vous aimez me contrarier.

VÉRONIQUE – Non. Pas particulièrement. *(Interrompue :)*

LUCAS *(descendant du baril et avançant vers Véronique pour lui respirer dans le nez)* – Vous voyez ! Mais pourquoi, au juste, est-ce que vous me parlez ? Qu'est-ce que je vous ai fait, à vous ? Pourquoi vous êtes là, d'abord ? Est-ce que je vous ai demandé quelque chose ? Est-ce que j'ai l'air d'en avoir quelque chose à foutre, de vous ?

Le jeu qui suit se joue narine contre narine. Les paroles sortent à toute vitesse.

VÉRONIQUE – Tu vois que t'as envie d'descendre. Quand t'y mets du tien c'est fou ske tu peux accomplir.

LUCAS – Tu vas me ressasser longtemps toutes ces ignominies sur l'optimisme social ?

VÉRONIQUE – J'te f'rai r'marquer qu'c'est toi qui insistes tellement pour m'en parler, connard.

LUCAS – J'insiste pas, moi, j'm'en fous d'toi, compris ?

VÉRONIQUE – Moi aussi, t'en fais pas, j'm'en fous d'toi. Même pas capable d'être un tantinet décent quand on lui demande de l'aide.

LUCAS – Excuse-moi j'avais pas vu qu't'étais au désespoir.

THOMAS *(apparaît et disparaît derrière eux, en gros plan sur l'écran)* – Lucas.

Lucas sort un revolver de sa poche et se tire un coup dans la tête. Il tombe dans les bras de Véronique. Il est mort. Véronique s'occupe de lui pendant que, ailleurs, marche l'Ange botté de cuir, qui restera présent pendant un long moment, à marcher très lentement.

VÉRONIQUE *(après un temps, soudain très maternelle, pendant que Lucas se relève)* – Il ne faut pas se mettre dans cet état.

LUCAS – Excusez-moi, Madame. Je ne sais pas ce qui m'a pris.

VÉRONIQUE *(vieille rombière)* – T'en fais pas, p'tit gars. Je m'sens un peu comme toi. *(Ils fument de son paquet.)* Aujourd'hui, je sais pas pourquoi, mais tout va d'travers.

LUCAS *(affalé à côté d'elle, fume)* – Pourtant, au tout début, ça s'annonçait pas si mal.

VÉRONIQUE – D'habitude, c'est juste après s'moment-là qu'tout foire. T'as d'la chance d'avoir pu cligner des yeux une fois.

Ils fument, désabusés. Devant eux passe un charpentier en salopette, qui traverse la scène et disparaît sans les voir. Ils ne le suivent pas des yeux. L'Ange botté de cuir tourne sur lui-même comme un lion dans sa cage.

LUCAS – J'aurais jamais dû les ouvrir, ces deux-là. Au fait, c'est quoi votre histoire ?

VÉRONIQUE (*blasée, perdue, etc.*) – Je sais pas.

ET DE 5 : PORTE OUVERTE À LA MANIPULATION

Doux Jésus

BALTHAZAR – Alors, hein ? Comme prévu. Tu veux le regarder. C'est comme je te le disais.

LUCAS – Évidemment que je veux le voir. Tu crois que c'est pour tes beaux yeux que je suis venu jusque chez toi ?

BALTHAZAR – Non. Bien sûr que non.

LUCAS – Évidemment pas. Voyons donc.

BALTHAZAR – *(esquisse de strip tease afin de provoquer du suspense. Il ne reste évidemment plus qu'un slip.)* Voilà.

LUCAS – Doux Jésus !

BALTHAZAR – Oh oui ! Doux Jésus ! C'est mignon comme surnom !

LUCAS – Voilà un membre comme j'en ai rarement vu.

BALTHAZAR – Tu oses dire que telle vision t'a déjà été donnée. Je n'en crois rien. Tu mens. Tu aurais été touché par la grâce plusieurs fois ?

LUCAS – Est-ce un crime si je réponds oui ?

BALTHAZAR – Un crime ? Oui. Un crime. Tu lèses le doux Jésus.

LUCAS – C'est vrai. Regarde-le comme il s'offusque. Il se dresse. Il se dirige dans ma direction. Oh. Ses bajoues sont toutes gonflées et rouges !

BALTHAZAR – Tu as atteint son orgueil. Je suis sûr qu'il est furieux.

LUCAS – Furibard, oui. Il est si gonflé de rage qu'il en perd son chapeau.

BALTHAZAR – Si je peux te donner un conseil : calme-le avant qu'il ne soit trop tard.

LUCAS – Ah mais il n'en est pas question. Il est si mignon quand il se met en colère.

BALTHAZAR – Ah doux Jésus, doux Jésus. Garde ton calme légendaire.

LUCAS – Vraiment ? Légendaire. Ce n'est pas ce que tu me déclarais.

BALTHAZAR – Il fallait bien que je t'appâte un peu. Tu n'es pas d'accord ?

LUCAS – Je suis donc une proie ? *(Rires.)*

BALTHAZAR – Mais non, mais non. Proie est mal choisi. Je dirais que tu es un futur disciple. Tu vas tellement l'aimer, ce doux Jésus, que tu vas en redemander.

LUCAS – À ton âge, je ferais attention. Les crises cardiaques sont vite attrapées.

BALTHAZAR – Je n'ai que trente-huit ans. L'âge canonique, c'est un peu plus tard.

LUCAS – Tu pourrais être mon père, mais bon.

BALTHAZAR – C'est pas moi qui suis venu te chercher. Je crois me souvenir que c'est toi qui as répondu à mon annonce.

LUCAS – En toute innocence. À mon âge, on est curieux, c'est tout. C'est toi qui m'as envoyé le gros plan de ton doux Jésus.

BALTHAZAR – Ça t'apprendra à pêcher en ligne.

LUCAS – T'en fais pas, j'ai appris. J'ai tout vécu, déjà. Les laiderons qui affichent des fausses photos en Brad Pitt, les violents qui te promettent un bon dîner, les queues si petites qu'on a envie d'en rire automatiquement, les tordues, les plans à trois ou à cinq, les bons vieillards cacochymes qui t'humectent mais ne bandent plus, qui te couvrent de leur sale sueur de vieux, de leurs sales bourrelets de vieux, de leur sale odeur de pourriture et de médicaments qui leur font passer le temps complètement défonces dans leurs appartements de vieux, entourés de leurs vieilles choses et des restes des héritages de leurs trois cents ex-femmes. Toi, tu es un bon numéro. Tu as l'air normal, c'est bizarre. Tu as l'air équilibré, c'est bizarre. Tu as l'air d'avoir besoin de tendresse, c'est bizarre. Qu'est-ce que tu veux ? Tu veux que je te caresse, que je te serre contre moi, simplement ça, qu'on se donne un peu de chaleur, c'est ça ? Et avec un monstre pareil entre les jambes, j'imagine que c'est toi qui veux te faire enculer ?

BALTHAZAR – Et bien oui. Si tu veux.

LUCAS – Pas avant d'avoir mis mes lèvres autour de notre doux Jésus. Je veux goûter ça.

BALTHAZAR – Attention de ne pas le faire trop longtemps. Il est sensible, sensible...

LUCAS – Est-ce que je te fais mal ?

BALTHAZAR – Non. Ah ! Doux Jésus ! Tu vas le faire pleurer !

LUCAS – C'est ce que je veux, le faire pleurer. Comme les clowns, tu sais : les larmes qui giclent comme les jets des pistolets à eau. Avec des glandes aussi rondes, aussi lourdes, j'imagine que ton jus est onctueux et... généreux. Mais c'est que sa tête a bon goût, ma parole.

BALTHAZAR – Ouvre plus grand, je rentre à peine.

LUCAS – Tu veux que je fasse ma salope, c'est ça ? D'accord.

BALTHAZAR – Ah ! Doux Jésus !

LUCAS – Il est marrant avec son auréole qu'il se passe autour du cou.

BALTHAZAR – Ça le fait gonfler en-dehors de toutes proportions. Continue.

LUCAS – Je vais le faire cracher, ton doux Jésus.

BALTHAZAR – À tes risques et périls. Je te préviens, tu risques de te noyer.

LUCAS – Il va me noyer dans sa gloire. Tant mieux : après moi, le déluge.

BALTHAZAR – C'est ça, après toi le déluge. Grâce à toi, le déluge.

LUCAS – Merci, doux Jésus. Grâce à toi, l'asphyxie. Grâce à toi, la fin.

BALTHAZAR – Je ne serai pas volontaire pour expliquer ta mort à tes parents.

LUCAS – Mort empalé sur une bite de gros calibre, chez un inconnu qui l'a vu rendre son dernier souffle en lui bourrant les poumons de sperme.

BALTHAZAR – Je vais jouir.

LUCAS (*il chante*) – Il venait d'avoir dix-huit ans...

Autre scène (je veux dire : autre espace).

THOMAS – Ah non ! Dalida n'entre en scène que bien plus tard ! Débarrassez-moi le Steydj !

Lombric sort en roulant sur lui-même.

THOMAS – Gotika !

Noir.

Gotika et l'Ange botté de cuir s'embrassent théâtralement à l'écran. LA PUISSANCE DU FEU ET LA FLAMBOYANCE DES DEUX ÊTRES IMPOSSIBLES.

Musique jouée à l'envers. Deux hommes se rhabillent. C'est un strip-tease à l'envers.

ANTONIN – Crois-tu pouvoir dire un jour...

LUCAS – Ne me touche pas. Après avoir joui, je suis extra-sensible.

Antonin caresse Lucas, qui frissonne.

LUCAS – Pose plutôt ta main à plat. Comme ça. Maintenant, appuie bien. Couche-toi sur moi.

ANTONIN – Tu sais ? Je crois que...

Cigarettes.

ANTONIN – Reste avec moi.

LUCAS – Avec... D'accord.

Temps. Antonin s'endort. Lucas s'en va. Antonin se réveille. Gros plan sur son visage qui cherche Lucas mais qui s'attend à ne plus le trouver là.

Poser le monstre

ANTONIN (*à Thomas qui n'est pas là*) – Je nous imagine, tu sais. Je nous imagine en images ultra-claires, faisant l'amour. Non. Se caressant, couchés nus l'un contre l'autre, hésitant entre nous regarder dans les yeux ou dans le corps, passant cette main qui se réchauffe à mesure le long de la peau qui n'en finirait plus de s'étendre, de se répandre sur l'autre peau disposée à proximité. Et puis toi, subitement, qui me regarde et – enfin – me souris d'un vrai sourire franc, amoureux, amusé. Je te vois, couché sur le ventre, le drap découvrant jusqu'à tes reins dans un dernier accès de pudeur, levant ta main jusqu'à mon visage, caressant ma joue, disant Reste avec moi reste n'y retourne pas. Et moi, je sourirais, je t'embrasserais peut-être à travers le drap, sur ta jambe, tout en haut de la cuisse. Est-ce que j'y retournerais ? J'y retournerais. Je ne sais plus si j'y retournerais.

Je t' imagine aussi. Entrant dans la baignoire où l'eau chaude coule de la pomme de douche. Te laissant habiller par cette eau qui te caresse, caressant ton corps que tu hais si profondément et plus que ce corps cette tête dans laquelle un cerveau stupide s'active et te confond, ne te reconforte pas mais te broie, broie ce corps que tu hais mais auquel tu travailles, cependant. Je t' imagine te caressant, pensant à moi alors que ton sexe se noie et que je me noie, moi aussi, mais dans l'eau de la baignoire s'enfuyant vers le drain, par les tuyaux vers le fleuve où ton corps ne gît pas, où tu te propulses néanmoins de toute la force de ton désespoir.

Mais qu'est-ce que j'aime donc chez toi ? Ton refus. Ta tête forte, éprise de cet idéal et de la pâleur de la vie. L'idée que tu te fais de la vacuité de ton âme. Ton corps défendant, ton véritable corps que tu ne perçois pas. Parce qu'à l'intérieur, tu es un monstre qui croît, qu'il rampe ou qu'il marche, un monstre qui te défigure qui me défigure qui me rend mort putréfié décomposé relâché enfin métamorphosé, par le monstre, dans le monstre, à toi.

Philippe, 201106

Flashes Antonin

Antonin dort sur un divan abandonné, dans la nuit à couper au couteau du théâtre.

Antonin fait la manche à demi-nu sur un trottoir du centre-ville.

Antonin passe son temps à renifler un disque avec une paille. Il renifle huit fois de suite, puis éternue et le reste de la poudre blanche disposée sur le disque s'envole et cela crée un brouillard.

Antonin se fait sucer, debout contre un mur, un billet de cent dans la main abandonnée le long du corps, désinvolte.

Antonin s'installe un garrot autour du bras, au-dessus de ses biceps. Il fume une cigarette.

Antonin rit aux larmes, seul, assis sur le divan abandonné.

Antonin se fait enculer par l'Ange botté de cuir, par en arrière, penché, se retenant par les mains à un baril d'essence.

Antonin boit un café, sirote un verre de vin / martini, fume une cigarette, agite une carte de crédit, se prépare un fix d'héroïne, lit un livre et branle un homme dont le visage est caché.

(Antonin the octopus)

(Antonin the walrus)

(Goo-goo-ga-djoo)

Antonin chantonne.

Antonin sourit avant d'attraper le fou-rire.

Antonin est charmant.

Antonin écrit sur une feuille de papier.

Antonin est un amour.

Tout le monde aime Antonin.

Antonin se prosterne, nu devant le Sphinx.

Antonin danse avec Lombric.

Antonin, couvert de sang, hurle et pleure et se traîne le long de la scène. Quelqu'un dans la salle l'abat d'un coup de revolver.

Le tout, simultanément.

(Rires.)

Chirurgie pulmonaire

Clowns.

1. Il est mort.
2. Je l'atteste.
3. L'heure du décès ?
4. Il y a une demi-heure d'ici.
5. La raison du décès ?
6. Étouffement.
- 1+2+3+4+5+6+7. Et enfin de quelle manière ?
8. L'oxygène n'arrive plus aux poumons.
9. Accident ?
1. Meurtre ?
2. Cause naturelle ?
- 3+4+5+6+7+8+9. Suicide ?
4. On ne l'explique pas pour l'instant.
5. Quelles sont les conjectures ?
6. Introduction d'un corps extérieur provoquant l'étouffement, retiré par la suite.
7. Blocage – volontaire ou non – des voies respiratoires.
8. Implosion des poumons.
9. Les résultats de l'autopsie.

BOUM !

Tout le monde : chorégraphie de fin de show. Balthazar arrive après les autres, le temps pour lui de changer de costume. À la fin de la chorégraphie de fin de show, Balthazar et Véronique se rentrent dedans et restent interdits le temps que les autres acteurs disparaissent.

BALTHAZAR –

VÉRONIQUE –

BALTHAZAR – Véronique est une sale bourge.

VÉRONIQUE – Balthazar aussi est un sale bourge.

BALTHAZAR – Et comme tous les bourges, j'ai une vie parallèle.

VÉRONIQUE – Comme tous les hommes-bourges.

BALTHAZAR – Et Véronique, comme toutes les femmes-bourges, est une névrosée amère et cocue.

VÉRONIQUE – Parfaitement. Et j'en suis fière. Mon mari croit que j'ignore tout, mais je sais où il va le soir au lieu de rentrer chez nous, les sales bourges.

BALTHAZAR – Oui, puisque c'est à cet endroit que nous nous sommes rencontrés. Mais j'ai déjà oublié.

VÉRONIQUE – Ce qui est normal. Je ne vois pas pourquoi il s'en souviendrait.

BALTHAZAR – C'est vrai. C'est à elle de s'occuper du souvenir. Moi, je travaille.

VÉRONIQUE – Il gagne notre vie.

BALTHAZAR – Et très bien.

VÉRONIQUE – Il travaille dans une boîte (*fait le geste*) qui vend des produits.

BALTHAZAR – Et le soir, je me produis dans une autre boîte.

VÉRONIQUE – Voilà, c'est ce que je ne sais pas.

BALTHAZAR – Et moi, y a-t-il quelque chose que je ne sais pas ?

VÉRONIQUE – Mais bien sûr, Balthazar !

BALTHAZAR – Ah bon ? Et qu'est-ce ?

Bruit de caisse enregistreuse.

VÉRONIQUE – Balthazar, tu oublies tout. (*Maternelle, puis affirmative :*) Mais tu as raison, c'est mon rôle.

BALTHAZAR – Ne me laisse pas ainsi dans l’expectative, mon doux rôti de dinde mordorée.

VÉRONIQUE – Alors voilà : *(comme si elle s’apprêtait à montrer son alliance à ses amies réunies en cercle autour d’elle)* moi-z-aussi, je le cocufie.

BALTHAZAR – Ah oui, ça me revient.

VÉRONIQUE – Oui ! Mon amant est chou. Lucas, qu’il s’appelle. Il est homosexuel.

BALTHAZAR – Même les homosexuels peuvent être des personnes. Bien ! Parle, ma verte ciguë, ça me revient.

VÉRONIQUE – Je l’aime très fort. Il me rappelle à la fois mon mari et mon père. Impuissants par devant, ils compensent dès que je leur montre mon derrière.

BALTHAZAR – Oui, c’est la même chose dans mon cas. Moi aussi, je me trompe avec un homosexuel.

VÉRONIQUE – Mais je le sais, mon gros têtard alangui.

BALTHAZAR – Il s’appelle Lucas. C’est un être sensible. Je le paie pour qu’il accepte mon pénis *(sans le s)*.

VÉRONIQUE – C’est ta nature, mon chouchou visqueux. Moi aussi, tu me paies pour que j’accepte. Mais pour toute la vie !

VÉRONIQUE *(au public)* – Ce qu’il ne sait pas, c’est que je me produis dans la même boîte que lui.

BALTHAZAR – Ça, non. Je ne le sais pas. Je n’en ai aucune idée.

VÉRONIQUE *(même jeu)* – Il y a aussi autre chose, une autre couche, un autre cercle, qu’il ne connaît pas.

BALTHAZAR – Mais elle ne dira rien, je la connais bien.

VÉRONIQUE – Ce que c’est réconfortant !

Ils se cassent.

Avant qu’ils ne disparaissent :

BALTHAZAR – Au fait, comment va Lucas ?

VÉRONIQUE – Ehehe !

ET DE 6 : VAZÉVIEN

Flashs Lucas et Thomas

Tous les acteurs de dos sur les barils, occupés à NE PAS REGARDER Thomas et Lucas qui se rencontrent et se désirent A LONG TIME AGO IN ANOTHER STORY.

Lucas regarde le building en face. Thomas arrive de biais.

THOMAS – Tu penses que c'est assez haut ?

LUCAS – Oui. Non ? Il suffirait de connaître le code d'entrée.

THOMAS – À cette hauteur-là, tu risques de survivre. Quadraplégique. C'est comme le métro.

LUCAS – Je la connais, celle-là : la plupart ne meurent pas mais sont handicapés à vie.

THOMAS – Ce que tu veux, c'est mourir. Non ?

Temps.

LUCAS – Tu es le premier qui comprend.

Cabine de régie, casques, écouteurs, plein de boutons.

THOMAS – Saleté.

LUCAS – Connerie.

THOMAS – Rien ne fonctionne, ici ! C'est dégueulasse ! Une dizaine de spectacles par année et pas l'argent pour se payer

LUCAS – un système de son qui ait du sens.

Ils se regardent. Ils rient.

THOMAS – Tu commences à te répéter, Thomas !

LUCAS – Gaffe à l'Alzheimer !

Ils rient.

THOMAS – Chorégraphie sur *Ma Bite* de Tas de Muscles. Les jeunes artistes entrent en scène...

LUCAS – Premier temps de huit. Musique...

THOMAS – On se prépare pour le refrain. Fade in spots séries 1 à 4. Lucas : attention...

LUCAS – C'est parti.

THOMAS – Y'en a une qui bouge plus.

LUCAS – Ah ouais ! C'est vrai ! C'est marrant.

THOMAS – Complètement perdue, la pute. Trop conne. Elle perd les autres. Arrête tout.

Engueulades de micros (la régie) et de voix inaudibles et criardes (les danseuses). Le tout se termine, les filles se cassent.

LUCAS – Merci de me faire rentrer dans la petite boîte.

Il tapote le mur de la salle de régie.

THOMAS – T'es marrant.

Lucas ne sait pas quoi répondre.

LUCAS – J'aime ça. Être ici. Merci.

THOMAS – De rien. Allez, tu veux m'aider ou tu veux glander ?

LUCAS – Qu'est-ce que tu veux faire ?

Temps tendu.

THOMAS – J'en ai marre d'être ici. Tout le monde est parti. On va se promener ?

LUCAS – Ouais... À l'oratoire ?

THOMAS – Tu rigoles ?

LUCAS – Bon. Alors où est-ce que tu veux aller ?

THOMAS – Non. Tu rigoles ?

LUCAS – Pourquoi ?

THOMAS – J'allais te le proposer.

Tristesse cassante. Le Sphinx. Sa peau. Ses vêtements. Ses cheveux. Ses dents.

LE SPHYNX – Il s'est foutu dans une de ces situations désespérées. Enfin je sais pas. P'têt pas. Il l'aime. Il en est fou. Avec lui seul il rit il pleure. Lui seul apporte la paix dans la démesure. Chrais tenté d'dire que c'est à cause de l'hiver. P'têt bin. P'têt bin. Chrais tenté d'dire aussi que s't'a cause d'un trop-plein d'vie. Quelque chose comme ça chrais assez d'accord si jdisais ça. Un trop-plein d'envies de fantasmes de sécurité un trop-plein de pas assez de trop vide trop convexe. I préfère par moments faire abstraction de sa vie. L'abandonner à son train-train et s'en aller ailleurs. Tout simplement. Remarquez qu'il aimerait bien. Il aimerait bien faire autrement. Mais c'est pas possible. Pas à cause de lui à cause de l'autre. Et on dirait, oui, on dirait que cet autre-là, qu'il aime de tout son cœur, n'est pas capable de comprendre. Parce qu'on dirait que lui, il vit dans son propre monde son propre espace. Ses propres préférences. Comme tout l'monde, direz-vous. Ouais. Mais parfois, on aimerait tout de même que ça fonctionne. On s'entête. Parce qu'on l'aime. Mais ce qu'il ne comprend pas, c'est que ses préférences m'empêchent d'apposer à leur côté les miennes et que pour être proche de lui je dois me soumettre à ces lois. Et c'est une chose que je ne peux pas faire. Alors. Alors il déménage avec, le mec. Il resserre les liens encore plus, en posant comme unique demande une chambre à soi. D'accord. Partons à trois, ça fait moins peur avec une coloc. Ils trouvent l'appart. Super. Bien placé, et tout et tout. Patati et patata. Il y a une chambre sans fenêtre. La veille du déménagement, ils tirent les chambres au sort. Vous devinez qui ressort avec LA chambre. Bah oui. Évidemment. Remarquez, il est pas découragé ! Encore aujourd'hui il résiste. Il tente l'impossible : se battre contre lui-même. Mais on y arrive très bien, me rétorquez-vous. Oui, oui, c'est vrai. Ah ça oui : on y arrive. On se bat sans arrêt. On se bat de toute façon. La meilleure façon de le faire est sans armes d'aucune sorte. Avec la puissance de tout son corps. Le frémissement de toutes ses cellules grises. Après on irradie et on se bat pour. Pas : contre. Quand tu te bats contre, lui, il te saigne à blanc. Attaque. Attaque. Et arrête de fumer du pot, bon sang. Bon p'têt pas. Il faut sauvegarder les traditions. Mais attaque. Alors il attaque, que voulez-vous. Mais il est

ainsi fait, not'bonhomme, que lorsqu'il attaque il ne comprend pas le mot d'ordre alors il perd toute intelligence et il fait strictement n'importe quoi. En fait : il court dans tous les sens. Monsieur a une libido monstrueuse et des fantasmes encore plus grands. Sa plus grande joie est de voir un corps d'homme. Il en voit partout. À toute heure. Il tombe amoureux quinze fois par jour. Là ske j'veux dire, c'est que sa verge tombe amoureuse quinze fois par jour. Et comme il aime draguer, vous voyez un peu l'tableau. Bon. Là on est dans un quartier très hip avec des cafés des bars des clubs des restos des mecs à la sexualité ambiguë et des modes à coucher dehors des rues plus tranquilles où des hommes et des femmes beuglent à la sortie d'une fête qui bat son plein des vieux couples qui lisent tranquillement le dernier Goncourt sur leurs terrasses de vigne vierge à l'abri des jeunes et du clair de lune protégés par l'armure de métal de la file de voitures qui bordent le trottoir il y a aussi des croix qui font face au quartier plantées au sommet du mont Royal et des magasins des cyclistes des putes des cadavres des tabagistes des épiciers des garagistes et des garçons de café. Et c'est dans cette nébuleuse que notre homme doit prendre ses habitudes. Avec l'autre. Et l'autre qui est fille, l'autresse. Lui, l'autre et l'autresse. Mais ce n'est pas le monde intérieur qui le fascine et c'est malheureux parce qu'il vient quand même d'emménager avec l'amour de sa vie mais bon c'est comme ça on y peut rien que voulez-vous. Non. Ce qui le fascine, c'est le monde extérieur. Celui qui brille et qui ondule comme un saphir. Il se laisse séduire. Et au dernier moment,

*[**REFRAIN**] → [LE SPHYNX]*

240707

Philou

Écran.

LUCAS – Je viens d'avoir un rêve. Où je mourais. J'étais avec toi. Nous faisons une fête. Il y avait beaucoup de monde. Partout. Toutes les salles étaient pleines de monde. Ça dansait. Ça riait, ça chantait, ça jouait du tambour.

THOMAS – Mais qui était là ?

LUCAS – Beaucoup de monde. Beaucoup de qui. Ce serait trop long et de toute façon, comment s'en souvenir ?

THOMAS – Pourquoi cette fête ? Quel appartement ?

LUCAS – Je ne sais pas. C'était très grand. On aurait dit une salle de concert. Mais il y avait des chambres, des toilettes, des placards. Bref, c'était comme un appartement.

THOMAS – Monsieur rêve à des fêtes dans des lofts.

LUCAS – Non. Plus compliqué que ça. Et puis ça a changé. Tu sais comme ça peut changer dans les rêves.

Jardins de l'oratoire Saint-Joseph.

THOMAS – Mathieu est mort.

LUCAS – Mathieu ?

THOMAS – Oui. Hier. Sa mère m'a appelé.

LUCAS – Thomas, ça ne fait aucun sens.

THOMAS – Pourquoi ?

LUCAS – Mathieu. Que tu as vu il y a un mois. Est mort ?

THOMAS – Oui. Et alors ?

LUCAS – Et alors ?

THOMAS – Lucas.

LUCAS – Admettons. D'accord. Sa mère, elle, elle t'a appelé.

THOMAS – Lucas, Mathieu était un ami. Dont j'étais très proche.

LUCAS (*crescendo*) – Thomas, je ne comprends pas.

THOMAS – Je l'aimais, Lucas.

LUCAS – Comme nous deux on s'aime ?

THOMAS – C'était un ami, Lucas. Je l'aimais. C'est tout.

LUCAS – Ami ? N'aie pas peur, Thomas.

THOMAS – Tu me connais.

LUCAS – Justement. N'aie pas peur.

THOMAS – D'accord. Pose-moi des questions ?

LUCAS – Ami ou amant ?

THOMAS – Amant.

Temps court.

LUCAS – Dis-moi.

Clowns.

1. Le lieu se nomme Ici.
2. Et le temps Maintenant.
1. Et les deux,
3. lieu et temps,
2. se lient et se délient
- 1+2. dans l'espace.
3. Est-ce donc si nécessaire que tout circule ?
1. Nécessaire, oui.
2. Et à la fois néfaste.
3. Mais néfaste à quoi ?
2. Mais oui... Néfaste à quoi ?
1. Là n'est cependant pas la question.
2. Non.
3. La question est donc autre part ?
2. La question est donc autre part. Quelle est la question ?
1. Plutôt : où est la question.
2. C'est vrai, ça. Elle est où, la question ?
3. Si elle n'est pas ici...
2. ... ni là...
- 2+3. Où se trouve-t-elle donc ?
1. La question roule et se déroule...
2. ... se lie et se délie...
3. ... dans l'espace... ? Nommez la question.
1. Je ne me souviens plus de la question.
2. Je l'ai déjà su, il me semble.
1. Mais je peux considérer un autre plan.
- 2+3. Un autre plan ?

1. Oui. Un autre espace.

2+3. Ah. Un autre espace, ça, oui.

1+2+3. Mais lequel ? Où se situe-t-il ? Existe-t-il ? Et s'il existe, quelles sont ses proportions ?

3. Surtout : touche-t-il à notre espace ?

1. Et s'il y touche, dans quelle mesure ?

2. Et de quelle façon ?

1. Le lieu est Ici !

2+3. Le temps est Maintenant !

1+2. Et tous deux se lient...

1+3. ... et se délient...

3. ... dans l'espace.

Ils regardent leurs mains.

Tableau 78 / Nuit de noces

Tableau-séquence.

VÉRONIQUE – Peux-tu allumer le chauffage ?

BALTHAZAR – Il est déjà allumé. Habille-toi plus chaudement.

VÉRONIQUE – J'ai froid, Balthazar...

BALTHAZAR – Et bien... mets un autre chandail !

VÉRONIQUE – J'en ai déjà deux.

BALTHAZAR – Alors roule-toi dans une couverture !

VÉRONIQUE – Tu vois une couverture, ici ?

BALTHAZAR – Il doit bien y en avoir une quelque part...

VÉRONIQUE – Et pourquoi y en aurait-il une quelque part ? Tu vois bien qu'il n'y a rien, ici.
Rien !

ÉCLAIRAGISTE – Si je vous change la lumière pour une ambiance plus chaude, est-ce que ça vous irait ?

BALTHAZAR – Ce serait déjà quelque chose.

VÉRONIQUE – quelque chose quelque chose quelque chose !

ÉCLAIRAGISTE – Je vais vous sortir mon ambiance sahara de derrière les fagots. Vous allez voir, c'est splendide : ces orangers luisants, ces ocres de terre brûlée, ces blancs éblouissants de ciel sans nuages...

VÉRONIQUE – Vous vous vendez bien, à ce que je vois.

ÉCLAIRAGISTE – Charité bien ordonnée commence par soi-même. Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse. Tel est pris qui croyait prendre. Qui trop embrasse mal étreint.

VÉRONIQUE (*de plus en plus bleue.*) – Que c'est agréable, ces mots pré-ordonnés.

ÉCLAIRAGISTE (*se rapprochant d'elle.*) – Oui. C'est exprès pour vous. C'est pour vous reconforter avec des expressions qui glissent facilement hors de la bouche

VÉRONIQUE – et re-glissent d’elles-mêmes assez bien dans l’oreille. Que c’est agréable, tout ça ! Que c’est agréable ! *(elle se rapproche de l’éclairagiste)*

L’éclairage change, se réchauffe, dans les teintes qu’a annoncées l’éclairagiste.

BALTHAZAR – Tu frissonnes encore, ma chérie. *(Il se rapproche.)*

VÉRONIQUE – Oui. Je dois avoir la fièvre.

ÉCLAIRAGISTE – Que c’est agréable, tout ça ! Que c’est agréable !

L’éclairage continue de se réchauffer, mais uniquement dans le très petit espace dans lequel ils se situent. Le reste est encore très froid.

BALTHAZAR – Ne trouvez-vous pas, tous les deux, que cet environnement est très agréable ? *(Il se rapproche du couple.)* Mais tu trembles comme une feuille, ma chérie ! *(Il caresse ses bras.)*

VÉRONIQUE *(se retourne ostensiblement vers Balthazar.)* – Que c’est agréable, tout ça ! Que c’est agréable !

ÉCLAIRAGISTE *(se rapproche.)* – Mais vous vous réchauffez tout de même, n’est-ce pas ? *(Il palpe sa cuisse et remonte jusqu’à la hanche, en-dessous de sa jupe.)*

VÉRONIQUE – Oui. Un tant soit peu. *(Passe un bras autour de l’éclairagiste en embrassant Balthazar.)*

BALTHAZAR – Que c’est agréable, tout ça ! Que c’est agréable ! *(Frôlant la taille de Véronique, il s’empare du paquet de l’éclairagiste, que ce dernier porte vers l’avant, protubérant.)*

*Une petite fille aux gros
yeux apparaît, les
cheveux couverts de neige,
les couettes ornées d’une fleur
tropicale et colorée.
Elle les regarde et
ils s’en foutent.*

*Ils sont évidemment
très proches et les
éclairages s’intensifient,
mais uniquement sur eux.
Le reste de l’espace
est absolument glacial.*

ÉCLAIRAGISTE (*empoignant un sein de Véronique sous son chandail.*) – Vraiment ! Vraiment ! Tout ça est très agréable ! (*Prend la main de Balthazar et l'enfouit dans son pantalon où l'on peut voir que Balthazar masse le sexe qui s'érige.*) Ahlala ! Que tout ça est agréable !

VÉRONIQUE (*enlève son chandail.*) – C'est si agréable que je n'ai plus froid du tout ! (*Se tortille sur l'entrejambe de Balthazar qui finit par défaire son pantalon et relever la jupe de Véronique.*)

Balthazar passe sa main sur la figure de l'éclairagiste qui lui mord le doigt et le suce. Puis ils s'embrassent et oublient Véronique qui est de plus en plus évincée de la scène. Elle aperçoit la petite fille aux gros yeux.

VÉRONIQUE – Viens, petite fille ! Viens te réconforter avec nous ! Viens voir comme c'est agréable, tout ça !

PETITE FILLE AUX GROS YEUX – Keskèmveustemeuf ? (*Elle ne bouge pas.*)

VÉRONIQUE – Viens, petite fille ! (*Même jeu.*) Viens te réconforter avec nous ! Viens voir comme c'est agréable, tout ça !

<i>Véronique regarde</i>		
<i>Balthazar et l'éclairagiste</i>		
<i>et se caresse avec</i>		<i>La petite fille ne bouge toujours</i>
<i>appétit en tournant la tête de</i>	<i>Balthazar et l'éclairagiste</i>	<i>pas (d'ailleurs,</i>
<i>temps en temps vers la petite</i>	<i>délivrent une performance</i>	<i>ils ne bougent que lorsque</i>
<i>fille sans cesser de se caresser</i>	<i>sensuelle assez intense.</i>	<i>je décrète qu'ils bougent).</i>
<i>avec appétit.</i>	<i>Ils sont de plus en plus</i>	
	<i>nus.</i>	

VÉRONIQUE – Viens, petite fille ! (*Même jeu.*) Viens te réconforter avec nous ! Viens voir comme c'est agréable, tout ça !

PETITE FILLE AUX GROS YEUX – Cékelinsiststebonhfam. (*Elle ne bouge pas.*)

Musique.

Balthazar et l'éclairagiste finissent par terre, nus, l'un assis, les jambes étendues devant lui, et l'autre avançant vers lui à quatre pattes en le regardant droit dans les yeux. Le tout est félin. Le fauve sort sa langue et se prépare à sucer la verge que l'on voit se dresser.

Véronique continue de se caresser et de se repaître. Puis, en symétrie, deux autres Véronique apparaissent, chacune dans le même éclairage que la première, mais assez loin les unes des autres. Un temps. Puis leurs gestes s'harmonisent et, à genoux, elles se caressent de la même façon en déclarant, en rythme :

VÉRONIQUE X3 – Viens, petite fille ! Viens te réconforter avec nous ! Viens voir comme c'est agréable, tout ça !

PETITE FILLE AUX GROS YEUX – Éèsmultiplistegrôstach. *(Est-ce que j'ai dit qu'elle bougeait, la petite fille ? Est-ce que quelqu'un m'a entendu dire qu'elle bougeait, la petite fille ? Non ! J'me disais bien, aussi !)*

Véronique X3 répète sa réplique un certain nombre de fois. L'éclairagiste, qui était en train de lécher avidement les couilles de Balthazar, tourne la tête et commence à en avoir ras-le-bol de cette litanie. L'autre aussi (jeu de regards). Ils se lèvent et se rapprochent insensiblement de la première Véronique qui, toute livrée aux dites litanies, ne s'intéresse plus du tout à eux.

L'écran s'allume en blanc éclatant.

Fade out de musique.

Balthazar et l'éclairagiste

Prennent chacun un

bras de Véronique #1

et l'étirent. Elle se lève,

les bras en croix, la

tête renversée.

En haut d'un monticule de barils, apparaît l'ange botté de cuir armé d'un arc majestueux.

Il arme sa flèche et la tire.

Un signal lumineux traverse l'écran qui devient noir et grésille.

Véronique #1 tombe à la renverse, touchée de plein fouet / sur le sol / les bras en croix.

Les deux autres disparaissent en maugréant.

Balthazar et l'éclairagiste saluent la petite fille aux gros yeux (qui ne bouge pas).

PETITE FILLE AUX GROS YEUX + VÉRONIQUE #1 (toujours au sol.) – Mékeskèmvoulèsteconh.

La petite fille sort. Balthazar sort avec l'éclairage. L'éclairagiste reste seul avec Véronique touchée de plein fouet / au sol / les bras en croix et l'éclairage froid, qui balance du plafond pour se retrouver en arrière-scène et au sol. Animation sur l'écran. Durant ce temps, L'éclairagiste va accrocher les cordes aux bras de Véronique. Il va ensuite s'accroupir et contempler la scène qui va suivre, baigné dans une lumière rouge.

L'ombre immense de l'Ange botté de cuir salue bien bas.

La scène qui suit va se dérouler plus haut, dans les airs, au niveau de l'Ange botté de cuir.

VÉRONIQUE –

Ombre froide de la mort

Je réside

À ce moment précis, animation.

Face à l'assassin

Botté de cuir

Sur son faisceau d'argent

Les éclairages se concentrent sur Véronique

Sur son faisceau d'argent

dans les airs, suspendue par des cordes, et

L'Ange botté de cuir

l'Ange botté de cuir et le monticule de barils dessous lui.

Qui ne dit rien

Qui n'a rien besoin de dire

Et face à l'assassin je réside

Ombre froide de la mort

Qui se glace

Qui se durcit

Qui se calcifie

À ce moment précis, Fin de l'animation.

Ombres gigantesques : la croix de Véronique suspendue, ombre monumentale de l'Ange botté de cuir. Éclairage provenant du sol.

Musique. Réalisation du tableau.

Immobilité balançante, saisissante.

VÉRONIQUE – Je n'ai besoin de rien.

Je me gerce.

Ma peau,

je la sens

qui se morcèle et tombe.

Animation : « Tu n'es pas ton ombre. »

L'Ange botté de cuir tend la main vers elle.

Animation : « Tu. N'es. Pas. Encore. Mort. » Jusqu'à la folie et, simultanément :

VÉRONIQUE (*hurlant*) – ET JE NE CHERCHE PAS À L'ÊTRE ET JE NE VEUX PAS L'ÊTRE JE LE SAIS JE LE CONNAIS JE L'AI VU L'AUTRE JOUR ET JE ME DÉSESPÈRE ET JE L'AIME ET JE L'AIME ET C'EST UN HOMME MAGNIFIQUE ET C'EST UN HOMME UN HOMME SI TRISTE SI TRISTE SI TU SAVAIS SI TU POUVAIS TE L'IMAGINER À QUEL POINT SES YEUX ONT MAL À QUEL POINT CES YEUX SOUFFRENT SOUFFRENT EN MOI LORSQUE JE M'ENDORS LORSQUE JE PEUX M'ENDORMIR QU'ON ME LE PERMETS QUE TOUS ME LE PERMETTENT JE SUIS SI MALHEUREUSE ET JE NE VEUX PAS L'ÊTRE JE VEUX L'AIMER L'AIMER L'AIMER !

Stroboscope. Coups de fouets qu'on ne voit pas, qu'on entend. Puis, noir.

LE SPHYNX – Il y a dans toute cette histoire quelque chose qui m'inquiète.

Ne fais pas ton grand duc et dis-le.

LE SPHYNX – Et bien. C'est difficile à définir. Mais. Je crois que quelque chose dans l'air...
Concis, petit. Concis.

LE SPHYNX – Et bien. Comment dire. Est-ce un virevoltement de l'air ? Est-ce le vent lorsqu'il pénètre par cette fenêtre ? Est-ce l'effet sonore de ce jet de lumière sur la plaque de métal chauffée qui se met vibrer par une de ces ressources indéfinies de l'espace et des matériaux ? Je ne sais pas exactement. Mais il y a cependant quelque chose. Et ce quelque chose est en mouvement.

Qu'est-ce que c'est, ce quelque chose ?

LE SPHYNX – Je ne saurais proprement le définir mais il s'agit de quelque chose de plus brillant que le soleil.

Dis-moi. Est-ce que je dois avoir peur ?

LE SPHYNX – Peur ? Je ne pourrais pas te le dire mais...

Mais quoi ? *(Plus doux.)* Dis-moi.

LE SPHYNX – C'est une bête.

Une bête ? Quel genre de bête ?

LE SPHYNX – Attends. Je le vois. Non. Je ne le vois plus. Si. Je le vois. Je l'entraperçois. Je le sens. Ça c'est sûr, je le sens.

Qu'y a-t-il ?

LE SPHYNX – Cette odeur. De musc chaud. Tendre. Subtile, à la fois... évanescence, éphémère. Pourtant si proche du corps, de l'odeur du corps.

Qu'est-ce que c'est ?

LE SPHYNX – Jean-Paul Gaultier... Le Mâle.

(Plein de visages vintage sur plein d'écrans :) Aaaaaah ! (Un temps. Tous tournent la tête vers le Sphynx) Non mais oh et alors ?

LE SPHYNX – Ben j'AIME cette odeur. *(Extinction des écrans.)*

Si ça ne te dérange pas, revenons à ce qui nous occupe.

LE SPHYNX – Oh. Je ne sais pas. C'est une bête, je n'en vois que l'ombre qui se dessine sur les parois de la grotte. Elle est monstrueuse mais ce n'est peut-être qu'une ombre. Je le sens effroyablement loin...

Le ?

LE SPHYNX – C'est quelque chose de masculin. Il est loin, lointain, éloigné, je ne sais. Il avance mais son avancée n'est pas en ligne droite. Il contourne quelque chose. Il prend des détours. C'est étrange. On dirait qu'il observe. Ou qu'il encerde.

Mais c'est un piège !

LE SPHYNX – C'est là que ma science s'arrête. Ce n'est pas forcément un piège. Il a l'air finalement plus perdu qu'autre chose. Peut-être un chien errant, un clochard errant, un nouveau-né bicéphale rampant, errant, dépourvu de sa mère à la naissance, jeté hors de la maison de son seau où la sage-femme l'avait jeté la minute après l'avoir sorti du ventre de sa mère, sans raison autre que sa difformité, proclamant à la femme encore jeune que son fils est mort alors qu'il n'en est rien : suite au choc contre le ciment de l'allée, une tête meurt, s'affaisse sur son épaule à elle et laisse pendre contre son bras, battre à chaque mouvement, une grosse masse cervicale qui se met à s'étirer jusqu'au sol, alors que l'autre tête s'ébroue et pleure ses premiers cris d'enfant rejeté du monde, ne comprenant pas ce que cette chose inerte et difforme vient apporter à sa complétude d'enfant hurlant au monde sa fureur, vociférant les pires insultes qu'aucun dieu n'entendit jamais, les pleurs et les récriminations d'un nouveau-né. Les crécelles se fendent. Toutes les mères portent leurs deux paumes ouvertes à leurs oreilles et tentent de colmater les fentes, de rentrer les enfants dans leur ventre ou du moins, de les en rapprocher le plus possible, ne comprenant plus les mouvements automatiques de ces bras qui voltigent entre les enfants et les oreilles. Les cris se répercutent dans la stratosphère, effraient ou tuent les oiseaux migrateurs. Il pleut des cigognes ! Il pleut des oies sauvages ! Il pleut des albatros ! Ils s'enfoncent tous profondément dans le sol à la manière de flèches, cassant les vitres des édifices, répandant douleur et misère sur les territoires du Nord.

Mais c'est horrible ! Que vais-je faire ?

LE SPHYNX – Éventualité comme une autre, plutôt. Mais autant vous préparer au pire. On ne vous surprendra pas. *(Se lève et s'en va, précédé de lui-même.)*

ET DE 8 : CROISÉE DES CHEMINS / CHEMIN PERDU / I LOST MY T(R)AIL !

Deux hommes, abasourdis, assis sur le bord de la scène. Musique qui se cherche.

LUCAS – Passe-moi ton verre, il est vide.

THOMAS – Tiens.

LUCAS – C'est fou, non ?

THOMAS – Quoi ?

LUCAS – Comme s'il n'y avait rien.

THOMAS – Je comprends pas ske tu veux dire.

LUCAS – Comme s'il ne pouvait pas y avoir d'histoire.

THOMAS – Mais il n'y a pas d'histoire, Lucas. Il n'y a que nous.

LUCAS – Et c'est quoi, nous, si c'est pas une histoire ?

THOMAS – Mais il n'y a pas d'histoire avec nous.

LUCAS – Tu veux dire qu'entre nous, nous deux, il n'y a pas d'histoire ?

THOMAS – Non.

LUCAS – Nous deux, ici, maintenant, tous les deux et il n'y a pas d'histoire ?

THOMAS – Non. Il n'y a pas d'histoire. Il n'y en a pas eu. Il n'y en aura pas.

LUCAS – Comment... Comment tu peux dire ça ?

THOMAS – Je dis ce qui est et ce qui n'est pas et quand je dis ça ce n'est pas pour nier quoi que ce soit mais je t'en prie, Lucas, ici, maintenant, entre nous, il n'y aura pas d'histoire.

LUCAS – Tu ne peux pas dire ça. Et tu prétends ne rien nier, mais tu rêves !

THOMAS – Non ! Je ne rêve pas. Tu le sais. Je ne rêve pas. Je ne rêve jamais. Je suis trop vieux pour rêver. Toi non plus, tu ne rêves pas. Je le sais. On se l'est dit. On se l'est promis. Ne pas dormir, ne pas rêver, ne pas se laisser happer, rester conscient de ce qu'on est, de ce qu'on n'est pas. Je ne rêve pas. Il n'y a pas d'histoire, entre toi et moi, je m'y refuse, il n'y en aura pas !

LUCAS – Alors... Alors comment expliques-tu ça ? Nous deux, ici, maintenant ?

THOMAS – Mais c'est con, ske tu dis ! Qu'est-ce qu'il y a à expliquer ? On est toujours ensemble. On fait tout ensemble. On dort ensemble parce que les barrières entre nous, c'est

comme les rêves, ça n'existe pas. Alors expliquer nous deux, ici... Mais qu'est-ce qu'il a de si spécial, ce ici ? On est où d'abord pour que ça t'affecte à ce point-là ? Qu'est-ce qu'il a s't'endrait ? Qui est mort, ici ? Ça a une charge particulièrement sentimentale cet endroit-là ? C'est quoi ?

LUCAS – Mais comment tu expliques ça ? Qu'est-ce que tu dis, là ? Attends, mais c'est quoi ce bordel, là ? Les barrières ça n'existe pas ? Mais ça veut dire quoi, ça ? Ça veut dire qu'on peut faire n'importe quoi ensemble tant que personne n'est là, parce que ça ne surprend plus personne de nous voir ensemble, parce que les barrières ça n'existe pas, on est différents des autres, mais pas comme ils croient, c'est ça ?

THOMAS – Exactement. Pas comme ils croient.

LUCAS – Et c'est eux qui en doutent ou bien c'est toi ?

THOMAS – Quoi ?

LUCAS – On quitte la fête. On marche. On arrive chez toi. On parle tout le long de choses hyper bizarres...

THOMAS – Hyper bizarres ? On parle toujours de choses bizarres.

LUCAS – On parle de choses hyper bizarres. On arrive chez toi. Tu ouvres la porte. Tu me dis... cette chose que tu me dis.

THOMAS – Mais qu'est-ce que j'ai dit ?

LUCAS – Mais tu sais bien ce que tu as dit.

THOMAS – Qu'est-ce que j'ai dit ? Qu'i nous restait plus qu'à coucher ensemble ? C'est ça qui t'rend dingue ? N'importe quoi. On s'est dit des choses pires avant. Ça c'est rien par rapport à ce qu'on est capable de se dire.

LUCAS – Tu saisis pas. J'te comprends plus, là. Tu saisis pas.

THOMAS – L'alcool aide ! Et quand on fait tout ensemble, qu'on dort ensemble, qu'on est tout le temps ensemble, on se raconte nos histoires on se dit tout on se connaît par tous les bouts on s'fout à poils ensemble, on sort ensemble, avec des filles ensemble, avec des mecs ensemble, on se saoule ensemble, tout ce qui manque c'est. Mais c'est vrai, c'est juste une constatation, tout ski nous reste à faire c'est d'coucher ensemble. C'était drôle sur le coup, c'était provoc, ça réveillait parce que t'aurais vu ta tête...

LUCAS – Et toi tu l'as bien matée ?

THOMAS – Qu'est-ce que t'insinues par là ?

LUCAS – C'est pas parce que t'avais les yeux aussi serrés que deux battants de porte en acier blindé et que moi aussi je les avais aussi serrés que deux battants de porte en acier blindé

qu'on dormait et qu'on rêvait. Toi tu l'as dit, les rêves, ça n'existe pas, les barrières, ça n'existe pas ? Il ne faut pas dormir, c'est ça ? Et nous, qui faisons l'amour (on baise pas, là. Tu vas pas avoir le culot en plus de me dire qu'on faisait juste se vider !), ben ouais, on fait l'amour, les yeux fermés aussi serrés que deux battants de porte en acier blindé et on s'touche et on s'caresse et on entrouvre les yeux (je suis sûr que tu l'as fait aussi, et plus qu'une fois) et on les referme vite de peur que l'autre nous voit et toi tu dis que ça n'existe pas ? Qu'on jouit l'un de l'autre, qu'on gémit de plaisir, qu'on sait instinctivement les gestes les soupirs alors que, excuse-moi Thomas, mais en matière de mecs, je suis plus vierge que toi, et pourtant on s'aime, on s'embrasse... on sait quoi faire, quoi ! Et ça n'existe pas !

THOMAS – Ta gueule !

LUCAS – Thomas, je sais pas toi mais moi je l'sais, j'l'ai toujours su mais maintenant j'en suis sûr. Thomas. Je pense que. Je suis gay, Thomas. J'suis gay.

THOMAS – T'es pas gay, Lucas. T'es pas gay, tu sais pas de quoi tu parles. Tu veux pas être gay, Lucas, crois-moi.

LUCAS – Mais ça expliquerait tout ! Ça expliquerait... ça expliquerait tout. Tout, Thomas ! Je le sens que c'est ça. Je le sens ! J'en suis sûr ! Ça prend forme ! Je le sais, qu'est-ce que ça !

THOMAS – T'es pas gay, Lucas. Moi. Je suis gay.

LUCAS – Toi t'es gay, t'as le droit d'être gay...

THOMAS – ... C'est pas un droit ! Lucas ! C'est juste là ! Ça fait chier, Lucas ! Ça fait brailler, Lucas ! Ça donne envie d'se tuer, Lucas ! Et ça n'arrête pas ! Tu penses que de l'dire, tu vas t'sentir mieux. De l'accepter dans toi dans ton corps dans ta putain de tête grosse comme une noix tu vas t'sentir mieux. Mais c'est pas vrai ! Tu l'acceptes et tu l'dis. Je te vois en train de l'annoncer à la planète entière. J'te vois ! Prendre tes amies les unes après les autres dans des p'tits coins avec une mine piteuse, leur dire J'ai quelque chose à te dire mais ne le répète surtout pas. J't' imagine, si tu savais comme j't' imagine. Et là elles te prennent en pitié et elles te serrent dans leurs bras, chacune, à tour de rôle, et elles te disent Peu importe ! Peu importe ce que tu es, Lucas ! Je serai toujours là pour toi ! Mais c'est pas vrai. C'est pas vrai ! Elles commencent à s'éloigner quand elles s'aperçoivent que les autres mecs, les virils, les possibles, les baiseurs potentiels, i marchent pas. Ils y croient pas. I sont jaloux et i s'tiennent loin de toi. Y'en a qui arrivent, qui te disent J'ai entendu qu't'étais gay, t'es courageux d'l'avoir dit, moi, j'ai pas d'problème avec ça. Et toi, tu leur souris en pensant à quel point tu te sens soutenu et lui i t'regarde et i s'en va et y'a des bonnes chances, Lucas, y'a des bonnes chances qu'i t'approche plus. Et là tu commences à t'sentir seul. Et puis

quand y'en a plus aucun autour de toi, c'est au tour des filles de t'déserrer, l'une après l'autre, dans l'ordre où t'as avoué. Le même putain d'ordre ! Et là t'i penses plus trop à ta p'tite révolte, t'y penses plus trop. L'ultime révolté ! L'homosexuel ! Rimbaud et Verlaine ! Tu t'dit merde. Une grosse merde bien juteuse, bien ronde qui te tombe dessus ou alors c'est toi qui glisse dessus quand tu marches et crois-moi, c'est beaucoup moins drôle qu'une banane. C'est à chier de vivre avec de la merde plein la tête ! De la merde plein les pieds ! Et de s'traîner dans tout ça sans personne à qui s'agripper sans personne alors qu'y a un cercle autour de toi et qu'i sont tous en train d'rire en t'pointant du doigt !

LUCAS – Calme-toi !

THOMAS – I r'gardent juste comment tu t'démerdes et après i s'en vont, i t'montrent leur dos et toi, toi tu chiales et t'appelle ta mère mais elle peut plus rien pour toi et le jour où elle le saura, elle te foutra à la porte avec tes affaires dans des sacs poubelle et un gâteau pour la route, un bon gros gâteau cuit exprès pour toi, pour mieux te dire S'il te plaît, ne reviens pas.

LUCAS – C'est pas vrai, Thomas ! Ça change pas tout tant que ça ! Au contraire, tout va mieux. Je sais pas ! J'ai plus envie de m'tuer quand j'sais ça ! Quand j'sais que j'suis gay pis que j'sais que j't'aime, je m'sens fort, je m'sens prêt, je l'sens, là, qu'y en a plus d'barrières ! J'les vois qui s'défont !

THOMAS – Tu m'aimes pas. Tu veux pas être gay, Lucas...

LUCAS – Je l'veux p'têt pas a priori mais si c'est là, c'est là.

THOMAS – Pis ça change tout.

LUCAS – Non, ça change pas tout. Ça change pas nous. Ça change pas tout tant que ça !

THOMAS – Tu veux pas être gay, Lucas. Tu veux pas être gay. Moi. Moi, j'suis gay. Moi, je sais. T'es pas gay, Lucas. T'es pas gay. Endors-toi. Dors sur moi. T'es pas gay, Lucas. T'es pas gay. Dors, Lucas. Dors sur moi. Dors, Lucas.

Lucas s'endort.

Thomas, lui, pleure.

Pendant que le

fade out / ri-

deau opère, lu-

mière et quatu-

or à cordes.

Puis, dans l'obscurité, une flamme. La petite fille aux gros yeux, à l'aide d'un flambeau, met le feu à trois barils d'essence et disparaît par où elle est venue. Trois downs arrivent, tous drapés de manteaux noirs (corps et tête), et s'installent autour des trois barils en feu. Musique.

Ils se découvrent chacun leur tour.

D'abord, celui du milieu : Gotika.

Puis Lucas.

Puis un mannequin (découvert par Gotika) vêtu du costume de l'Ange botté de cuir.

En une danse très lente, Gotika aide Lucas à se vêtir du costume de l'Ange botté de cuir, qui lui va à merveille puisqu'il s'agit du sien propre. Ils dansent jusqu'à l'épuisement général. Le moment est suspendu très longtemps.

Puis, Balthazar entre en trombe dans son costume de Hulkette.

BALTHAZAR – Mais que peut-elle bien faire ? Je ne suis pas encore chez moi, et je sens déjà qu'elle va être en retard.

ANTONIN – Mais calme-toi ! C'est toi qui es en retard. C'est elle qui t'attend.

BALTHAZAR – Mais non, je lui ai donné l'excuse habituelle, je lui ai dit de ne pas m'attendre. Je suis sûr qu'elle ne s'ennuie pas, et surtout, qu'elle ne m'attend pas. Elle a l'habitude. Elle est peut-être effroyablement niaise, mais elle arrive à comprendre les comportements. Ça fait quand même dix ans que je travaille ici, donc dix ans que je lui sers tous les jours la même excuse. Et elle acquiesce, elle est contente ou compatissante, enfin elle me supporte, quoi.

ANTONIN – Ouais... Supporte... Vous êtes une drôle de paire, y'a pas à dire.

BALTHAZAR – Oui, c'est effectivement une drôle de paire.

THOMAS – Bon ça suffit. Déshabille-toi, change-toi, j'en ai marre. *(Il désigne Lucas, qui montre le bout du nez.)* Toi, tu te barres. *(Lucas se barre.)* Toi aussi, Balthazar, casse-toi, je ne peux plus te voir.

BALTHAZAR – J'ai fini, j'ai fini.

Balthazar se casse à son tour. Des lumières s'éteignent. C'est la fin de la journée. Équipe réduite au minimum.

ANTONIN – Les clowns sont prêts, Thomas.

THOMAS – J’espère bien. Il ne manquerait plus que ça.

Thomas prend une bouffée de cigarette, longue, bruissante, de façon à mettre en délire les spectateurs qui fument. Ceux qui lisent peuvent s’en allumer une.

THOMAS – Et toi, l’entraîneur ? Où est ton costume ?

ANTONIN – Tu en as commandé un autre hier à la costumière. Alors elle est en train de coudre mon costume. Je n’ai donc pas de costume.

THOMAS – D’accord, Antonin. De toute façon, tu n’es pas présent dans cette scène.

ANTONIN – Je suis venu te tenir compagnie.

THOMAS (*s’affalant tout à coup, ou du moins s’appuyant sur l’épaule d’Antonin.*) – Tu as bien fait.

Ils s’embrassent. Ils se regardent. Ils se sourient d’un sourire bizarre.

ANTONIN – Je vais m’asseoir un peu derrière toi. Je ne te dérangerai pas.

THOMAS – Tu es venu pour que je ne te voies pas ? Assieds-toi à côté de moi, si tu veux.

ANTONIN – Non. Moi, je suis venu pour te voir.

Antonin s’assied derrière Thomas. Les clowns arrivent très lentement de l’arrière de la scène dans une lumière rouge. Le reste de l’espace est noir, à part le coin où sont assis Thomas et Antonin, faiblement. Une fois les clowns entrés, tous figent. Seul Antonin reste et parle. Très vite. Comme on récite un chapelet.

ANTONIN – Non. Moi, je suis venu pour te voir. Moi, Thomas. Moi. Tu sais bien. Antonin. Celui qu’on ne considère pas. Le prisonnier du hasard. Tu sais bien, Thomas. Celui qui t’aime, Thomas. Celui que tu recueilles et que tu chéris malgré tes airs bourrus mais pourquoi me chéris-tu, Thomas ? Pourquoi me laisses-tu marcher dans tes pas ? Je ne suis rien du tout. Je ne suis même pas digne de mourir pour de bon. Je résiste aux balles du tueur à gages. Je résiste aux assauts de tous les malfrats. Et pourquoi, Thomas ? Toi, tu peux me l’expliquer. Non ? Tu ne le peux pas ? Tu n’en sais rien ? C’est ça que tu essaies de me dire ? Tu ne dis rien. Tu ne dis jamais rien, Thomas. À part peut-être aux autres tous ces autres tous ces

mecs toutes ces meufs qui t'entourent qui te prennent ton énergie ton temps tes idées ta vie, Thomas ! C'est ça qu'ils te prennent tous ! Ta vie ! Tout ce qu'elle contient. Chacun de tes souffles. Tu leur insuffles quelque chose et eux n'y pensent pas même un seul instant ils pensent Quel connard ce Thomas quel connard et ils ont peut-être raison après tout après tout oui c'est vrai tu es un connard tu es vil tu es blasé tu es sale tu es pervers je t'aime si tu savais comme je t'aime et peut-être est-ce ce que tu veux peut-être est-ce toi qui me diriges peut-être est-ce toi qui me contrôles qui as tout calculé qui sais comment tout cela va finir mais quoi ? Mais ma vie, Thomas ! Moi, j'en ai marre ! Je veux partir. Je veux que la prochaine fois je ne me relève pas je ne veux plus me voir me relever devoir subir tous ces regards tous ces gens que j'aime et que je ne peux m'empêcher d'aimer malgré moi malgré eux malgré toi comme si tu n'avais pas pu m'apprendre un peu de ta méchanceté et tout cela continuera jusqu'à la fin des temps, c'est ça ? J'ai bien compris, n'est-ce pas ? Et qui est-ce qui m'inflige ça ? C'est toi, Thomas ? Je suis un de tes personnages dans ton cirque, c'est bien ça ? Et tu ne m'avais rien dit tu voulais me garder la surprise je serai ta star lors de la première, n'est-ce pas Thomas ? Non ? Non. Je sais que ce n'est pas cela. Je sais que j'appartiens à un autre espace à un autre cercle peut-être un autre lieu un autre dieu ? Ça existe, ça, Thomas ? Je n'en sais rien je n'ai jamais su on ne m'a jamais dit j'ai toujours cru que c'était des foutaises tout ça. Mais peut-être pas après tout. Après tout. Après tout le reste. Après tout je reste. Moi. Et pourquoi ? Pour rien ? Juste comme ça ? Pour que je souffre à l'idée que tu vieilliras, changeras, grandiras, sans jamais me toucher plus que lors de ces embrassades ces baisers volés tu ne me diras jamais je t'aime tu ne me diras jamais rien d'autre que des mots pleins d'une amitié tout ce qu'il y a de plus... platonique. Chaque fois que j'y pense les frissons me recouvrent. Platonique. Et tu les baises tous ! Tous, Thomas ! Quand je les drague quand je les colle contre moi quand je renifle leur haleine c'est la tienne que je sens que je cherche partout la tienne Lucas Balthazar Véronique Gotika Lombric tous il n'y a que tes clowns qui ne sentent rien parce que tu les hais parce que tu les méprises et c'est incompréhensible d'aimer une personne comme toi beau Thomas magnifique Thomas héroïque Thomas et moi j'en suis où par rapport à ceux-là juste au-dessus je peux dormir dans les loges je peux traîner ici et là je peux encore respirer même quand on me tire dessus et pourquoi ne pas tenter de les empêcher de me tirer dessus c'est mon destin c'est quoi pourquoi je ne fais jamais rien pourquoi je ne peux pas avancer moi alors que tout le monde le fait pourquoi je ne peux pas avancer pourquoi je suis là comme un merdeux à squatter tes sofas et tes chaises et tes décors tes magnifiques décors Thomas

ils sont insoutenables de beauté j'en pleure quand la nuit tombe quand plus personne ne fait résonner les cintres c'est ici que je pleure Thomas c'est ici que je me liquéfie et que véritablement je meurs tu ne comprends pas ? Tu ne comprends pas que je t'aime que je souffre pour toi que je pleure pour toi que je respire pour toi...

[**REFRAIN**] → [ANTONIN]

Antonin se relève.

ANTONIN – J'ai beau faire j'ai beau espérer ça ne fonctionne pas !

Il se retire en épongeant douloureusement ses larmes et son sang.

Lumières sur le Sphinx, présent depuis le début de la tirade dans le noir. Lombric entre.

LOMBRIC – Où sont-ils allés ? Tu les as vus ?

LE SPHYNX – Ils ne sont pas allés où tu crois, ni pour les raisons auxquelles tu penses. Et c'est moi qui pose les questions.

Non. C'est moi.

Ne commence pas, toi.

LOMBRIC – Ramène-les. Il ne faut pas qu'ils y aillent.

LE SPHYNX – Et pourquoi ne faudrait-il pas qu'ils y aillent ? Où ? Je devrais les ramener ?

Moi ? Sais-tu seulement qui je suis ? Et d'ailleurs, qui es-tu ? Le sais-tu ?

LOMBRIC – On m'appelle Lombric.

LE SPHYNX – En quoi es-tu lié à cette larve visqueuse ?

Morbide ?

Immonde ?

Ouais, dégueulasse !

Malsaine !

Putride ?

LOMBRIC –

LE SPHYNX – Vas-tu répondre ?

LOMBRIC – Tu es le Sphinx...

LE SPHYNX – Comment peux-tu en être si sûr ?

LOMBRIC – Arrête de poser des questions.
 LE SPHYNX – Connard, je te l’avais bien dit.
 Et quoi donc ?
 Tiens ta langue !
 Imbécile ! À cause de toi, je parle deux fois plus !

Le Sphinx pleure.

LOMBRIC – Sais-tu où Thomas et Lucas sont partis ?
 LE SPHYNX (*gros respir*) – Ils sont en coulisses
 Partis par la droite
 Au centre, au nœud de leur vie
 Par là
 menteur, c’est par là qu’ils sont partis
 En direction de la colonne, là-bas, je crois
 Nulle part
 Je ne sais pas
 Le sais-tu ?
 Peut-on dire ?
 Je ne peux pas. Il faut que tu devines.
 LOMBRIC – Ils courent à leur perte.
 LE SPHYNX (*rires*) – Quelle perte ? Vont-ils mourir ? Non, sérieusement, de quoi, en vérité, s’agit-il ? La perte de qui, d’abord ? De Thomas et de Lucas ? De Lucas ? De Thomas ? De Thomas et Lucas ?
 LOMBRIC – Tu poses des devinettes, mais tu ne connais pas toi-même la réponse.
 LE SPHYNX – SI !
 Non. C’est aux hommes de connaître les réponses, à moi de poser les questions.
 LOMBRIC – Et comment se sortir de cette impasse ?
 LE SPHYNX – Écoute, je peux te filer discrètement des tuyaux, mais motus.
 En ne résolvant pas l’énigme, et en te faisant dévorer par moi.
 Mais bon, cela fait bien longtemps que je n’ai plus tué personne ; je suis magnanime.
 Comme la tour ?
 Shut up !

LOMBRIC – Et puis je n'ai pas à te répondre : je ne suis pas humain.

LE SPHYNX – Tu es quoi, alors ?

LOMBRIC – Contorsionniste.

LE SPHYNX – Ça ne change rien. En quoi cela peut-il changer quoi que ce soit ?

ET DE 9 : RÉDEMPTION

Aveux

THOMAS – Ma patience est raisonnable. Elle n’atteint pas des sommets, je ne dis pas le contraire, mais je la trouve raisonnable, tout de même. Et lorsque je dis quelque chose, j’entends qu’on me respecte, encore là, ce que vous dites de moi derrière mon dos, je m’en fous, mais face à moi, j’entends qu’on me respecte. Tu m’entends ?

ANTONIN – Oui, oui. Je t’entends. Je t’entends mais je ne comprends pas pourquoi tu prends la mouche. Tu as déjà fait des mises en scène, tu sais de quoi il retourne, tu connais les délais, ce qui est supposé se faire et qui ne se fait pas...

THOMAS – Antonin, crois-moi, cette fois, c’est différent.

ANTONIN – Qu’est-ce qu’il y a de différent, à ton avis ? Je veux bien que chaque projet soit différent. OK. Mais encore ?

THOMAS – J’aimerais qu’il se fasse, ce projet, voilà tout. Et avec ces connards qui me font repousser toutes mes échéances, comment veux-tu que je réalise quoi que ce soit ? Hein ? Inertes ! Totalelement inertes !

ANTONIN – Que veux-tu ! Ce sont des acteurs, ils jouent leur rôle d’acteur. Très bien, d’ailleurs.

THOMAS – Alors ? Alors je leur passe leurs maux de tête et leurs rendez-vous-oubliés-parce-qu’ils-n’ont-pas-d’agenda et j’attends ma mort en toute tranquillité pendant que ces connards me font chier à mort ? C’est ça. Pas juste les acteurs, d’ailleurs, Antonin. Tous ! J’attends après tout le monde ! J’ai fait mon travail ! J’en suis au point où je dois ATTENDRE ! Je DÉTESTE ça. DÉTESTE ! DÉTESTE !

ANTONIN – Mais t’as pas fini ? C’est marrant. Je ne t’avais jamais vu faire la grande folle auparavant.

THOMAS – Se bouger le cul, Antonin ! Tu crois qu’ils comprendraient, ces enculés de la régie, ces assoiffés de sang de la sono, sans parler des grands ducs qui doivent encore approuver ma demande de subvention pour que j’injecte du putain de FRIC dans tout ce bataclan ! (*Marmonné* :) Et dans mon frigo aussi, par la même occasion. IS THAT ENOUGH REALITY

FOR YOU ? Enfin, la loi n'est pas encore passée pour que je paie mes clowns. Encore heureux. T'imagines !

ANTONIN – Ce ne serait que normal. L'égalité pour tous, non, ça ne te dit rien ?

THOMAS – Pour tous, oui. Les clowns ne sont pas Tous, tout de même !

ANTONIN – Thomas, quel est le problème ? Je t'ai rarement vu aussi énervé. Je t'ai vu cruel, sans cœur, glacial, caustique, de marbre, cynique, destructeur, mais toujours posé, mais jamais violent ! Dis-moi ce que ça veut dire !

THOMAS – Que crois-tu ? Ça ne veut rien dire, merde ! Si on ne peut plus pousser une sainte colère.

ANTONIN – Sainte colère ? Tu as failli détruire le décor à coups de dents et maintenant...

THOMAS – Et bien ? Tu appelles ÇA un décor ?

ANTONIN – En construction. Tu permets ? Tu parlais des sous, tout à l'heure. Payer pour refaire ces éléments de décor, ça, c'est une dépense inutile pour quelqu'un qui ne peut pas se le permettre. IS THAT ENOUGH REALITY FOR YOU ?

THOMAS – Mais tu me fais la morale. Antonin, tu me fais la morale. Tu me fais la morale, je n'y crois pas, Antonin, toi, la morale, toi !

Antonin recule de peur.

THOMAS – Toi ! Antonin ! Tu. Me. Je n'y crois pas, je ne peux pas y croire, dis-moi que ce n'est pas vrai ! Tu me connais ? Tu es bien Antonin, n'est-ce pas ? Tu es mort dans la nuit ? C'est ce qu'on me donne à ta place ? On t'a effacé le cerveau ? On t'a lobotomisé, c'est ça ? Dis-moi que c'est ça, je t'en supplie ! Rien que pour me faire plaisir ! Ou bien tu es devenu fou ? Tu dois être devenu fou ! TU me fais des reproches ! Sur ma propre réalisation ! Tu viens chez moi, je t'y invite, et passé le seuil, tu te plains ! Que la bouffe est infecte ! Que le plancher n'est pas astiqué ! Mais j'hallucine, Antonin ! J'hallucine ! Dis-moi que je rêve !

ANTONIN – Je t'en prie, Thomas, calme-toi !

THOMAS – Je vais me calmer ! Je vais me calmer ! Je vais me. NON ! Je ne me calmerai pas ! Je ne PEUX pas me calmer, Antonin ! Après ça ! Et alors ? Qu'est-ce que ça te fout, à toi, Antonin, Monsieur je suis partout, Monsieur regard extérieur, Monsieur je ne m'implique pas mais je suis tout le temps là et j'en profite, hein ? Qu'est-ce que ça peut bien te foutre que je casse tout, avec les dents ou à coups de boules, hein ? Tu as des actions dans la compagnie ? Tu veux pas perdre ton squat, espèce de p'tit merdeux ? T'as peur de perdre

ton lit, que je le nique, ton putain de divan dégueulasse ? Pense à ce que je vais te dire, espèce de junky à la petite semaine, connard de psy pop bonbon, penses-y comme il faut, sale petit con : tu n'es ici, avec moi, tu ne fais partie de tous mes projets QUE parce que j'y suis, coco ! Si je n'y suis plus, tu seras jeté des coulisses avec encore moins d'égards que ce que je réserve à mes clowns ou à ce décor qui ne vaut pas un seul poil de mes couilles, tu m'entends ? Alors profite ! Ou bien prends ton mal en patience parce que ce spectacle, c'est le dernier, OK ? Après, je crève, OK ? Capisci ? Je m'en vais, tu seras débarrassé de moi. Tu comprends ? Mort ! Dead ! Over ! Muerto ! Okay ? Je m'effondre à la dernière scène ! Je tombe de scène ! Ça te convient ? Je me meurs, si tu veux le savoir ! Je n'ai pas le temps de patienter ! Pas le temps ! Pas le temps ! Je suis malade ! Non : je suis TRÈS malade ! Je serai mort dans moins de temps qu'il n'en faut pour le dire ! Je me contiens ! Je contiens mes organes à l'intérieur de mon corps avec toutes ces cochonneries !

Il jette une poignée de pilules dans l'espace. Il pleut des pilules.

THOMAS – Comme je peux ! Et ma vie est dégueulasse, Antonin ! Pas d'espoir ! Pas de compromis ! Cette chose infecte qui me BOUFFE, elle, ne me fait pas de compromis ! Elle n'attend pas, elle, que je sois prêt ! Que j'arrive à l'heure, ou pas, le temps viendra, proche, Antonin, très proche, où elle viendra, la mort, et je crois que tout le monde ici sera content si je termine la mise en scène avant ! Qu'est-ce que t'en penses ?

Silence.

THOMAS – QU'EST-CE QUE T'EN PENSES !

Silence.

THOMAS – Alors le décor, tu penses si je m'en fous, du décor.

Silence.

THOMAS – JE suis plus important que le décor.

Silence.

THOMAS – Me fais pas CHIER, Antonin.

Silence plus long.

THOMAS – Antonin ?

ANTONIN – Oui, Thomas ?

THOMAS – Tout ça... ce que je viens de te dire... ça reste entre nous... Promets-moi.

ANTONIN – Je te le promets, Thomas.

Silence.

ANTONIN – Thomas ?

THOMAS – Oui, Antonin ?

ANTONIN – Lucas est au courant ?

THOMAS – Pourquoi le serait-il ?

Balthazar et Véronique à une table de jardin, prenant le thé, à la manière de pantins ou d'automates.

VÉRONIQUE – Mon amour, je cherchais des avocats lorsque mon regard s'est porté jusqu'à un homme qui se tenait en face de moi. Il conversait avec deux amis de façon animée et tout à coup, l'un d'eux l'a présenté. Il s'appelle Mort. Monsieur Mort, a dit son ami. Il était d'une beauté effroyable (*disque rayé*) une beauté effroyable une beauté effroyable une beauté effroyable.

BALTHAZAR – Mon amour. Je cherchais des avocats lorsque mon regard s'est porté jusqu'à un homme qui se tenait en face de moi.

L'ombre de Lucas apparaît.

VÉRONIQUE – Tu te répètes, Jean-François.

BALTHAZAR – Jean-François ? Chérie, qui est ce Jean-François ?

VÉRONIQUE – J’ai dit ça, moi ? Oh non ! Sûrement pas, Balthazar, que dis-tu ?

BALTHAZAR – Rien, oublie. Ça doit être mon imagination si fertile.

VÉRONIQUE – Comme si tu en possédais une seule parcelle, ma montagne de cyprès ! *(Elle rigole comme une petite fille.)*

BALTHAZAR – Montagne, oui, tout à fait, c’est bien cela. Mais c’est bien toi qui as dit Jean-François.

VÉRONIQUE – Je n’ai pas prononcé ce nom-là. *Un homme avec un écriteau*
 Pourquoi le ferais-je ? Personne ici ne s’appelle *marqué JEAN-FRANÇOIS qui salue*
 Jean-François. Sois un peu sérieux, mon rocher *de la main.*
 de basalte.

BALTHAZAR – Ah ! Ces mots doux ! Je n’y puis résister ! Que mange-t-on ?

VÉRONIQUE – Et bien je cherchais des avocats lorsque...

BALTHAZAR – Chérie, contiens-toi. Tu recommences comme l’autre fois.

VÉRONIQUE – Oui. Excuse-moi. Je me répète. J’allais redire la même phrase que tout à l’heure. D’ailleurs, toi-même, tu l’avais répétée juste après moi.

BALTHAZAR – Ne prends pas tes désirs pour des réalités, mon petit champignon hallucinogène. Je parlais, tu sais, de cette fois si particulière et qui n’eut lieu qu’une fois.

VÉRONIQUE – Oh mais je te jure que je ne le referai plus. Si tu parles bien de ce que je crois.

BALTHAZAR – Sûrement pas, mon calinour. Je parle de cette si particulière autre fois.

VÉRONIQUE – Oui, c’était magnifique.

BALTHAZAR – Ah, ça ! C’était quelque chose.

VÉRONIQUE – Mais non, ne t’en fais pas, je ne recommencerai pas.

BALTHAZAR –

Changement d’humeur.

VÉRONIQUE – Et si j’ai envie, moi, de recommencer !

BALTHAZAR – Chérinette, ne recommence pas !

VÉRONIQUE – Et pourquoi pas ?

BALTHAZAR – Je te préfère autrement, c’est tout.

VÉRONIQUE – Ah ! C’est tout !

BALTHAZAR – Oui, c'est tout. C'est absolument tout. Je n'ai rien d'autre à redire sur toi. Tu es une bonne femme. Tu fais bien le guacamole. Tu fais très bien semblant quand je te fais l'amour. Tu connais toutes mes manies, tous mes désirs, je te lis à distance. Encore l'autre jour, je parlais avec...

VÉRONIQUE – Balthazar, tu n'es pas supposé me raconter ça.

BALTHAZAR – tu as raison.

VÉRONIQUE (*en colère.*) – Qu'est-ce que je disais ? Je ne sais plus. Tu vois ? Tu vois ce que tu fais ? C'est systématique ! Dès que je fais mine de lever la voix, tu... tu... Oh ! (*Elle fond en larmes.*)

BALTHAZAR (*attendri.*) – Mon bonbon !

VÉRONIQUE – Je ne sais plus pourquoi je suis en colère !

Véro pète un câble

Véronique pleure dans un fauteuil, de façon grandiloquente. Lucas entre en remontant sa braguette.

LUCAS – Des remords ?

VÉRONIQUE – Pourquoi ?

LUCAS – Tu pleures.

VÉRONIQUE (*défaite*) – Oui. Je n'avais pas remarqué. Oui. Je ne sais pas.

LUCAS – Raconte.

VÉRONIQUE – Je ne devrais pas te dire ça à toi. Tu es mon amant. On devrait baiser comme des porcs et en rester là.

LUCAS – On devrait. Mais parle-moi.

VÉRONIQUE – Je ne sais pas trop par où commencer.

LUCAS – Raconte-le comme ça vient.

VÉRONIQUE – Même en pièces détachées ?

LUCAS – Même en pièces détachées.

VÉRONIQUE – D'accord, je vais essayer. Je ne promets rien !

LUCAS – Du calme. Du calme.

VÉRONIQUE – J’aime être avec toi, Lucas. Je retrouve un peu de calme. Mais surtout de la simplicité. Parce que j’ai un rôle très dur à jouer, tu sais. Un rôle brillant ! Mais dur, Lucas ! Dur ! Tu n’as pas idée. Il y a tellement de contraintes, tellement de lois, tellement de devoirs, tant d’intrigues à respecter, que je dois être plus que moi-même, je dois être des tas et des tas de cerveaux à moi toute seule. Je ne suis pas supposée savoir telle chose, et puis telle autre, et aussi celle-là tant qu’à y être, mais je suis quand même au courant, Lucas. Je dois faire comme si. Sans arrêt. Tout en faisant mes petites courses, mes petits ébats, mes petits riens, parce que je ne suis rien ! Rien d’autre que la petite bourge inconditionnelle, parfaite, le pendant féminin de Balthazar. Mais il a déjà un pendant féminin, Balthazar. Énorme ! Mais non, je ne devrais pas le savoir, qu’il fait le guignol en Madame Muscle ! Tout ce que j’ai à faire, c’est m’assurer qu’il a ses avocats quand il arrive de répétitions, tellement dégoulinant d’huile, le cœur qui bat tellement vite que c’est sur lui que je devrais les faire rissoler, mes oignons, mes patates ! Et si tu savais à quel point j’en ai marre de préparer son putain de guacamole (*elle prononce –é*) ! Et c’est sans compter mes répétitions, mon temps que je trouve par un miracle que je ne comprends même pas. Et pourquoi ne pas pouvoir lui dire puisque nous sommes dans le même spectacle ! Le même, tu le sais. Si au moins mon amant m’appartenait. En propre ! Au moins ça ! Non ! Mon amant est gay ! Je ne sais même pas par quelle opération du Saint-Esprit il arrive à bander ! Je me dis Bon. Au moins, c’est un amant original. Ça au moins, je peux le revendiquer. Et je le revendiquerais haut et fort si mon amant n’avait pas le défaut d’avoir un amant lui aussi. Ou bien une quinzaine, je n’en sais foutre rien ! Mais j’en connais un et c’est mon mari ! Mais pourquoi est-ce que je me suis mariée, moi ? Ne l’était-il d’ailleurs pas déjà ?

LUCAS – Tu n’avais pas le choix, Véronique. Balthazar a été conçu pour toi. Littéralement conçu pour toi.

VÉRONIQUE – Pour me faire de la peine ? Pour me rendre misérable ? Pour que je joue la drama queen ? Mais pendant combien de temps va-t-il falloir que je joue ?

LUCAS – Jusqu’à la fin, Véro. Jusqu’à la fin.

VÉRONIQUE – Je suis encore moins bien traitée par Balthazar que les clowns de Thomas.

LUCAS (*comme dans un rêve, à lui-même*) – Ma toute petite mort. Ma mort personnelle.

VÉRONIQUE – Mort mort mort mort MORT ! Je l’ai rencontré l’autre jour.

LUCAS – Qui donc ?

VÉRONIQUE – Mort. Monsieur. Mort. S’il vous plaît.

LUCAS – Qui est-ce ? Qu’est-ce que tu racontes ?

VÉRONIQUE – Des avocats. Je cherchais des. Avocats pour son. Putain ! Pour son. Pour son putain de guacamole (*elle ne prononce pas -é*). Son putain de.

LUCAS – Guacamole, on a compris.

VÉRONIQUE – Ouais. Son. Son putain de guacamole. Putain ! Son enculé de guacamole. Son sacrifice. Son. Son tabarnak ! De guacamole.

LA MACHINE SE DÉTRAQUE SÉRIEUSEMENT.

LUCAS – Et alors ? Et alors ? Continue, merde !

VÉRONIQUE – Oui. Oui. Oui. Je cherchais son putain de guacamole pour ses avocats. Non ! C'est pas ça. C'est pas ça du tout. Non ! Non ! Non ! Putain de bordel de sa race de pute ! Non ! Non ! Non ! Et quelle idée qu'il a eu, ce Thomas !

LUCAS – Thomas ?

Thomas entre.

THOMAS – Qu'est-ce qu'il a, Thomas ?

Lucas prend un revolver et se suicide. Véronique hurle de surprise. Il y a du sang partout.

THOMAS – Balayez-moi ça, bande de nazes !

Trois downs balaient et traînent Lucas hors de scène. Pendant ce temps :

VÉRONIQUE – Lucas, tu en fais toujours trop. Tu mets une couche de trop (*rouge à lèvres*). Tu ne peux pas prendre tout sur tes épaules, tu vois bien qu'elles ne sont pas assez fortes. Chaque fois que tu le tentes, tu t'étales, tu ne résistes pas, tu ne te bats pas, tu ne te rends pas compte.

THOMAS – Facile pour toi de dire ça. Toi dont le rôle est d'en faire trop. Toujours trop. Tu ne supportes pas que quelqu'un d'autre te vole tes répliques, tes états d'âme.

VÉRONIQUE – Pour ma part, j'aurais choisi un couteau.

THOMAS – Pour que tu puisses aller jusqu'au bout ? Pour que le sang coule lentement, qu'on l'entende sortir de toi, se déverser sur le sol pendant que tu entreprends ta dernière tirade ? Laisse tomber, Véronique. Trouve autre chose. Il va te voler la vedette, notre bon Lucas.

VÉRONIQUE – Je suis une vedette, Thomas. Ta vedette. Il n'y a qu'à écouter les applaudissements lorsque j'exécute mon numéro.

THOMAS – Ils sont enregistrés, Véro ! Enregistrés !

VÉRONIQUE – Oui. Bien sûr. Je le sais. Bien entendu.

THOMAS – Tu n'es pas une vedette, Véro. Tu es une petite femme qui tente de se donner de l'importance en lançant des scandales dans l'atmosphère. Une petite femme frustrée par sa vie et qui en sait trop.

VÉRONIQUE – Que tu as quand même le privilège de voir se produire pour toi.

THOMAS – Que j'ai eu la bonté d'engager afin qu'elle se produise enfin pour quelqu'un. Vous êtes tous des nullités, des espoirs, des rêves, voilà ce que vous êtes. Non seulement Lucas et toi. Balthazar aussi, et Gotika, et je ne parle même pas des clowns, je ne parle même pas de moi. Mais moi, vous n'en avez rien à foutre, tant que je vous donne votre chance de vous accomplir, de devenir autre chose que ces quarts de personnes que vous êtes, ces demi-réalités, ces minuscules faux-semblants que vous êtes, vous ne vous rendez pas compte que je fléchis chaque jour, que chaque jour qui passe est une souffrance de plus sous ma peau, dans mes muscles, ma matière grise, mes putain de nerfs. Vous ne me demandez par pourquoi je monte ça pour vous. Et d'ailleurs, qui vous dit que c'est pour vous que je fais ça ? Vous êtes une bande d'égoïstes, des vauriens, des identités vides, voilà ce que vous êtes, des aveugles, des sourds-muets, des nains, des bossus, incapables de lever la tête, d'ouvrir les yeux, d'écouter quand mes vertèbres crissent l'une sur l'autre, lorsque je m'affaisse tout à coup, quand j'ai si mal que je grince des dents pour évacuer la douleur, avec un bruit qui moi-même me dérange, que je vous engueule pour me défaire d'un peu de poids, parce que c'est invivable de savoir qu'on va mourir ! Et je connais la date ! Je connais l'heure ! Tout ce que je ne sais pas, c'est l'endroit. Parce que lorsque l'heure sera venue, peu importe où je suis, peu importe ce que je fais, peu importe pourquoi, je le sais : je mourrai. Vous, vous aurez une occasion de faire la foire, de ne pas répéter parce que je ne serai plus là et vous n'aurez plus peur de moi, vous me traiterez de connard et vous m'enterrez dans un vieux placard, en me jetant des roses, auxquelles vous aurez pris soin de garder les épines, afin de vous venger, me meurtrir une dernière fois.

Véronique s'allume une cigarette tout en l'écoutant.

THOMAS – Je suis pas Lucas. Je peux pas me pulvériser des balles dans la tête quand ça me chante et me remettre sur mes pattes après. Je peux pas. Je peux pas.
Donne-m'en une.

Ils fument.

Balthazar en Hulkette. Accroupi quelque part, il fume lui aussi. Il a très chaud et son maquillage a coulé.

BALTHAZAR – Ma première hallucine la mort dans tous les visages. Mon deuxième est déjà mort treize fois. Mon troisième mourra. Et moi.

ANTONIN (*en retrait ou en ombre.*) – Et moi. Je reste. Inchangé. La mort coule sur moi et ne m'atteint pas.

L'Ange botté de cuir rôde. Il fait le tour de l'espace, très lentement pendant que le tueur à gages sort doucement de son refrain, entre comme à l'habitude par le fond et se plante à la table où sont assis, prostrés, Véronique et Thomas. Thomas le regarde. Le tueur à gages le regarde. Ils se regardent, par conséquent. Et Thomas comprend. Il se lève.

THOMAS – C'est l'heure, n'est-ce pas ?

Le tueur à gages prend son revolver et vise Thomas, le tient en joue un long moment avant de reprendre son revolver par le canon et d'assommer Thomas avec la crosse. Il le tire hors de scène vers le fond. Véronique n'ose rien dire, porte sa main à sa bouche, regarde autour d'elle l'Ange botté de cuir qui la cerne en faisant claquer par terre son fouet, s'approche d'un baril d'essence, renifle l'air, éteint sa cigarette nerveusement, se caresse nerveusement, sort de scène nerveusement. L'Ange botté de cuir continue de tourner autour de la table. Apparaît le Sphinx sous la table, recroquevillé sur lui-même, se donnant des gifles et marmonnant des consonnes plutôt que des syllabes. Un autre Ange botté de cuir apparaît. Ils sont deux. On reconnaît, chez l'un d'eux, la frêle silhouette travestie de Lucas. Tous deux se regardent, ne se quittent pas du regard, claquent de leur fouet la terre. La tension monte,

monte, atteint une apogée au centre de leurs regards. L'air se solidifie. Dans un geste qui provoque dans la foule des crises d'apoplexie, les deux Anges bottés de cuir se retournent, se font dos et avancent, chacun dans une direction, de façon à délimiter l'espace où entrent en procession les clowns.

La révolte des clowns

1. Tenez-vous la main, tous !
2. Le grand prêtre a-t-il une raison
3. d'ainsi nous unir par les mains ?
4. Oui, d'après ce que j'ai entendu.
5. Et qu'a-t-il entendu ?
6. Camarades, préparez-vous car l'heure est venue.
- 7 à 10. Quelle heure ? Quelle heure ?
11. En vérité, en vérité...
12. Mais tenez-vous les mains, enfin !
13. L'heure est venue (disais-je).
14. De ?
15. L'heure du cachet.
16. Pardieu !
17. Qu'entends-je ?
18. Vraiment ? Vraiment !
19. Oh ! Ah ! Ih !
20. Noël !
21. Inch'Allah !
22. Youppi !
23. Ça alors ! Ça alors !
24. C'est quoi, un cachet ?
25. Tu sais bien, ce qu'on te donne quand tu as mal à la tête...
26. Mais non, pas du tout.
27. C'est discutable.
28. Mais ce n'est pas celui-là.

Chœur cacophonique.

29. Oui ! L'autre cachet !
- 30 à 33. L'autre cachet ?
34. L'autre cachet.
35. Celui qu'on donne jamais ?
36. Celui qu'on crève de faim sans ?
37. Celui qu'on n'a jamais vu ?
38. Celui qu'on dit que pour l'avoir
39. il faudra
40. par la force !
41. le prendre ?
42. Oui, oui : celui-là.
- TOUS. Oh...
43. Camarades, prétendons !
- 44 à 47. D'accord. D'accord.
48. Camarades, il y a un traître parmi nous !
- TOUS. Non...
49. Si !
- TOUS. Oh...
50. Et qui est-il ?
51. Oui, qu'il se montre !
52. Il n'est pas ici en ce moment.
53. Rah ! Mais alors !
54. Où est-il donc ?
55. Certainement ailleurs !
56. Oui ! Cherchons-le !
57. Aux torches !
58. Aux réverbères !
59. Aux cordes et aux semi-automatiques !
60. Aux lance-flammes !
61. Fouillons partout !
62. Trucidons-le !
63. Anéantissons !
64. Désintégrons !

65. Avec force torture et grincements de dents.
 66. De sa part, bien sûr.
 67 à 69. Oui. Oui. Oui. Bien sûr.
 70. Allons ! Allons !
 71. Par où est-ce ?
 72. Peu importe, nous le dénicherons !
 73. Du cœur à l'ouvrage, camarades !
 74. Prouvons à tous notre valeur !
 75. Notre existence !
 76. Sans oublier notre profonde humanité.
 77. Massacrons-les tous !
 78 à 82. Ouais !

Départ. Cortège. Flambeaux. Rumeur grossissante. (Tambours.) Comme toujours, les clowns commencent par tourner sur eux-mêmes. D'autres acteurs apparaissent, se demandent ce qui se passe. Antonin est pris de crampes douloureuses au ventre. Gotika accourt, l'air inquiet. Le Sphinx n'a pas bougé de sous la table où il ramasse et goûte des boules de poussière. Arrivés devant l'Ange botté de cuir, les clowns ne savent où aller. La panique s'installe progressivement. Ils se retournent et se dirigent vers l'autre côté où, tel un miroir, l'autre Ange botté de cuir leur barre la route. Les deux Anges se regardent à nouveau. L'air se solidifie à nouveau entre leur deux regards. Tous restent tétanisés. La petite fille aux gros yeux arrive avec deux torches allumées et les remet aux deux Anges qui se mettent simultanément à cracher du feu. Les clowns défigurés courent en tout sens en hurlant, le Sphinx est si touché qu'il ne bouge même pas, se contente de siffler (bien que ce son ne sorte pas de sa bouche mais de sa peau dont toute l'eau se vaporise) à travers les flammes. Gotika, dernière touchée, hurle (sa seule parole, inaudible) ! C'est la débandade. Lombric, qui tente d'intervenir, reçoit en plein visage, et des deux côtés à la fois, le souffle brûlant des torches. Il se tord / se noue / se dénoue / etc. Quant à la petite fille, presque invisible dans sa petitesse et son silence, première touchée, roulant d'un bout à l'autre de l'espace, fille-feu, incendiant les éclairages, les décors, c'est dans un silence pesant qu'elle se consume. Et durant tout ce temps, l'écran diffuse les images grossies de cet événement, sans en perdre une miette. Pervers écran. Pornographie douloureuse. Les spectateurs se voilent la face de leurs mains aux doigts écartés.

ET DE 10 : L'ARCHANGE (ACTE)

- Considère ceci comme un jeu. On l'appellerait le jeu de la ligne droite. Il faudrait aller le plus loin possible, sans jamais prendre de raccourci. Assumer l'accumulation et la démesure. Accepter cette logique implacable. Réaliser que la ligne droite et horizontale, à force...

Il joue avec le mégot de sa cigarette dans le noir, s'amuse à tracer devant lui des courbes folles avec l'extrémité conique et incandescente. Entre lui et l'autre, en fait. Il ne parle pas dans le vide. Loin de là. Comme l'autre s'en rend compte, d'ailleurs, lorsqu'il décide que ses liens ne sont pas assez serrés et qu'il dénoue et renoue le nœud. Un peu plus contre sa peau. L'autre sent ses mains moites tirer sur le fil. Il ne voit rien, cependant. Il a trop bien fait son travail, presque. L'autre bave, maintenant, incapable de retenir les flots qui se répandent hors de sa bouche. Il a bien essayé d'avalier mais les résultats n'ont pas été fameux. Alors il ne dit plus rien. Il ne se plaint même plus. Après tout, il ne le violente pas, il l'a simplement maîtrisé. Et maintenant, ce jeu. L'autre ne sait pas du tout où il en est, ni ce qui l'attend. Tant mieux pour lui, d'ailleurs.

Mais il compte bien mettre un terme à son ignorance. Il ne relâche aucun de ses liens. Il lui parle.

- Tu n'auras aucune conscience du moment de ta mort. Tu ne sentiras rien à ce moment-là. Ce sera trop rapide. Mais je tiens à ce que tu saches dans quelles conditions tu vas mourir. Et même là, je veux dire, il me semble que pour mourir, il faut en avoir conscience. Alors voilà : tu ne vas pas mourir.

Il fait le tour de la chaise sur laquelle l'autre est assis. Il ne le touche pas. Il ne s'en approche pas. Il se contente d'en faire le tour. Il le cerne.

- Alors voilà, toi, de tous les individus que la terre porte, toi, ligoté, bâillonné, les yeux bandés, sur cette chaise. Et je rajouterais : au milieu d'une pièce non seulement vide,

[...]

mais dépourvue de toute fonction et qui n'en a jamais eu. Te voilà donc au milieu de nulle part.

La tête de l'autre s'affaisse. Il semble essoufflé, ou bien endormi. On ne sait pas. La pièce sombre, ses nombreux garrots, ne permettent pas de saisir pourquoi sa tête s'affaisse. D'ailleurs on s'en fout. Comme de lui, d'ailleurs.

Il lui laisse un temps de pause et continue de lui tourner autour. Le silence pesant se déchire lorsqu'il lui applique le mégot sur le sein gauche. L'autre crie. De surprise. De douleur.

- Tu ne rêves pas. Et ce n'est pas non plus le moment de dormir.

L'autre se redresse.

- C'est mieux. Écoute-moi : c'est intéressant et ça te concerne.

L'autre essaie de parler. On entend des bruits étouffés derrière le bâillon.

- Je ne te dirai pas qui je suis ; ça n'a aucune importance. À moins que tu y tiennes absolument... Qu'est-ce que tu dis ? Désolé, je ne comprends pas. Enfin bref. Tu l'as peut-être compris, tu es dans un gratte-ciel. Au vingt-et-unième étage, pour être exact. Ça n'a pas l'air haut comme ça, mais c'est suffisant. Et si tu regardes par les baies, tu te rends compte que c'est à pic, et que c'est très haut. Ça peut même donner le vertige. Souffres-tu du vertige ? Non ? Oui ? Je crois qu'en ce moment, tu souffres du vertige. C'est pas grave. Ça va finir. Tu ne tomberas pas, je te le promets. Pas comme ça, du moins. Enfin, tu comprendras. Mais qu'est-ce que je raconte, moi, tu comprendras ? Haha. Excuse-moi. J'oubliais que tu ne serais plus là pour voir quoi que ce soit. Alors comprendre quelque chose... Je suis désolé, je ne ferai plus de contresens, c'est vexant. C'est vexant, n'est-ce pas ?

D'autres bruits étouffés par le bâillon. Quelques mouvements. Grincements de la chaise.

- Pour en revenir à ce qui nous occupe, ce gratte-ciel est à moi. Si, si. Et quand je dis qu'il est à moi, je veux dire que non seulement il m'appartient, mais que c'est moi qui l'ai construit. De mes blanches mains. Que tu ne vois pas, mais bon. Tu les as déjà vues. Simplement, tu ne t'en souviens pas. Tu n'as pas fait attention. Je ne t'en veux pas. Tu ne pouvais pas savoir que nous développerions une telle proximité, un tel... dialogue. Tu ne peux pas savoir ce que c'est, la jouissance du travail bien fait, la fatigue, la sueur, le sourire lorsqu'on redescend à la fin d'une dure journée, et qu'on regarde l'œuvre en devenir, qu'on la contemple, les yeux remplis d'un bonheur mystique, et qu'on se rend compte que ces mains, ces doigts calleux, sales, déchirés, ont réussi à hausser cette construction monumentale, cet objet de tous les fantasmes, d'un autre étage. Encore un autre. Jusqu'au soixantième. Et comme le tout paraît petit, lorsque c'est de soi, entièrement, qu'il provient. Ah que je comprends les mères ! Il n'y a rien de plus puissant comme sentiment que celui de créer quelque chose, de le mener à bien, de le guider jusqu'au moment où il n'a plus besoin de soi. Et regarde-le. Regarde comme il se tient droit. Je t'ai donc menti. Il n'est plus à moi. Il n'appartient plus à personne, d'ailleurs. Il se tient seul, il n'a besoin de rien. Autosuffisant, fort, enraciné dans cette terre où je l'ai planté. Finalement, on se rend compte qu'on n'est jamais maître de quoi que ce soit. Les mains construisent mais elles ne possèdent pas. Elles sont elles-mêmes conçues pour que vienne le temps où ce qu'elles tiennent leur échappe. Toi aussi, tu vas m'échapper. Mais je te laisserai couler hors de mes doigts avant que tu ne me fasses céder. La maîtrise, c'est de l'endurance. Et l'endurance, c'est connaître ses forces et les employer de la façon la plus intelligente qui soit. *Mens sana in corpore sano*. Tu connais ça, toi ? Je ne crois pas. En apprenant à maîtriser quelque chose, tu apprends à connaître cette chose, ses conditions d'existence. Évidemment, le but n'est pas de connaître cette chose. Le but, c'est de te connaître, toi. Pas toi, tu comprends bien que ce n'est pas de toi dont il est question. Je m'en fous, à la limite, de toi. En fait, pas à la limite. Je m'en fous, de toi. Mais je m'en fous... Comment dire ? En connaissance de cause. Parce que je te connais, tu sais. Intimement, je dirais. Si intimement que tu ne t'en es jamais rendu compte. Si tu avais ne serait-ce que la moindre chance de t'en sortir, je te conseillerais, à partir de maintenant, de te méfier de ton ombre. Mais tu n'as aucune chance, ne t'en fais pas. Sache seulement que je suis au courant de tout. Depuis longtemps. Je connais tes peines de ces dernières années. Je connais tes combats. Je connais tes forces, aussi, tes hobbies, tes amis, tes lieux de sortie, de drague. Tu dragues trop. Grand parleur, petit faiseur. Aie au moins un peu de conviction ! Assume tes paroles ! Arrête de mentir à tour de bras. Tu sais, souvent, il

vaut mieux se taire. C'est pour cette raison que je t'ai bâillonné. Je connais ta propension à ouvrir la bouche pour ne rien dire. Tu comprends, je n'avais pas envie de tomber sous le charme. Haha. Du coup, c'est toi qui es tombé dans le panneau.

Il rit de bon cœur. D'autres bruits étouffés sous le bâillon. Un peu plus enragés, seulement.

- Tu veux savoir pourquoi j'ai construit ce gratte-ciel ? C'est ça que tu essaies de me demander ? Ah ça...

Un temps durant lequel il marche de long en large, loin de la chaise, de la baie vitrée à la porte et de la porte à la baie vitrée. Il semble réfléchir ou se reposer, le temps que l'autre se calme. Et effectivement il se calme, baisse la tête très lentement avant de la relever très vite, de se rajuster en se rappelant subitement ce qui l'attend s'il garde une pose prostrée. Son corps semble frémir.

- Ce gratte-ciel, je l'ai construit pour mon plaisir. Tu ne me crois pas, n'est-ce pas ? Et c'est pourtant vrai. Je désirais faire quelque chose pour moi, complètement gratuit. Un truc qui ne serve à rien, tu vois ? Qui ne serve qu'à moi. Alors j'ai choisi mon terrain, très loin des villes. J'avais aussi envie que cette chose se situe dans un paysage totalement anachronique. Et ce champ dans lequel j'ai érigé mon bébé m'a plu tout particulièrement. Dès que je l'ai vu, je savais que ce serait l'emplacement parfait. Comment dire... Je le voyais, transparent, insaisissable comme un hologramme. J'étais transporté, envoûté, en transe. En transe. Je me suis approché et l'image persistait. Et plus je me rapprochais, plus l'image était claire, plus les détails se formaient, abondaient. J'ai avancé la main pour ouvrir la porte du hall d'entrée et la vision a disparu. Pas d'un seul coup. Elle ne s'est pas évanouie. Elle est rentrée en elle-même. Comme si toutes les lignes s'effaçaient les unes après les autres. Il ne se détruisait pas. Il se déconstruisait. Cela même m'a fait une telle impression, que j'en ai pleuré. De beauté. Tu aurais ri, toi, à me voir : le sourire béat, les larmes abondantes sur les joues, les genoux plantés dans la terre d'un champ de tournesols. Ah oui, tu aurais ri. Parce que tu es mesquin, mon petit. Tu ne supportes pas que les autres aient un comportement quelque peu incompréhensible. Tu aimes avoir le contrôle et tu n'aimes pas les démonstrations sentimentales, les comportements qui dérogent. Tu préfères les ridiculiser.

Même lorsque tu y succombes toi-même. Je me trompe ? Arrête, tu ne l'admettrais pas. Mais moi, je sais. Si je te laissais partir, j' imagine tout ce que tu dirais sur moi. Mais tu ne pourrais pas dire que je ne me suis pas intéressé à toi. C'est ce qui te manque, tu sais. Tu es tellement égocentrique. Incapable de comprendre que la personne en face de toi n'est pas seulement un miroir. Qu'elle a des rêves, des ambitions, des habitudes, toute une vie indépendante de la tienne. Tu n'es pas la seule personne sur cette planète, que diable ! Et les gens qui t'entourent ne servent pas uniquement à ton bon plaisir. Tu n'as pas ce pouvoir. Pourquoi ? Mais parce que tu te sers des autres comme d'un paravent. Tu as tellement peur de toi-même. Tu as tellement peur d'être seul. Tu as tellement peur d'être confronté à tes propres pensées, tes propres eaux troubles ! Alors tu t'entoures, tu cherches à tout prix la compagnie, peu importe laquelle, même si celle-ci te détruit, même si elle te pousse à te contredire, à te nier de la façon la plus stupide possible. Combien de couches y a-t-il dans ce corps ? Combien de personnalités caches-tu ? Combien es-tu prêt à en endosser d'un jour à l'autre, d'une minute à l'autre ? Ah... Ce n'est pas une question de temps. C'est vrai, tu as parfaitement raison. C'est une question de qui, quand, pourquoi ? C'est bien ça ? Ce ne sont pas les autres qui sont un miroir. C'est toi qui es un reflet de la personne devant toi. Un pâle reflet, je dois dire. Et tu détestes qu'on te confronte. Tu hais ces moments où l'on te place sur la sellette. Pour toi, il s'agit d'un échafaud où tes images se font décapiter les unes après les autres. J'avoue que jamais cette idée ne m'aurait traversé l'esprit mais elle me semble somme toute assez judicieuse. Dans ton cas, du moins. Au lieu de te parer d'une belle armure rutilante, tu préfères jouer à l'oignon. Une couche après une autre couche. Après une autre couche après une autre couche. Le seul problème, c'est que l'oignon, quand on finit de l'éplucher, cesse d'exister. Il n'a pas de cœur, pas de centre, il est vide. Es-tu donc vide ? Un homme ne naît pas vide, il choisit. De se former ou de se vider. Je pense que tu as choisi d'être ainsi. Tu as choisi de n'exister que par rapport aux autres. Tu as choisi de ne pas avoir d'existence propre, pas de personnalité à laquelle on puisse te réduire. Une personnalité forte, indestructible. Non. Tu ne crées rien, toi : tu critiques et tu te plains. Tu te retranches. Encore et encore jusqu'à disparaître, et cela te plaît de disparaître. Tu m'énerves. Tu m'énerves avec tes paroles fausses, ambivalentes, vides ! Vides ! Si vides... Et par le fait même, dangereuses puisque chaque mot prononcé signifie tout et son contraire. Tu peux reprocher aux autres de ne pas tenir parole. Mais quant à toi, on ne peut jamais l'affirmer. Un soir que je t'observais, j'ai compté le nombre de fois où tu te contredisais. J'ai perdu le compte. Et comme je perdais le compte, j'ai été pris d'un fou rire. Je me suis trouvé ridicule

d'avoir même envisagé de mener à bien pareille entreprise. Je riais de toi, aussi. Je savais quel sort je te réservais et je riais sous cape à l'idée de cet entretien. Si tu savais à quel point je riais en t'observant et combien de fois, en rentrant chez moi, couché sur mon divan, combien de fois j'ai joui en pensant à ce moment. Et cela me revigorait et me redonnait des forces lorsque je me décourageais, seul devant mon chantier. Combien de fois, au summum de l'extase, je remplissais mon partenaire de sperme en hurlant ton nom, en te maudissant ! Je le hurlais tant tu m'excitais et tant je te détestais. Combien en ai-je tués à cause de toi ! Moi, je le sais. Des hommes et des femmes. J'en ai tué des dizaines et des dizaines. J'ai le chiffre exact quelque part. Les pauvres ne vivaient pas assez longtemps pour apprendre de qui je hurlais le nom à chaque spasme. Et ces moments, je te le jure, ont tous été d'une grande beauté et d'une grande violence. Ils ont joui, eux aussi, avant de grincer des dents, de claquer des membres, de crier tous leurs dieux et leur mère comme je les équarrissais, que je les dépeçais, que je les vivisectais ! Et je m'y adonnais avec rage et délectation en pensant à ce moment si long, si détendu où nous nous retrouverions tous les deux. C'est idyllique, n'est-ce pas ? Tu n'en penses pas grand-chose, en fait. En ce moment, tu te décourages à vue d'œil. Ou bien tu réfléchis désespérément à un moyen de t'en sortir. Mais pas vraiment. Tu y penses mollement, comme à quelque chose qui pourrait encore arriver. Mais sans te concentrer suffisamment pour trouver une possibilité. Alors tu restes là et tu te décourages, bien que ces liens ne soient pas terriblement solides, que cette écharpe sur tes yeux puisse tomber si tu bouges suffisamment. En fait, tu n'as pas trop envie de savoir. Encore moins d'être là, mais de savoir, non... Tu ne préfères pas. Tant qu'à faire, plutôt mourir, c'est ça ? C'est fou comme tu m'énerves. Victime amorphe. J'aurais aimé que tu cries, que tu te débattes. Tu te montres si faible. Je n'arrive pas à croire que personne n'y ait pensé plus tôt. Je rends service à la race humaine en t'infligeant ce traitement. Tu le trouves inhumain ? Pourtant j'ai deux jambes, deux bras, deux poumons, un foie, tout l'attirail de boyaux nécessaire, un cerveau de volume et de poids standards, un cœur. Si, si : j'ai un cœur. Énorme ! Pesant ! Et je te l'assure, il fonctionne. À fond. C'est à peine, parfois, si je réussis à le contraindre à rester dans ma poitrine. Il est énorme, ce cœur, tu m'entends ? Est-ce que tu m'entends ? Est-ce que tu portes attention à ce que je te raconte ? Ou bien es-tu trop lâche ? J'en étais sûr ! Tu préfères déjà jouer au mort. Je t'ai tellement bien choisi ! Sale petit porc égocentrique ! Totalement fermé ! Bouché ! Hermétique ! C'est à désespérer ! C'est à se damner ! Tu m'énerves !

Ce disant, il prend un bidon d'essence et en verse quelques gouttes sur les genoux de l'autre, qui recommence à gémir derrière son bâillon et à se débattre, furieusement lorsqu'il lui lance sa cigarette et qu'elle enflamme le liquide poisseux.

- Mais gueule donc ! Qu'attends-tu ? Tu n'es pourtant pas muet ! Tu as une bouche tellement énorme, hideuse, qui s'ouvre et se ferme comme celle d'un automate à débiter tes conneries vaines et vides ! Alors tu vas me priver de ça, hein ? Je le savais. Tu es encore plus mesquin que je ne le pensais. Je te donnais plus de crédit que tu n'y as droit. Tu es un connard vicieux et transparent, voilà ce que tu es ! Tu te crois spécial alors que tu n'es que la pâle réplique de tous tes congénères hypocrites et vendus ! Tu m'entends ? Réponds ! Tu crois que j'ai envie que tu meures brûlé par trois gouttes d'essence ? Mais tu ne comprends rien, toi ! Rien de rien ! Petit facho replié sur toi-même, trop lâche pour même comprendre tout ce que tu peux être, petit individualiste complètement récupéré par le système stupide et inerte qui t'a enfanté ! Mais je peux faire bien pire ! Bien pire !

Il repose le bidon d'essence et empoigne une petite bouteille sur laquelle est écrit en gros HCl. Il la débouche délicatement et en verse une goutte sur chaque clavicule, après les avoir mordues. La douleur est tellement forte que l'autre crie malgré son garrot pendant qu'il se relève et crache par terre un morceau de chair. Il a deux filets de sang de chaque côté de la bouche. Les cris n'arrêtent pas, se liquéfient en gargouillements. L'autre bave abondamment.

- Que faut-il te faire, merde, pour t'inculquer quelques principes d'humanité ?

Il se positionne au-dessus de l'autre, les jambes de chaque côté des siennes et le laboure de gifles qui raisonnent dans la pièce vide.

Il n'arrête de le gifler que lorsqu'il est à bout de souffle, et l'autre aussi. Pour s'éloigner de l'autre, il appose ses doigts sur les plaies que l'autre a sur les clavicules (on peut donc penser qu'il appuie directement sur l'os). L'autre crie. Il en profite pour retirer le bâillon et l'embrasser profondément. L'autre lui rend son baiser. Union détestable et violente. Moment de sursis pour l'autre, qui en profite. Le baiser dure longtemps. À travers, on entend des bruits de salive et des grognements. Il s'éloigne, enfin, marche vers la vitre, s'allume une autre cigarette, tire quelques bouffées, fait des ronds (il lui a évidemment remis son bâillon).

- Tu veux une pause ? Prends-la, en même temps que moi. Tiens, fume. Ah tu ne fumes pas. T'es vraiment un con. Tu devrais commencer parce qu'il ne te reste plus beaucoup de temps pour essayer des nouvelles choses. Et puis tu pourras dire à Dieu merci d'avoir inventé le tabac. Tu vas voir, c'est divin. The last pleasure we had and they took it away from us with their hypocritical views and morals. As if they gave a fuck. As if we were the ones polluting. Bande de nazes. Ah tu crois pas en Dieu. Tant pis pour toi. Moi non plus, remarque. Mais c'est pas moi qui vais mourir tout à l'heure. Un espoir en moins, dans ce cas. Tant mieux pour mes couilles. Je pourrai dire que je t'ai anéanti. Ça te convient comme nécrologie ? Tu n'en auras pas puisque tu n'existeras plus et que donc plus rien ne te concernera. C'est ça ? Très bien. J'enregistre. Pas de chronique nécrologique pour le vilain petit canard. Ni pour les quatre cents personnes que j'ai recrutées et qui subiront le même sort que toi. Avoue que tu t'en faisais de crever tout seul. Non ? Mais si. Je me demande ce qu'ils foutent, les autres, d'ailleurs. Leur premier jour. Ils doivent se défoncer au travail. Tu te demandes sur quoi ils bossent. Moi aussi. Mais tu leur donnes un ordinateur par tête de pipe et ils bossent. Ils se mettent à taper sur leur clavier et ils sont partis pour huit heures. Straight. Malades, je te dis. Je me suis toujours demandé ce qu'ils pouvaient bien taper toute la journée et puis je me suis acheté un ordinateur et j'ai compris : ils rentabilisent leur ordinateur. Ils ne font strictement rien à part répondre aux messages que leur envoie leur PC. Non, pas de mac, tu penses bien. J'avais pas envie de monter la facture pour rien. Surtout qu'ils ne seront opérationnels que pendant une journée. J'ai même pas regardé leurs noms quand je les ai engagés. J'ai pris n'importe qui, puisque je leur faisais faire n'importe quoi. Ce qui est marrant, c'est qu'ils sont terrorisés à l'idée que je les renvoie alors ils doivent travailler comme des bœufs. À rien. Ce que ça me fait rire. Tous investis d'un grand rôle, les petits coqs et les petites poules (je suis pas macho, faut pas croire). Alors qu'est-ce qu'ils font, mes esclaves ? Ils esclavent leur ordinateur. Impression de puissance. Hilarant. Je ne tenais à connaître que toi. C'est pour toi que j'ai construit tout ça. Uniquement pour toi. Les autres, c'est des figurants, tu sais ? Ils rendent le tout vraisemblable, sérieux. Ça augmente la portée de mon geste. Parce qu'un immeuble isolé dans un champ de tournesols, qui explose, personne n'y croira. Ce qui ne me dérangerait pas mais j'ai envie de travestir mon geste, de le rendre... je ne sais pas... visible... politique... Quelque chose comme ça. Un point d'exclamation. Avec moi caché derrière, en amont, en aval, tout autour, invisible et rigolard devant l'ampleur que peut prendre un geste totalement gratuit, totalement individuel, quand

on prend deux ou trois précautions pour bien masquer les véritables intentions. Et puis j'aime mon public, moi. Tu imagines leurs têtes s'ils ne trouvaient qu'un seul corps dans cet édifice. Surtout qu'à vrai dire, ils ne le retrouveraient même pas puisque la trop-grosse charge d'explosifs sera disposée tout autour de toi. Qu'est-ce que ça va péter ! Il va y en avoir sur trois cents kilomètres de rayon. Et toi aussi. On te retrouvera partout, jusque sur les billets de banque, une vraie star. Tu vois comme je t'aime ? Je te rends universel. Citoyen du monde. Les tourmesols se tourneront vers toi. Ils rougiront de ton sang propulsé dans toutes les directions. Et puis, ensuite, ils pâliront de poussière. J'ai tellement peu lésiné sur le matériel que ça fera trembler la terre jusqu'à la ville la plus proche, qui est quand même salement loin. Je les entends déjà : C'est un attentat ! Personne ne revendique ! Quelle est cette nouvelle et sombre force terroriste ? Ah ! Quel bonheur ! Et moi qui me marre en catimini ! Dans mon petit coin ! Seul et heureux ! Avec suffisamment d'images et de souvenirs dans le cerveau pour me branler jusqu'à la fin des temps ! Rien qu'en y pensant, j'ai envie de te gicler au visage. Les autres, à vrai dire, je n'y pense même pas. Je m'en fous. Crédibilités, comme je disais. Parce que : je me respecte. Moi. Et que je respecte aussi : les autres. Mais surtout moi, quand même, parce qu'on a beau dire mais l'autre le plus beau, le plus sexy, celui qui occupe réellement mes fantasmes, pas les plus visibles, les autres, ceux qui sont en-dessous, l'autre le plus dangereux, celui devant lequel on reste bouche bée, l'autre qu'on baise sans le savoir, à qui on fait du mal ou du bien sans le savoir, à qui on ment le plus sans le savoir, ou en le sachant, remarque bien, c'est qui ? C'est qui ? Ben c'est soi, bien sûr, quelle histoire ! Moi, je le connais. Une nuit, je me suis dit : Ça y est, je pars en guerre. Je vais le mettre à bas, ce mec qui me fait chier et qui est moi, et qui m'interdit plein de trucs que je voudrais faire. Je vais le tracer, je vais le retrouver, l'entraîner dans un coin sombre, et on se battra jusqu'à l'aube, jusqu'à l'année prochaine s'il le faut mais un des deux devra mourir parce que je n'accepterai jamais qu'on me martyrise. Voilà ce que je me suis dit. Et je commençais à bien le connaître, ce connard caché dans mes tréfonds. J'en avais mal au bide, j'étais proche de l'indigestion. Alors je suis parti et je suis allé : de bar en bar en me montrant, en attirant l'attention, sur ce connard, sur moi, enfin bon, en avalant tout ce que je trouvais aussi : fumée, alcool, pilules, bites, champagne ! Je déculottais les mecs sur les pistes de danse et je les pompais jusqu'à ce qu'ils giclent sur leurs copains, leurs copines, je faisais ma grosse salope, je montrais à quel point j'étais pourri. Sur le trottoir, je me suis affalé un moment pour réfléchir et je me suis endormi. Quand j'ai rouvert les yeux, je gueulais comme un cochon. Trois mecs me maintenaient pendant qu'une truie de deux cents

livres me limait le cul avec un gode gros comme. Gros comme. Tiens, gros comme le col d'un lampadaire. Un réverbère, plutôt. Une batte de baseball. Pour ce que j'en ai à foutre. Je me faisais violer, quoi. Tranquille. Dans une belle ruelle bien propre (c'est la mode de nettoyer les lieux de viol). Par trois mecs et une grosse lesbienne tellement en manque qu'elle s'était laissé pousser la bite. Tu te rends compte ? Ni une, ni deux. Avec ce que j'avais dans le corps, j'étais totalement à crocs, à crans. Je l'ai laissée m'orgasmer dessus son litre de pisse sans odeur et puis je me suis relevé, le cul en sang, les mains gelées à force d'embrasser le bitume, les jambes bien détendues, les genoux en compote, je me suis levé, j'ai demandé une clope et ils me l'ont donnée, ces enculés. Il y avait une petite voix dans mes intestins qui m'a foutu illico en rogne en me disant Mais tu te laisses faire ! Mais tu fumes avec eux ! Et bien oui, que je lui répondais à la petite salope, et bien oui je fume avec eux. T'as un problème, connasse ? Et la petite voix de renchérir, la salope : évidemment que j'ai un problème, petit maso de merde, ta dignité, tu la traînes dans la boue et tu veux que j'accepte ça ? Qu'est-ce que t'en as à branler de ma dignité ? J'en fais ce que j'en veux, d'abord, de ma dignité. Jusqu'à preuve du contraire, elle est toujours à moi, que je lui réponds tout en fumant et en discutant de tout et de rien avec mes nouveaux copains (très sympas, d'ailleurs). La voilà qui réplique : Tu feras pas n'importe quoi tant que je serai là pour veiller sur toi. Alors, je lui dis, moi : Mais va te faire foutre ! Je t'ai pas mise là, tu t'y es mise toute seule et je veux pas que tu veilles sur moi, je veux que tu t'en ailles. Ce qui m'arrive, c'est mon problème, tu crois quoi ? Que je suis pas au courant que ces mecs-là viennent de me passer dedans ? Mais c'est pas moi qu'ils ont enculé, ils et elle (parce que c'est quand même la fille qui l'avait la plus grosse), je me suis laissé prendre pour qu'ils te baisent, toi. Ah ouais ? Ouais. Et ça a bien marché et tu sais quoi ? Et ben c'est moi qui t'ai baisé, et ma dignité, je sais où elle est. Alors elle a fait une pause parce que je l'avais bouchée, cette sale conscience. Et puis, la pute qu'elle est m'a déclaré : Bon c'est un scandale mais moi, je reste pas là. Casse-toi, alors, que je lui ai lancé. Elle a dit D'accord. Je peux te donner un dernier conseil avant de m'en aller ? Vas-y, que je lui dis, bon prince et tout. Moi, à ta place, je leur casserais quand même la gueule. Allez, allez, tu vas quand même me manquer, que je lui lance pendant qu'elle s'éloigne. C'était pas vrai, bien sûr, mais j'appréciais qu'à la dernière minute on ait été sur la même longueur d'ondes. J'ai jeté le mégot par terre et je ne leur ai pas cassé la gueule : je les ai massacrés. J'aime pas les ruelles propres, voilà. Le plus marrant, c'est que ce sont eux qui sont passés pour des innocentes victimes d'un génocide de quartier. C'était mieux comme ça. Je leur en veux pas,

remarque. Mais j'aime pas passer pour la victime. Je préfère avoir le dernier mot. Pas que ça me rassure ou que c'est maléfique ou quoi que ce soit. C'est juste que je crois que c'est dans l'ordre des choses. L'ordre du monde. Whatever. Et puis je suis pas une victime. En plus, j'ai eu exactement ce que je cherchais. Et j'ai bien aimé ça. C'était formateur. À tous les niveaux. Regarde à quoi je ressemble grâce à ça. Depuis que je me suis fait violer et que ma conscience m'a quitté, je me sens plus libre, plus heureux, paisible. Comme quoi... Et puis elle l'avait bien cherché aussi, à force de parader dans ma tête comme une gravure de mode dépassée. J'ai accepté le fait d'être mauvais aux yeux des autres, ce qui n'est pas tout à fait vrai, d'ailleurs, tu verras. Mais bon, j'ai pas de souci à être violent et déterminé. J'aime tuer. Ça te va, ça ? J'élimine ceux qui ne sont pas d'accord. J'accepte ma nature, comme ils disent. Je n'essaierais même pas de prouver que le monde a besoin de gens comme moi. Parce que même si ce n'est pas le cas, j'existe. Et je n'ai pas besoin de me créer une fonction dans cet univers pour me légitimer. Je suis. Point barre. Je suis bien plus beau comme ça. Un point c'est tout. Un point c'est moi. Merci, Zazie. Tu la connais, Zazie ? Non ? Ça ne m'étonne pas, tiens, petit élitiste. D'ailleurs je ne suis pas particulièrement mauvais, en fait. Plutôt : je ne suis pas hypocrite. Mes envies de meurtre, je les concrétise. Quand l'envie de meurtre me prend, cela se voit sur mon visage, cela : se lit dans mes yeux. On ne peut vraiment pas m'en vouloir. Si tout le monde faisait comme moi, le monde serait beaucoup plus harmonieux. J'en suis persuadé. Mais comme personne ne m'écoute, vraisemblablement, ce que je dis ne vaut pas grand-chose. Et c'est exactement pour ça que je dis que ce n'est pas tout à fait vrai que j'ai accepté d'être mauvais aux yeux des autres. Je veux dire, après tout, pour être quoi que ce soit aux yeux des autres, encore faut-il qu'il y ait d'autres yeux. Et c'est ce que je veux dire aussi : moi, j'aimerais bien que les gens me voient et pourtant, certains sont témoins de mes gestes, ce n'est pas comme si je m'efforçais de les cacher, je n'efface pas mes traces, je ne dissimule aucun de mes penchants, je joue franc-jeu et je ne tue pas forcément les gens qui assistent à mes exécutions. Au début, je me disais Flûte, ils vont me trouver et m'enfermer, me condamner selon l'idée tellement sixties du respect de son prochain et je trouvais ça... emmerdant, vraiment. Je n'ai pas envie de rester toute ma vie dans un endroit restreint, surpeuplé et sale. Alors je m'inquiétais quelque peu, n'est-ce pas. Et puis l'évidence m'a agressé comme une épiphanie. Les gens ne voient rien. Ils voient, ils entendent, ils grincent des dents. Mais ils n'interviennent pas, ne réagissent, pour ainsi dire, pas, et dès qu'ils tournent le dos, ils évacuent ce qu'ils viennent d'entendre, ce qu'ils viennent de voir, leurs propres réactions devant l'acte horrible, sanglant, violent, décisif. Que

font-ils ? Ils tournent le dos et ils oublient, le plus vite possible. Ils reportent sur eux. Ils mettent toute leur énergie, non pas à dénoncer, mais à se vider l'esprit. Parce que : ça les traumatise et qu'ils préfèrent se sortir de leur traumatisme plutôt que de faire ce que la société, la Justice, leur ordonne de faire. Alors les gens, dans l'espace public (bien que bon), ils sont : lâches. Et donc : égoïstes. Parce que c'est : le plus facile quand tout le monde est profondément : inerte ! Ah ! J'en aurais, des trucs à dire sur l'inertie. Mais bon, c'est pas le moment idéal pour disserter là-dessus. Toi, tu n'es pas inerte, n'est-ce pas ?

L'autre bouge sur sa chaise.

- Évidemment pas. Bien que ta résistance s'émousse, mon petit. Je te sens de plus en plus éreinté par ces liens, ces cordes dures, dures, ces bâillons si inconfortables, si contraignants. Je te sens prêt à flancher encore une fois. Mais cette fois pour de bon. Tu n'en peux tout simplement plus. J'ai vu ça plusieurs fois. Le moment de craquement. Où la volonté disparaît à tout jamais.

Il caresse l'autre du revers de la main. Sur le crâne nu, la joue trempée de sueur, les bandeaux qui l'entravent.

- Volonté de continuer de m'écouter, de vivre, de te maintenir ici, maintenant. Je déferais tous tes liens, je te dirai Pars, tu es libre, que tu resterais là comme un con, comme le pauvre type que tu es, mon pauvre vieux. Enfin, vieux, façon de parler, hein ? Mais à vingt-huit ans, on peut être jeune ou vieux, chacun décide. C'est un état d'esprit et blablabla. Regarde-moi. Regarde-moi, j'ai dit.

Il retire le bandeau.

- Je suis, moi, de toute éternité. J'existe depuis cent mille ans. Cent millions d'années, si tu veux. Des milliards, si tu y tiens. Mais à quoi bon te donner un nombre jusqu'auquel tu ne sais pas compter ? J'ai toujours été là. J'ai. Toujours. Été. Là. Où ? Partout. Toujours. Prêt à m'élancer. À conclure. À purifier. Je suis ton archange, mon vieux. Ton archange purificateur. Simplificateur. Je dé-complexifie. J'étaie. Je règle. J'élimine. Les problèmes. Les faux et les vrais. Les gens aussi. Mais les faux seulement. Les vrais individus,

je les garde. Ils ne me concernent pas. Je n'aime pas les ombres – à part celles qui illuminent tant elles sont : nécessaires, lumineuses, magnifiques. Et évidemment : la mienne. Mon ombre. Gigantesque quand je déploie mes ailes. Énorme, tu m'entends ? Superbe et gigantesque. À cacher le soleil. Tu les vois, maintenant, mes ailes ? Est-ce que tu les vois ? Mais si tu ne les vois pas, alors ces deux objets ne te servent à rien. Ils sont défectueux. Tu devrais les retirer.

Dans un élan d'une violence sans précédent, il lui arrache les yeux, ou bien les brûle avec une cigarette, en prenant son temps. On entend tout : les efforts de l'autre pour empêcher son geste ; ses cris étouffés, les bruits de la chaise et des cordes qui craquent.

- Le bandeau te gênait, non ? Et bien maintenant, il ne te serrera plus. La douleur, par contre, doit être intolérable. Tu dois avoir envie de hurler sans t'arrêter, jusqu'au bout de ton souffle, sans jamais reprendre haleine. Et tu dois aussi avoir envie de gémir, de râler à travers tes cris. Tu aimerais avoir plusieurs pharynx, tellement ta douleur réclame que tu l'énonces, que tu la trahisses, que tu traduises de façon audible, compréhensive, cet énervement. Apprends-le par cœur, ce mot qui répond si bien à ta situation : ÉNERVEMENT. Je t'énerve. Peut-être même plus que tu ne m'énerves, toi. Tu vois ? La réciproque ne fonctionne pas avec toi. Tu dois toujours en rajouter, en enlever... T'en as pas marre, des fois ? D'être ce que tu es ? Ce que tu représentes ? Ça ne... t'énerve pas de te savoir faux de la pointe de tes cheveux gras à l'oignon de ton pied gauche ? Tu es heureux, comme ça ? Tout ce que tu es capable de sortir de ta bouche, ce sont des filets de salive. Et tu crois que ça me stimule à être sympa avec toi ? Tu es immonde, tu es couvert de tes entrailles, de ta salive, de ton sang, de liquides bruns dégueulasses que je ne saurais même pas nommer, des plaies couvrent ton corps et elles brillent, bien visibles, bien purulentes, tu pues la sueur de l'effroi, tu empestes la merde et la pisse, et aussi l'essence brûlée, tiens !

Il lui crache dessus.

- Tiens. Comme ça, c'est complet. Je crois qu'on ne pourra pas faire beaucoup mieux pour établir l'équivalent entre ton âme et ton corps. Qu'en penses-tu ? Tu te ressembles enfin ! Un peu ! Je te ferais bien quelques excisions supplémentaires mais je t'avouerai que

ce jeu commence à me lasser quelque peu. J'ai la gorge sèche, tu comprends ? Bon. Et bien sur ce...

Il dispose tranquillement les barils d'essence autour de l'autre, puis les connecte à un dispositif menaçant fixé au mur, à l'aide de fils rouges, blancs, jaunes, provenant de toutes les directions. Finalement, il tire une dernière bouffée de sa cigarette et la pose à la verticale, sur son filtre, entre les jambes de l'autre, par terre.

- À partir de maintenant, ça peut sauter à peu près n'importe quand. Si tu arrives à te libérer, ma foi, tu peux bien t'amuser à courir dans tous les sens et à ameuter tout le monde, les paniques ne me dérangent pas. C'était sympa de discuter un peu, toi et moi. Salut.

Il s'en va. On entend le bruit d'une porte qui se ferme et puis plus rien. L'autre, après un moment d'immobilité, se démène de plus en plus sur sa chaise. Il arrive à défaire les liens qui entravent ses jambes – suffisamment du moins pour pouvoir faire tomber la cigarette et l'écraser. Il y a un moment de silence et de calme durant lequel on n'entend que sa respiration. Puis, l'immeuble explose.

Pour L'Archange 290308

Café Kilo

Pour Qui est mort ? 080708

Rue Clark, Montréal

Pour Qui est mort ? – The Master of Creation Remix 141108

Rue Clark, Montréal

© Philippe Mangerel

DEUXIÈME PARTIE : DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

LE MAÎTRE ET LA CRÉATURE

INTRODUCTION

LA MAQUETTE

La pièce a été créée dans un état de révolte contre l'institution (peu importe laquelle), d'incompréhension (de l'auteur envers le monde contradictoire qui l'entoure) et d'étouffement. Dans un moment d'éclatement et de refus. Il a été nécessaire de mettre en mots cette incapacité à hurler. Le résultat est une pièce en morceaux dans lesquels s'exprime une rage parfois latente, souvent graphique, généralement vibrante.

Chaque morceau a été écrit indépendamment des autres et la cohésion de l'œuvre ne s'est achevée que rétrospectivement. À mon avis, le propos de la pièce ne peut être dessaisi de la méthode utilisée pour le créer.

Ce n'est donc pas le sujet que je vais réinscrire mais bien la forme, par le biais de la maquette. Encore faudra-t-il déterminer deux temps : celui de l'écriture et celui de la conception et ce, selon l'idée que tout ce qui s'édite se conçoit clairement. Et encore ces deux temps s'énoncent de manière précise et concise : d'abord j'ai écrit, ensuite j'ai conçu. Et je conçois, je conçois encore. Je peux concevoir jusqu'à la fin des temps, je peux décliner cette pièce de toutes les manières possibles. Je peux la mettre en scène de façon à ce que le spectacle dure dix-huit heures, je peux la remanier pour qu'elle ne tienne que sur une seule page. Voilà ce que permet l'espace. Parce qu'il s'agit d'une maquette. Ma pièce, de par sa constitution en kit, c'est-à-dire en pièces détachées, c'est-à-dire en fragments, n'est pas une forme mais un appel à la forme.

Ce mémoire tiendrait beaucoup mieux sur une page web en trois dimensions, car il s'agit après tout de théâtre et le web nous permet de faire ce que nous fantasmons tous : créer notre univers fictif en trois dimensions dans un univers encore plus fictif (moins multiplié par moins donne plus) et néanmoins tangible (à l'opposé d'une image purement mentale). Il y aurait donc mon essai comme une plaine sur lequel des édifices se construiraient en fonction de ce qui s'y retrouve écrit, en fonction de l'argument ou de la place d'un mot dans une phrase. De façon plus schématique, des flèches partiraient de toutes parts de mon texte afin de préciser telle chose ou telle autre. Ce serait magnifique. Je pourrais aussi fonctionner par astérisques mais leur accumulation rendrait la chose finale illisible. Dommage. Vous ne la lirez jamais. Du moins, vous pourrez laisser venir l'eau à vos commissures. Et si ce remix vous plaît, sachez qu'il existe à l'intérieur d'une myriade d'autres.

Je dois me raisonner afin que nous nous entendions : il n'est pas question de deux mémoires mais d'un seul, je me dois donc de rendre tout cela cohérent. La cohérence ne réside pas dans l'appareil théorique et critique que je m'apprête sans arrêt à faire mais dans la rencontre de deux textes : un essai et un [x] (j'ai beaucoup de mal à établir ce qu'est ma première partie, de un, et de deux j'ai beaucoup de mal à envisager la suite de ma pièce après *l'Archange*, alors que le texte indique que le théâtre explose avec toutes les personnes qui y sont enfermées). On m'a en quelque sorte interdit de mêler les deux alors qu'il s'agirait sans aucun doute de la chose la plus logique à faire. Je me dois donc de les lier par à-coups. Et non seulement par à-coups mais aussi par contrecoups. Aussi bien par hameçons, lancés d'une aire éloignée du texte et s'y accrochant. Je vais donc tenter la chose la plus irrémédiable, c'est-à-dire lier ce texte-ci à celui qui le précède et l'englobe par le biais de plusieurs autres. On pourrait dire : installer des options au kit. Vous conviendrez qu'il s'agit d'une démarche exemplaire. Exemple de ma bouteille d'oxygène concentré Artaud qui fit de même avec sa fascination personnelle : Vincent Van Gogh.

Il en va de même de ce mémoire, par ailleurs : incapable de le rédiger de façon académique, je le rédige dans la fiction. Il s'agit donc d'un mémoire fictif, ce qui correspond très bien à l'exercice que l'on me demande. Afin d'analyser ma démarche, chose impossible (et ceux qui disent le contraire sont des opportunistes et je les méprise), je n'ai trouvé d'autre moyen que de m'analyser moi-même. Je croyais au départ (puisque'il s'agit d'une création, non pas au niveau de la partie Création mais bien au niveau du mémoire tout entier) m'asseoir sur les

écrits de Gabrielle Wittkop afin de souligner certains parallèles avec les miens. Chose qui aura lieu, par effet de contamination et d'obsession. Cependant, je ne dois pas perdre de vue que le centre de ce mémoire, c'est malheureusement moi, et que je n'y couperai pas. Ainsi donc, moi. Posé de toute éternité, moi. Et afin de pasticher Wittkop : *donc, moi*.¹ Moi-même étant un problème et *je* travaillant sur une chose écrite, je me dois de m'étudier en tant qu'écrit. Je suis donc en phase de globalisation à l'intérieur de mon projet, ce qui s'énonce fort mal. J'en deviens la structure. La forme épouse celle de mes synapses.

Le problème réside dans la matière. Afin de préférer des mots intelligents et intelligibles (surtout), il m'est nécessaire de revenir en arrière. Et je ne surprendrai personne si je déclare que je n'en peux plus de ce projet qui traîne alors même qu'il est terminé (pour moi – du moins cette phase) et demande à se réaliser d'autres manières. Mais animé, je le suis aussi parce que tous ces mots que vous vous préparez à lire ne sortent pas comme ils le devraient. Ils ne sont pas préétablis (loin de là), ils ne sont pas particulièrement réfléchis. Bien moins, en tout cas, que les propos de ma pièce. Animé, je le suis également parce que ma pièce se contient elle-même, ainsi que toute sa descendance. Finalement, l'animation me gagne lorsque force m'est donnée de déclarer que depuis mon entrée en Maîtrise, tout ce que je fais, tous les mots que je convoque sont Création.

Et là-dessus vraiment, il faudrait dire un mot. Je crois pertinemment que tous les utilisateurs du mot *création* à l'UQÀM (et en général dans les médias et autres sources de jérémiades) le prennent pour un autre : *affabulation*. Or je ne fabule pas, moi. J'invente, j'écris, en toute conscience. Dans la fièvre, peut-être. Mais toujours dans la conscience de mon geste. J'érige.

Le document fragmentaire que je vous présente surgit d'un flot d'écriture. Il est traversé de toutes parts par trois topiques : le conflit entre création et écriture (conflit) (exposition) (crise) (moi et l'autre), la métamorphose par l'autre (création) (nœud) (concentration) (moi face à l'autre) et l'œuvre d'art en tant qu'expérience (fascination) (dénouement) (projection) (moi-autre). Trois topiques que je traiterai par le biais, respectivement, de mon expérience de la Création à travers l'Institution, de l'écriture face à l'œuvre d'art, et du lecteur face à son obsession.

¹ en rappel à son « Donc, C. » de la nouvelle *La mort de C.*

FRAGMENT 1

L'ÉCRITURE-CONFLIT

1.1 Conflit : parole

Je ne savais pas, en regardant les piles de papier que j'avais devant moi que ma pièce résidait à l'intérieur. J'en ai été tout surpris. Ce que je vous livre ici n'est pas ma pièce, mais sa version remaniée pour correspondre à votre bon plaisir. Et je pourrais vous présenter cinq-six éclats de cette pièce, un album complet de remix, utilisant telle trame, tel angle plutôt qu'une autre, plutôt qu'un autre. En cela, je conserve mes dates, mes mots, je les préserve de l'oubli car ils sont véritablement là. Non pas matériellement là devant vous, mais bien là, fantômes hantant le texte, le formant de manière sous-jacente et essentielle. Il existe un texte intitulé *L'Archange*. Et ce texte est le fondateur de toute la pièce. En cela qu'il a été écrit au même moment mais, contrairement à *Qui est mort ?*, de façon résolue ; tous mes sens érigés vers le but de terminer ce petit monologue à deux personnages.

Qui est mort ? demeure le texte premier, la source. Je l'ai débuté au même moment que ma maîtrise. De quelle manière ? Tout simplement en décidant que mon titre serait celui-là, et que tous les textes que je produirais durant une période s'étendant du 6 septembre 2006 au 8 juillet 2008 seraient des écrits destinés à constituer La Pièce, comme elle est devenue à force d'en parler à tout bout de champ. Le défi se résumait à élaborer un espace dans un temps limité.

Je vous emmène donc avec moi dans les méandres de ma pensée que je réfléchirai vers vous de la même manière que ma pièce, c'est-à-dire en kit. Vous pourrez, si vous le jugez bon, en retirer des morceaux. Vous pourrez aussi déplacer certains éléments et vous interroger sur l'existence d'une raison pour laquelle j'ai pré-ordonné les choses de cette manière. Je serai le seul à vous observer et à rire de vous.

Parler de la pièce après coup. C'est évident. Je préférerais dire : selon le regard historique (ou historisant), puisque l'écriture ne s'est certainement pas faite de manière raisonnée ou dans un seul but. On n'écrit que rarement vers un seul but. C'est bien trop réducteur. Regard historique, donc. De compilation et d'archivage. Mais diffracté ; la plupart du temps réorienté grâce à mes interlocuteurs de tous les instants, car rien n'est plus faux que de dire que l'écriture d'un tel travail se réalise dans la solitude. Au contraire. Je n'ai jamais eu autant de collaborateurs. J'ai rencontré des gens, des amis, qui m'écoutent, me conseillent, sans forcément avoir la même visée que moi et que je me donne le droit de ne pas écouter. Aussi bien pourrais-je avancer que ce n'est pas moi qui écris cet essai mais ceux qui m'entourent, concentrés par mes doigts (car ce sont eux qui écrivent, ceci est le manifeste des mains). Il s'agit d'un essai et aussi d'une invention, mot que je préfère au terme *création*, beaucoup trop connoté depuis qu'il s'est institué en sous-discipline universitaire. L'invention se fait par morceaux, à l'intérieur d'un cerveau. Comme tout ce que j'écris, j'y pense de façon anarchique avant d'écrire quoi que ce soit. Le résultat est que chaque œuvre s'écrit à la vitesse de la lumière. Chaque fragment trouve son complément mental. Il me suffit d'y penser suffisamment longtemps pour que le tout s'écrive d'un seul coup. Il n'y a rien à opposer à cela ; il s'agit d'un fait. *L'Archange* a nécessité trois séances d'écriture de trois heures. C'est à la fois court et carré. Effroyablement intense. Le résultat est que la genèse peut être fort longue, de même que sa conclusion mentale. *L'Archange* m'est resté en tête durant deux mois après son écriture et je me suis retrouvé incapable d'écrire une seule ligne tant ce que cette pièce contenait était dense. Une construction prend donc un espace qui ne se résume aucunement à sa taille exprimée en termes de pages ou de surface. Ainsi, *Qui est mort ?* a nécessité deux ans de réflexions, mais seulement trois semaines d'écriture au total. Ce qui représente tout de même cinq cent quatre heures d'écriture (sur les 17 520 heures du temps global de réflexion)... *L'Archange* est une sorte de détonateur.

Dans le regard historique, il y a quelque chose qui doit être pris en compte, c'est le temps. Et le temps a un chantre extraordinaire qui a pour prénom Gabrielle (comme l'archange, et les anges n'ont pas de sexe (et les prénoms pas d'orthographe)). Son écriture saisit le temps et le relativise de manière à pénétrer la sphère, non pas du quotidien, mais du mythique. Quotidien mythique, donc. Arrêt et mouvement.

Je traiterai donc de Gabrielle Wittkop et de son écriture. Parce que je déteste parler de moi de cette façon, c'est-à-dire de manière objective, ce qui n'a aucun sens. Je me pencherai sur *La Mort de C.*, *Chaque jour est un arbre qui tombe* et *l'Almanach perpétuel des harpies*, qui n'est ni un roman, ni un recueil de poèmes, ni un essai, ni une pièce de théâtre. C'est un divertimento, un divertissement. Pourquoi ces œuvres ? Parce qu'elles m'ont influencé et séduit durant la période où je me livrais à l'écriture d'une possibilité de pièce de théâtre. Parce que ce sont des textes qui m'ont fasciné. Trouvent-ils une résonnance dans mes écrits ? Je l'espère, mais je n'en sais rien. Par définition, c'est à l'analyste de faire ce travail. Ainsi mon mémoire tout entier résidait dans cette pièce de théâtre de cent-vingt-trois pages. Vous m'avez demandé de l'écouter. Docile je suis, quant aux règles pré-émises. Je me suis soumis à vous, j'accepte. Je peux être forcé d'obéir. Je ne peux être forcé d'aimer cela.

1.2 Inconfort et création

Je me suis inscrit à l'UQÀM à la maîtrise en Études littéraires, profil Création, en me disant que ce que je voulais faire de ma vie, c'était écrire, développer cette activité que je ne pouvais pratiquer que bénévolement, après les heures de travail, après les heures de cours, après tout, quand il me restait quelques heures libres avant de sortir ou avant de m'endormir (ce qui revient au même). Étant fier de mon écriture, je me disais qu'elle valait quelque chose et qu'il était nécessaire de la fouiller, de l'envelopper d'une démarche ou d'une pensée. De plus, comme je venais de passer six ans à l'Université de Montréal, au baccalauréat en Études françaises, et que j'aimais le climat universitaire, que je trouvais que j'avais quelque chose de singulier et de nouveau à dire ou, plus simplement, que j'étais bon à l'école, il me semblait normal de continuer aux Études supérieures, surtout si celles-ci me permettaient de faire autre chose que du scolaire. (On a beau dire, l'université n'est qu'un terme plus compliqué pour désigner l'école. On doit y faire ses devoirs, les rendre à temps, aller en

cours, recevoir des notes qui nous font passer ou redoubler (si le concept existe encore), entretenir des relations amicales avec les professeurs, sans être trop lèche-botte, obtenir un diplôme, aller à un bal avec les camarades de classe, etc., etc.) Il se trouve que, à mon avis, très humble, c'est le nom générique du programme qui m'a induit en erreur. Création, oui. Littéraire, oui. Maîtrise, un peu moins. Maîtrise en Création, qu'est-ce à dire ? Aurai-je maîtrisé ma création en terminant mon diplôme ? Entendez-moi : j'aime les règles. Dans mes textes, dans ma vie, envers les autres, sur mon corps. Mais les règles, pour moi, sont la donnée de base. Les règles sont instituées avant que le jeu ne débute. Ensuite, il faut s'amuser, il faut jouer, oublier ces règles, et surtout – ne pas maîtriser. Lorsqu'on maîtrise un jeu, on peut y jouer encore mais, très vite, on s'y ennue. Et je déteste l'idée qu'un jour, je m'ennuierais à écrire. Je pourrais réduire ma pensée à : l'écart qui existe entre les deux littératures. Je parle des deux disciplines majeures : l'étude (lecture) et la pratique (écriture). L'étude dicte un temps, un espace, une forme et l'écrit même qui s'y produit, donc : tout un système qui, dans la pratique, se doit de disparaître afin de laisser libre cours à la liberté de l'artiste. J'étudie la littérature parce que j'aime écrire. Et cela, paradoxalement, est un paradoxe. L'étude est sérieuse et fonctionne par conventions. L'écriture ne l'est pas et tente de briser toute convention. Mon essai s'inscrit dans ce paradoxe. Qu'étudie-t-on en Création ? Notre rapport à ladite création. Nous apprenons aussi des noms, des textes, des théories, toutes sortes de choses qui nous apprennent que nous ne sommes pas originaux, que quelqu'un a pensé à tout cela avant nous ; en fait, que beaucoup de personnes ont pensé à cela avant nous. Il peut s'agir d'une idée, d'un concept, d'un personnage, d'un point de vue. Ce que nous apprenons en Création, avant tout, c'est que ce que nous pensons être original n'est que le résultat d'un orgueil démesuré, d'une profonde bassesse intellectuelle, d'un égoïsme sans bornes, d'un exemplaire narcissisme. Ce que nous apprenons en entrant en Création, c'est à reculer, à faire un pas vers l'arrière de nous-mêmes. Ce que nous apprenons, c'est que nous sommes seuls, irrémédiablement influencés sans le savoir, que notre temps passé à nous pencher sur nous-mêmes nous aveugle, et que nous ne savons rien.

M'inscrire en Création, ce qui me semblait être la seule porte possible afin de favoriser ma pratique (et disant cela, j'ai la nette impression de parler à la fois comme un médecin et comme un administrateur) m'a plongé dans l'inconfort. Inconfort naissant d'une impression très nette d'étrangeté, de perte de repère, à l'intérieur d'un cadre que j'ai choisi de suivre,

mais que je n'ai pas institué moi-même. Ce cadre, il a été construit par d'autres gens que moi, afin que je m'y insère et que je m'y développe au mieux. Je n'étais pas là pour faire partie d'un clan, pour faire valoir un programme plutôt qu'un autre. Je m'inscrivais en Littérature parce que c'était ce que je voulais faire : de la littérature, plus précisément du théâtre, mais sans être exclusif. Mon écriture n'est pas rigoureuse, disciplinée, compartimentée, solide, sûre d'elle, accomplie. Mon écriture est libre, sauvage, surtout : hybride. Je suis un hybride. Tout être sexué est hybride. Comment peut-on se contenter d'une forme littéraire précise ? Et d'ailleurs comment peut-on préciser cette forme à un point tel qu'elle devienne un choix présumé, pré-admis, en dehors duquel il n'existe pas d'autre solution d'écriture ? En tant qu'écrivain de théâtre (entre autres), je privilégie le travail en constante évolution, en constante recherche de sa propre forme, en continuelle proposition. Dans ma propre production, je considère le théâtre comme une façon de penser l'écriture, plutôt qu'une catégorie littéraire. En cela, je veux bien me dire auteur dramatique. Mais je tiens à ce que cette dénomination couvre tous mes écrits.

J'aimerais adopter, par rapport à l'étude et à la création artistique, une attitude *queer*. Ce genre d'attitude qui, en théorie, déconstruit le genre, en particulier les oppositions (masculin / féminin, hétérosexuel / homosexuel), qui, en résumé, est un ensemble de théories de la différence, lutte contre l'opposition si basique de discours dominant contre discours dominé. Chose qui, pour moi, est à l'œuvre insidieusement dans la Création à l'université, qui est, en fait, Création universitaire. La maîtrise impose un modèle hiérarchique que la notion même de *création* contredit. Maîtrise suppose modèle, corps professoral forcément institué et orienté par une double contrainte : l'intérêt personnel de chaque professeur et le discours général et sous-jacent, dicté par l'institution elle-même.

Un inconfort naît, je crois, du rassemblement lui-même : Pourquoi, nous, auteurs, sommes-nous donc réunis tous ici ? Parce que nous souhaitons explorer et développer notre démarche créatrice. Est-elle la même ? Non. Avons-nous choisis nos condisciples, nos collègues ? Non. Partons-nous tous d'une même réalité, d'un même milieu, d'une même subjectivité qui nous lie et nous amène à nous regrouper ? Non. Avons-nous quelque chose en commun ? Parfois. Pas au départ. Ou alors, on ne le sait pas. Démarche exploratoire, donc, pourrait-on dire. Proche, également, des cours de *Creative Writing*. Y a-t-il donc mal-être à créer ensemble ? Oui, sans doute.

Attardons-nous à ces séminaires. Nous y discutons principalement de démarche artistique. Nous analysons notre démarche de la même façon que nous analysons celle d'un auteur. Étudier un auteur implique une distance ; la distance qui assure – non pas une objectivité, chose impossible – mais bien une méconnaissance nécessaire à la découverte d'éléments d'étude dans une œuvre. Nous pourrions dire aussi : naïveté. Lorsque nous autres, étudiants, devons analyser notre propre démarche, nous avons, pour ainsi dire, le nez collé à notre objet. Nous n'avons ni distance, ni méconnaissance suffisantes afin de réellement nous pencher sur nos textes. Sans compter les effets émotifs et génétiques ; nous ne connaissons pas seulement notre œuvre, nous connaissons aussi sa genèse, ses temps et ses lieux de composition, une foule de détails qui nous rapprochent beaucoup plus du biographisme et du positivisme, que de la véritable analyse textuelle. La maîtrise serait-elle donc un point de départ ? Je crois que nous pouvons l'envisager de cette manière. Point de départ de la rédaction du mémoire. Point de départ de la démarche artistique elle-même. Mais point de départ envahissant, durant lequel on n'écrit pas, durant lequel on lit. Lorsque je me suis dit qu'il fallait que je commence à écrire mon mémoire de création, en décembre ou en janvier, je me suis mis à rédiger des textes de mon invention, certes, mais qui comportaient un certain nombre d'éléments se rapportant à une grille particulière d'interprétation. Vous les connaissez : psychanalyse, sémiologie, sociocritique, études féministes, et j'en passe, autant d'instruments donnés pour lire les textes. Non pour les écrire, mais bien les *décrire*. Est-il nécessaire de les connaître ? Sûrement. Mais je n'en suis pas sûr. L'écriture tient avant tout d'une volonté d'écrire. En solitaire. Y a-t-il compétitivité ? Oui. Devrait-il en être ainsi ? Non. L'art n'est pas un palmarès. Les places ne sont pas limitées. Les artistes ne peuvent être comparés les uns aux autres. Ils peuvent être rapprochés, mais chacun est singulier. L'université, elle, est compétitive. Or, comme elle ne peut imposer de hiérarchie entre les textes de création, elle le fait par un autre moyen : les cours, les séminaires, les lectures critiques, la capacité d'analyse, le dossier d'accompagnement, les notes et lettres de passage. Tous ces renforcements des savoirs. Durant les cours, c'est là-dessus que se concentrent les efforts : formation d'un appareil critique, donc : lectures. Nombreuses. Ce qui est mis de côté, c'est la création. Paradoxe. En fait, le profil Création, à la Maîtrise, permet de développer ses connaissances scientifiques de la littérature, chose normale, habituelle, je pourrais même dire qu'il s'agit de la mission séculaire de l'institution. La création, quant à elle, est laissée à l'individu seul, une fois la scolarité terminée, dans ce large espace indéfini qu'est la rédaction du mémoire, et qui rappelle tant la page blanche. C'est dire que le

programme de Création ne permet que de donner un espace institué, un temps alloué à l'écriture. Et après tout, n'est-ce pas ce qui, toujours, manque ?

Depuis peu, j'ai recommencé à écrire. Tout à fait autre chose. Je me suis rendu compte que rien ni personne ne pourrait se mettre entre l'écriture et moi. Je crois en l'apprentissage, aux études, j'ai une démarche intellectuelle et j'en avais une auparavant. Je me réclame de certains auteurs, de certains philosophes, de certaines idées, autant en ce qui concerne le théâtre qu'en ce qui concerne ma pratique de manière générale. Désormais, tout cela est plus clair. Je m'assume beaucoup plus. Envers et contre tout, même contre mes propres choix, je suis prêt à écrire. Ce que j'ai compris dernièrement de ma démarche, c'est qu'il me faut des obstacles, car ce sont eux qui favorisent ma verve. Et parfois, souvent même, je les crée moi-même. Ma maîtrise est mon obstacle actuel. Elle sera écrite. Non pas mon mémoire, mais mon expérience. Cette expérience de la maîtrise sera écrite.

1.3 Cœur de l'oignon (sic)

Deux idées sur l'écriture sont élaborées dans cette pièce, à travers sa structure en blocs (ou fragments) semi-autonomes.

L'écrit-performance, qui entraîne une lecture-expérience plutôt que linéaire. La pièce appelle une interprétation en paroles proférées et en actes. Ce n'est pas un regard mais une action qui est suscitée. Ainsi, le titre de la pièce n'appelle pas une réponse tant qu'un investissement du lecteur dans l'intrigue. Les ellipses sont nombreuses et le dernier fragment de la pièce, intitulé *L'Archange*, propose un dénouement très partiel en dissimulant volontairement l'identité de la victime longuement torturée et finalement mise à mort. Comme le dit lui-même le personnage de l'Archange, qu'il serait facile d'assimiler au personnage du tueur à gage – mais sans que cela soit un fait absolument résolu : « je tiens à ce que tu saches dans quelles conditions tu vas mourir. » Cette réplique montre bien que ce n'est pas le but (la mort) qui est ici l'enjeu de l'intrigue, celle-ci étant dévoilée dès le départ, et par ailleurs sous-entendue dans le titre même de la pièce. L'enjeu est bel et bien le mouvement qui mènera de l'identification du but à atteindre (départ) à sa réalisation (arrivée). Le trajet importe donc plus que les protagonistes ou le dénouement. C'est cette

insistance sur le mouvement entre le début et la fin qui force le lecteur – non pas à suivre le développement de l'intrigue – mais à s'y inclure et à y apporter ses propres outils de résolution. À la façon d'un *livre dont vous êtes le héros*, ou bien d'un jeu vidéo, différentes possibilités sont présentées, qui demandent à être choisies et expérimentées plutôt que suivies selon un choix totalitaire et irrémédiable de l'auteur. Paradoxe, donc, que ce texte qui force sur la plupart de ses personnages un destin incontestable tout en se voulant entièrement perméable au pouvoir décisionnel du lecteur quant à sa finalité globale. Le lecteur se retrouve pris : entre la position de l'auteur et celle de la victime. Une chose est sûre : en aucun cas le lecteur ne pourra *rester à sa place*.

L'écrit-télescope, pris dans le sens de *télescoper*. Chaque partie est susceptible d'être assimilée par les autres et donc, de disparaître en elle-même, d'imploser. Autre particularité de ce mouvement de télescopage : chaque partie autonome s'engendre elle-même et se gouverne elle-même, au profit de l'ensemble. L'écrit-télescope a à voir avec les deux mouvements complémentaires de l'univers, cristallisés dans deux figures symboliques : le big-bang et le trou noir. Entre cette explosion perpétuelle, proche de l'idée de révolution, et cette implosion perpétuelle, proche de l'idée de destin, il y a la pulsion. J'entends *pulsion* non pas dans son acception psychanalytique et paradoxalement intellectuelle, mais bien dans son acception extrêmement matérielle qui nous ramène au cœur et à son mouvement. Le cœur pulse. Dans le cas de la pièce, un télescopage de toutes les parties n'aboutit pas au néant. Il ne reste pas rien ; plutôt un espace orienté – non pas dépourvu de sens mais de lignes directrices, c'est-à-dire de fin (« fin » pris dans son sens le plus global). Un monde existe donc, mais sans ordre, c'est-à-dire sans geste. Seul reste l'engendrement, le fait que cette chose existe, qu'elle peut donc être ordonnée (gestualisée), et que toutes les possibilités s'offrent à elle. Effectuons un parallèle.

Thomas sait qu'il va mourir. Il s'agit du postulat de départ. Il est donc pratiquement déjà mort et cela nous rappelle une certaine pièce de Müller, *Germania 3. Les spectres du mort-homme*, pièce organisée elle aussi en fragments.

Revenons sur ce caractère commun à *Chaque jour est un arbre qui tombe* et *Qui est mort ?* par le biais de Heiner Müller : la polyphonie. Cette collision des textes et des références est très présente dans *Germania 3*. Les références scandent le texte à partir du troisième fragment et le rythme de leur emploi semble accélérer au fur et à mesure des fragments,

jusqu'à occuper une plus grande part que la pièce elle-même. L'exemple de la citation de Kafka au fragment 8 est frappant : il occupe, à lui tout seul, l'équivalent de deux pages. Notons que si Müller n'hésite pas à citer Hölderlin ou Kafka, il se cite aussi lui-même assez souvent. Nous sommes donc souvent en présence de fragments d'autres pièces de Müller, telles que *Philoctète* aux pages 66-67, *Macbeth* page 57, ainsi – évidemment – que *Germania. Mort à Berlin*, dont certains fragments découlent (en particuliers les fragments 4 à 6) ; non pas forcément par le texte lui-même, mais par la parenté de situation (autant dans l'action que dans le décor ou les personnages). La polyphonie se présente aussi lorsque Müller parodie un écrivain et homme de théâtre antérieur : Bertolt Brecht. Le fragment 7 lui est entièrement dédié, ainsi qu'au Berliner Ensemble et aux femmes de sa vie ; sans compter la citation finale du même fragment, qui singe jusqu'à la négation les mots de Brecht lui-même, et que Müller lui attribue dans un ultime pied de nez. Nous assistons donc à un télescopage des textes et des idées de Müller avec ceux des autres. C'est un travail de réappropriation qui peut, oui, passer par la dérision. Le travail, simplement, chez Müller, est plus machinal. Point de passion, point d'obsession (sauf bien sûr avec l'Allemagne et la mort) pour la forme. Bien au contraire, il s'agit d'une mise à mort. Les avis se confrontent – vigoureusement. Mais sur un même plan.

Cette polyphonie, ce conflit permanent, c'est la collision des trois temps : passé, présent, futur. La preuve en est l'action : les personnages sont déjà morts, en état de survie, ou en train de mourir. Cette collision, c'est un aplanissement de l'Histoire dans un même temps qui serait celui de la scène (donc, un espace). Cette concentration qui permet de voir Hitler – mort pour nous – revivre ses derniers moments et entrevoir l'ombre de son vainqueur (Staline) avant de se tirer une balle en coulisses. Cette collision entre les temps au profit d'un espace unique produit des images qui s'impriment dans la tête du spectateur et lui montrent l'éclatement prêt à se déclencher. Et c'est l'éclatement général. Autant au niveau de la linéarité, que de l'humanité, que du théâtre.

La linéarité avait déjà été sensiblement touchée par l'aplanissement de l'Histoire, par le télescopage de deux temps que l'on ne peut superposer (et pourquoi pas ?) : le mythe et l'Histoire. Cependant les voici côte à côte dans une explosion générale, rappelant le big-bang. Doit-on rire ? Pleurer ? Il faut réfléchir. Dans la succession de fragments, pas d'histoire. Ce qui assure la cohésion : la mort, et puis l'accélération du rythme jusqu'à cette dernière

entrée de l'auteur, à la fin de la pièce : « cosmos très noir ». En quoi consiste cette pièce ? Conflit et mort. Entre les deux : le chaos, l'explosion, l'éclatement. Constat général. Témoignage. ET NOUS EN SOMMES TOUS TÉMOINS. Un télescopage de plus.

Spectacle d'un monde qui, comme le cosmos tout entier, est en constante explosion, en constante expansion. Drôle de *theatrum mundi* que celui de *Germania 3*, aux dimensions d'un monde qui ne s'appréhende que dans l'expansion, le mouvement perpétuel vers le repoussement des limites et l'agrandissement, toujours, du territoire. La dispersion est visible à travers les personnages : renouvelés à chaque nouvelle scène, comme de simples éléments du décor, comme des voix qu'il nous serait donné d'entendre avant qu'elles ne sombrent dans le silence. Ainsi, l'acteur est rendu à sa plus simple expression théâtrale : un élément scénique de la même envergure que le décor ou l'éclairage. L'homme, ici, n'est plus qu'un spectre dans les vestiges éclatés de ce qui fut un jour l'empire de ce « mort-homme » du titre. L'humanité n'est plus, qui enfante un Hitler si humain et un géant rose monstrueux qui se masturbe devant une famille qu'il a assassinée, avant de la traîner dans les buissons.² Fin de l'humanité, fin de l'espoir. Et de toute façon, où pourrait s'inscrire l'homme entre le poids du passé et l'explosion qu'il opère lui-même sur tous les autres, et en particulier sur ceux qu'il chérit ? Le mouvement est irréversible et ne peut être que constaté. Et le peut-il être réellement ? Peut-on constater ce que l'on ne peut représenter ? Si *Germania 3* semble plus accessible à une représentation théâtrale que d'autres œuvres de Müller, elle en reste d'une violence sans précédents : les morts emplissent la scène, ainsi que la violence (coups de feu, viols, etc.). Voilà où s'installe le théâtre. Ne pas tenter d'organiser l'éclatement, mais le montrer, prendre des photographies du chaos, le truquer si besoin est pour la plus grande concentration possible dans l'écartèlement. Il faudra dès lors, non pas regarder le théâtre, mais le vivre à la manière d'un événement réel plutôt que d'un spectacle avec un début et une fin. À la manière d'une épidémie ? De peste ?

² Ce qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler – de façon équivoque – Bataille.

FRAGMENT 2

L'ÉCRIT-TÉLESCOPE

ARTAUD, Antonin. *Œuvres, Van Gogh le suicidé de la société*, « Post-scriptum », Paris, Gallimard, Quarto, 2004, p. 1460, l. 1-23.

2.1 Introduction

Se constituer autre. Physiquement, toujours. Refuser tout enfermement et sortir le texte de sa page, la peinture de son cadre, l'homme de sa vie. Se projeter dans l'autre. Le projet de *Van Gogh le suicidé de la société* se situe dans la dénonciation d'une vérité totalitaire et dans la projection déferlante de l'un dans l'autre, de l'un vers l'autre. L'autre pris non pas comme la personne devant soi, mais bien comme celui qui naît de la confrontation des regards. D'où cet enchevêtrement du *je* et du *il* vers la personne non citée – et qui n'en est pas moins là, reposant sur la page. Non pas se reposant, d'ailleurs ; mais se contractant, à la manière d'un cœur, d'une vague, prenant son envol de la page. Ainsi, Artaud noie-t-il Van Gogh à son profit ? Y a-t-il plutôt naissance d'autre chose ? Le texte s'articule autour de la peinture, dans cette description de l'ultime tableau du peintre-musicien Van Gogh, le *Champ de blé aux corbeaux*. Mais quel est le sujet de la peinture ? Comment de la parole naît la peinture ?

2.2 Peinture et parole

En ce début de post-scriptum à la partie de l'essai intitulée « Le suicidé de la société », Artaud, fasciné, « revien[t] au tableau des corbeaux » qu'il a déjà approché. Il décrit le tableau et opère ainsi une peinture par la parole. Le texte, pour mener à bien sa description de la toile de Van Gogh, utilise différents média qui cassent la linéarité que ce *Je-Artaud* – placé à l'extrême début de l'extrait – abhorre. Et il est clair que le texte, pour bâti qu'il soit, ne s'inscrit pas dans la pureté rhétorique du commentaire. Divers éléments témoignent d'une oralité tout artaudienne (si l'on peut réellement enfermer Artaud dans son propre nom). À titre d'exemple, citons les questions de la ligne 2 et de la ligne 1 qui abandonnent le point d'interrogation et restent dans la diction orale plutôt que dans le consensus littéraire. Il en va de même des nombreux « et » qui ponctuent le texte, comme sous le coup d'un souffle verbal impossible à retenir, et qui distend les phrases³ selon une logique du souffle – de la respiration. En plus de cette oralité, sous-jacente et qui sort le texte de lui-même, d'autres média apparaissent qui font en sorte que, comme le dit l'auteur à la ligne 5, « les objets soient autres ». Un mouvement apparaît : le mot se voit coloré et la couleur, écrite. Ainsi, la terre a « la couleur d'une mer liquide ». Mais beaucoup plus que cette nomination de couleurs, c'est la répétition incessante de certains mots qui colore le texte et le rend à une certaine picturalité : « terre », « vague », « mer liquide », « toile », « Van Gogh », et surtout ces inévitables « corbeaux ». Artaud arrange ses mots comme Van Gogh arrange ses couleurs – non pas selon la linéarité mais selon la nécessité du tout. Il en va de même pour la musique. Artaud « [entend] les ailes des corbeaux » (l. 21). Quant à la musicalité du texte, elle va de paire avec sa coloration. La verve du commentateur est plus poétique que descriptive. Cet emploi de divers média afin de décrire la peinture peut être facilement rattaché à la manière dont Rimbaud voit l'art dans son poème *Voyelles*, ou bien à ce *Livre* de Mallarmé où le mot équivaldrait la couleur et la musique. Quant à cette oralité, elle détache le texte – et par le texte, le tableau – de sa minéralisation sur la page/toile, et lui imprime un mouvement.

Ce mouvement est autre que celui que donne à son texte son unique littéarité. Artaud décroïssonne, comme il fait toujours, et lie le mouvement du texte au mouvement de la toile. Il procède d'une écriture par taches, à la manière de Van Gogh : « comme une série de

³ Par exemple, la phrase des lignes 15 à 22 sur laquelle nous reviendrons.

coups de sarcloir » (l. 7-8). Ce geste, il provient de l'extérieur de la toile ; un mouvement de l'un à l'autre : « Van Gogh jette » (l. 7) sur la toile. Mouvement violent, vif, qui ne se soucie pas d'atteindre à l'homogénéité d'une écriture en blocs, où il serait d'abord question d'un élément, puis d'un autre. Ce mouvement copie celui du peintre : il va de Van Gogh au tableau. Artaud observe la peinture en train de se faire ; il se situe sans arrêt entre description et commentaire sur le peintre.⁴ Artaud regarde donc tour à tour Van Gogh lui-même et sa toile. Mais une toile en train de se peindre, de se reconstituer. La question se pose cependant : y a-t-il va-et-vient ou emballement ? L'alternance est visible dans l'emploi répété de « Van Gogh » (sept fois), de « toile » (quatre fois) et de « tableau » (une fois, marquante, dans la première ligne) autour d'un « je » présent quatre fois et qui articule le tout, marque le texte de sa subjectivité. Elle est aussi visible à la présence de commentaires métapoétiques (cette « obsession » de la ligne 4 qui appartient autant au « on », qu'au « je », qu'au texte tout entier, bâti sur cette obsession d'Artaud pour ce « tableau des corbeaux ») et d'interrogations sur la volonté première du peintre : « et qu'a voulu dire Van Gogh lui-même » (l.18). Le mouvement semble anarchique, ou plutôt ancré dans le mouvement des flots calmes : va, et vient.⁵ Mais le texte semble plutôt en proie à l'emballement de la vague. Cela se voit à la longueur des phrases, d'une part, et à leur contenu de plus en plus tendu vers l'abstraction, ou plutôt vers autre chose. La première phrase se situe dans le terre-à-terre et le concis. La deuxième, concise également, pose la question de l'équivalence d'un élément à un autre, qui indique le développement de la phrase suivante, un peu plus longue (deux lignes) et qui change de la toile à son auteur. La phrase d'après s'allonge sur quatre lignes et l'autre sur trois, mais elles ne sont qu'une continuation de la même phrase puisque l'une débute par « Celle de faire » (il s'agirait donc plutôt d'une proposition subordonnée – puisque « Celle » est complément du nom « obsession ») et l'autre par « Et » (proposition coordonnée). Le texte marque ensuite une pause (deux phrases courtes, l. 12 à 14) avant de s'enfler de la plus longue phrase du texte qui s'emballe de la ligne 15 à la ligne 22. Notons d'ailleurs qu'elle débute par « Dans les vagues » et se termine par « le flot ». L'emballement est à son comble ; Artaud viole les lois de la syntaxe et remplace toute la ponctuation par des virgules qui empêchent l'arrêt, la

⁴ Les deux premières lignes sont au tableau, les deux autres à la toile, la suivante (l. 5) est dans le commentaire métapoétique, puis il revient à la toile, etc.

⁵ En anglais, on emploierait le terme *swell* (la houle), qui véhicule à merveille de par ses sonorités l'image de la respiration, de la vie, de la pulsion.

reprise du souffle. La chute est fracassante. Trois mots : « Puis la mort. » La vague se brise. « Ô Mort... / Les vagues se brisent sur le rivage », dit Woolf, comme un écho. Ainsi, Artaud reproduit dans le rythme même de son texte, dans son mouvement, le mouvement de « mer liquide » de la toile de Van Gogh.

L'utilisation de différents média s'inscrit dans un mouvement de dilatation du texte. C'est-à-dire que du tableau, Artaud construit un texte qui se sépare à son tour de la linéarité et de la littérarité admise. Le côté ambigu de la définition de cet extrait y est pour quelque chose : description ? commentaire ? essai ? poème ? À la manière de Freud dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Artaud crée un texte-frontière où la fascination joue sur la définition. Artaud joue dans la liquidité du texte et peint, à l'aide de mots, un mouvement violent, anarchique, où le peintre change de personne constamment, refusant ainsi toute fixation au profit d'une parole-écriture. Et cette parole est rythmée par le souffle, donc par le cœur. Non pas le cœur dans son équilibre, mais le cœur en crise, pulsant, qui s'emballe avant « la mort ». Et cette série de dilatations et de contractions entraîne des contradictions, au sens surréaliste du terme, c'est-à-dire que les mots se dynamisent lorsque confrontés à d'autres qui les remettent en question. Ainsi, cette étrange association de « funèbre » et de « luxe » (l. 12), de « musc », « nard riche », avec « couleur » (l. 14, là où l'on verrait – où notre esprit se préparerait – à lire « odeur »), de « plus de décence » à « moins de spiritualité » (l. 17). Parfois même, la contradiction est visible, acceptée par l'auteur lui-même – et même plus qu'acceptée, posée comme irréfutable : « la terre ne peut pas avoir [...] et c'est pourtant bien [...] ». Cette instabilité essoufflante de la parole sort le texte de la textualité pour le rapprocher – voire le fusionner – avec la peinture. Et l'on peut se demander si, de cette façon, l'extrait n'atteint pas à une tridimensionnalité, car il met en relief par la parole. Voilà son action et son but : projeter hors du cadre.

Artaud donne donc une parole autre à la peinture et obtient par le mouvement, par la recherche d'une dilatation extrême du texte vers la mort, mais aussi vers tout ce qui est autre, un portrait en trois dimensions (ou peut-être plus) de ce « tableaux des corbeaux ». En reconstituant le mouvement du tableau, il lui donne une autre possibilité d'existence ; il « [risque] le péché de l'autre ». À cause de cette projection dans l'autre, le texte pose la question du sujet de la peinture – par le biais d'un paysage qui échappe, de la présence de ces étranges corbeaux et de la place de Van Gogh.

2.3 Sujet

Dans cette reconstitution de la peinture de Van Gogh, Artaud prend le parti de centrer la toile sur les corbeaux. En arrière-plan se dessine le paysage. Ce paysage échappe par la description floue et contradictoire qu'en fait l'auteur. En effet, contrairement aux corbeaux, toujours notés très exactement et ponctuellement, le paysage se dissout⁶ dans l'écriture de la ligne 2 à la ligne 20, et semble en proie au mouvement de ces « coups de sarcloir » (l. 8). Les formes de ce paysage changent : la terre devient une « mer liquide » qui se fond aux « vagues violacées du ciel » (l. 15). Ainsi, en reprenant la métaphore obsédante de la mer, Artaud allie ciel et terre, liquide et gazeux, par la mer, l'eau, le liquide. Il y insiste d'ailleurs en notant, ligne 18, que le « ciel [est] surbaissé », au même niveau et dans la prolongation de la terre qui, elle, « dresse une crête de coq sombre contre les nuages bas » (l. 10-11). Le paysage s'homogénéise par le biais du mouvement de la mer, c'est-à-dire par toute une série de mouvements qui mêlent ciel et terre par le biais de métaphores. Il y a donc transformation, métamorphose, avant la fusion ; en « têtes de vieillards de fumée » (l. 16), en « crêtes de coq » (l. 10). Le paysage échappe ainsi à la statique du texte et de l'image en s'animant et en se métamorphosant prodigieusement avant de revenir à un fond fonctionnant selon la même dynamique, qui est celle de la mer et de la vague. Il échappe également à la peinture ; par la présence d'autres éléments extra-picturaux, dont l'odeur (« musc, [...] nard riche [...] » l. 14, « la terre qui sent le vin » l. 9-10), la musique (« des coups de cymbales » l. 21) et « l'histoire » (l. 12) qui indique bien la présence du mouvement, notamment celui du regard découvreur – celui qui inspecte la toile. Finalement, en animant ce paysage, Artaud le fait échapper à son auteur. Cette évasion se dirige à la fois vers la délivrance (« une étrange couleur [...] de naissance, de noce, de départ », l. 20) et l'anéantissement mallarméen : le texte se développe, « puis la mort » (l. 23) ; sans compter le fait que Van Gogh « nous dépouille » (l. 3), sans compter « le funèbre de l'histoire ». La mort est donc bien présente dans le texte et dans le paysage en tant que cadre ; mais aussi, dans ce cadre, comme la projection dans l'autre. La délivrance et l'anéantissement seraient donc compris dans la même proposition sémantique. Ils constitueraient l'arrière-plan du sujet principal.

⁶ Encore – toujours – cette liquidité, exprimée par la peinture.

Ce sujet principal de la peinture pourrait bel et bien être les corbeaux. D'autant plus que ceux-ci occupent les phrases centrales de l'extrait : les lignes 12 à 14. Comme dans la peinture de Van Gogh, ils sont les formes distinctes, luxueuses⁷ du texte. Ils se retrouvent interprétés de manières contradictoires : ils sont à la fois ceux qui mènent, par leurs coups de cymbales, à la mort, et de même ceux qui « incitent à plus de décence » (l. 17) les « deux ou trois têtes de vieillards de fumée » (l. 15) du ciel. Ils sont donc ceux qui apaisent le mouvement cacophonique du paysage, au même titre que ceux qui volent vers la mort. Et voilà où nous retrouvons le lien entre ce Van Gogh qu'Artaud dit « uniquement peintre » dans un autre passage (ce peintre « de tous les peintres » (l. 3)) et ce texte qui le porte en-dehors de lui-même. Comme le texte d'Artaud est uniquement textuel (par l'implication de la feuille et du caractère imprimé), le tableau de Van Gogh est uniquement (dans tous les sens que soulève le radical « unique ») pictural. C'est-à-dire qu'il prend en compte toutes les possibilités picturales et ne se borne pas à copier le réel. Et que c'est de ce fait qu'il aspire au tout et qu'il nous « dépouille [...] jusqu'à la trame » (l. 3-4), c'est-à-dire jusqu'au plus concret du concret. Il est donc logique que les corbeaux « incitent à plus de décence, je veux dire à moins de spiritualité » (l. 17). Les corbeaux sont peints, donc concrets, et restent dans le concret. Mais ce « moins de spiritualité » pose problème. Si Artaud ne sait pas ce qu'est l'âme, il aimerait que son corps soit en tout point semblable à son esprit. Il refuse dans l'âme son existence en symbiose avec le christianisme, qu'il rejette. Les corbeaux ont-ils rôle de taire la « grimace d'*apocalypse* »⁸ des « vieillards de fumée » ? Ou bien sont-ils là pour calmer toute velléité à sortir de la peinture ? Restons en suspens puisque Artaud s'interroge lui-même immédiatement : « et qu'a voulu dire Van Gogh lui-même » ? Il reste que les corbeaux échappent à toute tentative d'interprétation. Ils tiennent de l'ineffable qui est peut-être l'art lui-même, le point d'animation de l'art ; par définition indéfinissable, puisque Artaud rejette l'art et qu'un siècle n'a pu répondre à cette simple question. Les corbeaux constituent la véritable ponctuation du texte. Ils apparaissent à des points névralgiques de l'extrait (l. 1-12-16-21) et entraînent toujours le texte dans une autre direction. Ils sont face à une ponctuation textuelle défailante où la virgule et les paragraphes (notamment) sont suremployés, pervertis. Et s'ils sont surtout présents dans la fin du texte, ils y sont sans doute pour quelque chose dans le déferlement de la vague. Leur présence dans la toile est primordiale puisque par elle seule, ils mettent en doute la pensée d'Artaud. Occupent-ils

⁷ Voir la ligne 12.

⁸ l. 16. Je souligne pour marquer le caractère si religieux et profondément chrétien de ce terme.

néanmoins le premier plan ? Interrogeons-nous auparavant sur la place de Van Gogh dans cette peinture (puisqu'il s'agit réellement d'une peinture d'Artaud).

Lorsque Artaud écrit que le peintre « jette sa terre » (l. 7) ou qu'il a « infusé sa toile » (l. 9), on le sent nettement face à la toile. Déjà, la peinture d'Artaud l'inclut, au même titre que les corbeaux ou que la terre. Contrairement aux corbeaux, « traités [avec] [cette] couleur de musc, de nard riche, de truffe sortie comme d'un grand souper »⁹ ou au paysage, Van Gogh n'est pas décrit dans sa picturalité mais dans son action. Van Gogh « nous dépouille », « jette », *traite* les corbeaux (voir la l. 13), « [infuse] » (l. 9), « [veux] dire » (l. 18) et finalement, « ne pourra plus contenir » (l. 22). Tous ces verbes sont d'action, de volonté, de geste, de mouvements, même le dernier : s'il « ne [peut] plus contenir », c'est qu'il a essayé. Et si l'on ajoute que les oiseaux sont appelés (à la ligne 16) « les corbeaux de Van Gogh », c'est qu'Artaud souligne leur rôle d'agents du maître. Van Gogh serait donc au centre de la toile ; celle d'Artaud écrivant et, par le biais des corbeaux, au centre de la sienne. Mais qu'arrive-t-il quand le centre n'est plus ? Car Artaud brise les deux dimensions du texte comme Van Gogh celles de sa toile. Le tableau et le texte sortent d'eux-mêmes et échappent à l'auteur, comme le démontre Derrida dans *L'Écriture et la différence* (à propos de Jabès par exemple). En reconstituant la peinture de Van Gogh, en tendant vers le peintre, Artaud, lui aussi, perd pied à la fin du texte. Cette perte est arraisonnée par lui comme Van Gogh en dessinant ces oiseaux – qui se retournent contre lui et sortent, eux aussi, de la toile. Artaud et Van Gogh se retrouvent face à face, se reflétant l'un l'autre dans le texte-peinture, toujours se mouvant, impossibles à saisir. Devant le paysage chaotique et les corbeaux qui apaisent et détournent se place un double sujet : l'auteur se réalisant (autant Van Gogh qu'Artaud), se voyant devenir autre.

2.4 Transfert magique

Et c'est là qu'intervient le transfert. Freud en appellerait de la fascination de l'œuvre d'art sur le spectateur et expliquerait ainsi la réaction face à une œuvre. Réaction qui peut mener, dans son cas, à *Léonard...* et à son avis, à *Van Gogh*. Artaud parlerait de force, mais ils

⁹ l. 13-14. Ce qui indique bien que les corbeaux ne sont pas au même plan que le paysage, mais qu'ils bougent, qu'ils sortent.

parlent la même langue, pour une fois. Nous parlerons donc de transfert magique, dans le cas d'Artaud. Transfert de Je/Van Gogh à l'autre/la mort, de la peinture au théâtre de la cruauté.

Il serait faux de voir le transfert magique opérer de Van Gogh à Artaud, ou du « tableau des corbeaux » au *Van Gogh le suicidé de la société*. Antonin Artaud ne manque pas de se citer dans ses propres textes, comme c'est le cas pour *Paul les Oiseaux*. Or, ici, intervient un « je », pour ainsi dire, impersonnel. Ou plutôt, le « je » déplace son objet de l'auteur à une entité plus grande – bien que moins tangible : le texte, l'œuvre. Artaud anime la toile par ses mots. À « coups de sarcloir », il la peint. De la ligne 1 à la ligne 22, un conflit se dessine dans un paysage de chaos. Et lorsque « Van Gogh ne [peut] plus contenir le flot » de la vague qui se brise, intervient « la mort » de la ligne 23. Le transfert a eu lieu ; d'un « je »/Van Gogh à l'autre, qui est la mort. À ce mot, le texte tout entier change d'objet. Il passe de la personnalité, du tableau, de l'enchevêtrement du « je » et du « il » à « la mort ». Phrase nominale débutant par « Puis », donc succédant à tout ce qui venait d'advenir, se terminant par un point et un espace. Le silence remplace le chaos. Cela répond à cette « obsession » de la ligne 4 « de faire que les objets soient autres », cette même obsession qui fait dire à Rimbaud que « je est un autre ». Et paradoxalement, la mort semble bien dynamiser plutôt que de détruire ou de se taire. De toute façon, la suite existe. Elle n'est donc pas fin de l'écriture. Elle est l'aboutissement du tableau, peut-être là où volent les corbeaux. Ce départ rappelle certains poèmes de Charles Baudelaire : *L'Invitation au voyage*, par exemple. Mais ce départ semble opérer en sens inverse : du fond de la toile vers l'extérieur, la troisième dimension, fondamentalement, l'autre. Et cet autre, c'est le lieu de l'être hybride qui naît, invoqué par les deux subjectivités. Ainsi, le transfert magique s'opère du « Je » à l'autre, de Van Gogh à la mort. La mort qui arrive par le « flot » de la ligne 22. Et comme le passage interprète le tableau en le reconstituant, il faut interpréter la mort de la même manière : il faut briser le texte, l'arrêter là, bouger de nouveau, recommencer à se construire autre, encore une fois. Le cycle recommence. Mais cela est un autre extrait – la suite – qui ne nous intéresse pas, car ici, le cycle a eu lieu : « Je reviens au tableau des corbeaux » (l. 1) et tout sujet disparaît dans la mort (l. 23).

Devant la subjectivité (que ne nie pas le texte lui-même) de ces explications, et avant de plonger dans l'hybridité, mettons au point l'importance de l'interprétation dans cet extrait. En

se posant, à la première ligne, devant le tableau, Artaud se met dans la position de l'observateur. Ainsi posé, il peut interpréter l'œuvre, si l'on considère que le regard, incapable de déceler une vérité qui n'existe peut-être pas, est tout du moins relative, de par son action interprète l'œuvre comme il interprète la réalité. Son écriture du tableau est due au transfert, engendré par la fascination de l'œuvre de tout public. Cette écriture, qui n'est pourtant que la description et le commentaire subjectifs de l'œuvre observée, devient elle-même œuvre, c'est-à-dire art. Cette interprétation de l'œuvre d'art aboutit donc à la création d'une autre œuvre d'art qui reconstitue l'œuvre initiale et la propulse hors d'elle-même, vers sa reconstitution. En revanche, l'image reconstituée devient autre du fait de la subjectivité de l'émetteur. Ainsi l'œuvre est ici productrice, non seulement de l'œuvre d'Artaud, mais de celle, plus vaste, de la confrontation des deux (et de par cette confrontation, de la création d'un autre). Et c'est exactement ici qu'il est possible de parler de l'interprétation comme mise en lumière dans l'espace. Nous avons vu que, par l'utilisation d'autres moyens que ceux propres à la peinture, et tout cela par le biais de l'écriture (donc le passage par un autre médium, et comment rendre compte d'un système de signes par un autre ?), Artaud rend la peinture à d'autres dimensions. Les deux œuvres vivent en symbiose et créent ensemble autre chose, dans l'espace ; qui rappelle la volonté de *Livre* de Mallarmé. Cette projection tout entière dans d'autres dimensions que celles envisagées par le côté concret de l'œuvre. Il y a donc refus. Mais un refus obstiné de la finitude, de la mort. L'emballement du rythme du texte, la perte de contrôle d'Artaud sur son œuvre n'y est pour rien : au contraire, c'est à cet instant que l'interprétation est la plus folle, puisque faite dans l'urgence et dans la proximité de la mort. Il s'agit de cet « instant précis où il se délivrait de l'existence » (l.19). Cette délivrance de l'existence, c'est cette mort dont nous discutons : il se délivre, car il devient autre, par la création, donc par l'interprétation.

De par son rôle d'intermédiaire, le transfert magique opère donc de la peinture-texte au théâtre de la cruauté. Il est très clair que la ressemblance entre ce « tableau des corbeaux » et *Les filles de Loth* (décrit dans « La mise en scène et la métaphysique » du *Théâtre et son double*), de Lucas van den Layden, n'est pas fortuite. Il y est écrit : « Il y a d'ailleurs dans la façon dont le peintre décrit ce feu quelque chose d'affreusement énergique [...] comme un élément encore en action et mobile dans une expression immobilisée. » Il nomme cette action une « impression d'intelligence répandue dans la nature extérieure ». C'est cette même intelligence qui, dans la peinture de Van Gogh, « nous dépouille le plus

profondément » (I. 3), et l'on y retrouve ce mouvement du concret fixe (autant de la toile que du texte) qui se meut par l'apparition de forces sombres à l'œuvre, et qui l'agitent. Ce sont ces « crêtes de coq sombre », « deux ou trois têtes de vieillards de fumée », ces métaphores textuelles qui, par la forme, hantent le tableau plutôt qu'elles ne l'habitent et provoquent une tension qui fait jaillir le tableau hors de la toile. Le mouvement de la peinture la déplace de l'écriture au théâtre. Et le théâtre de la cruauté est ce théâtre, ce lieu dont on doit utiliser toutes les possibilités. Ainsi le texte d'Artaud, par son emploi de toutes les possibilités de la littérature, devient sujet lui-même, animé de mouvements sous-jacents qui le rendent texte en creux, essai baroque à l'« étrange couleur pompeuse » ; mais un essai interprétatif destiné aux sens plutôt qu'à la raison. D'ailleurs Artaud prend le mot au pied de la lettre : tenter. Et s'il essaie, il réussit : le transfert a lieu et en devenant autre, la peinture-texte devient théâtre. La force de la toile de Van Gogh, qui émane de ses tensions, rejait donc dans le texte par le biais de l'interprétation d'Artaud et transfigure les deux œuvres par la grâce du transfert magique, c'est-à-dire qu'il les lie l'une à l'autre et crée, par ce fait même, l'autre.

2.5 Conclusion

La déferlante noie tout et brasse tout : Van Gogh et Artaud se regardent et de la confrontation de leurs regards naît l'œuvre elle-même ; une œuvre qui échappe à la peinture comme à la parole, qui devient tour à tour musique, odeur, mouvement. Dans cette explosion d'elle-même, à l'intérieur d'elle-même, et de l'une à l'autre, l'œuvre se métamorphose, grâce à la magie, en autre chose qui est peut-être le théâtre de la cruauté, qui de toute façon, dans l'explosion de la linéarité et l'usage poussé à bout de toutes les caractéristiques profondes du texte et de la peinture est l'être hybride tendu en trois dimensions, entre le « Post-scriptum » et « la mort ». Artaud ne noie pas Van Gogh. Il se l'approprie. Et l'on peut dire qu'ils se dévorent l'un l'autre dans cette fête du langage qui devient seule primordiale, seule sujet de l'extrait, où seul le mouvement compte et cependant indique la mort. Tragédie baroque aux couleurs d'un Riopelle et aux frasques d'un Gauvreau, emportée par les mouvements hiératiques, incontrôlables des harpies.

FRAGMENT 3

L'ÉCRIT-PERFORMANCE

3.1 De l'hybride à l'anomalie

Pourquoi porter attention à l'*Almanach perpétuel des Harpies* ? Parce que Wittkop n'écrit pas de tels ouvrages, qu'il s'agit donc d'une anomalie, au même titre que ses articles sur le Grand-guignol et qu'il convient donc d'y prêter attention, notre lecture de cette auteur se situant justement du point de vue de l'anomalie. L'insistance sur le temps mythique est une autre piste qui nous fait regarder plus attentivement ce court recueil de textes. D'autant plus que son titre, *Almanach perpétuel (...)*, est un indicateur de ce qu'elle voit dans le temps : une donnée perpétuelle et récurrente : l'année une petite période anonyme, un arbre de plus qui tombe. Il suffit pour cela d'étudier les remarques désobligeantes d'Hippolyte dans *Chaque jour...* pour en être convaincu : page 88, « L'âge ne me concerne pas comme problème négatif, puisque chaque jour je nais et je recommence. Il ne me concerne que comme métamorphose. » Ou bien, page 90 : « Sauf la harpie et moi, tout le monde est gris [...]. » Ou bien page 22 : « Alors que la dame notait d'un air doucereux que le temps passe vite, j'ai immédiatement mentionné l'apparition de la vérole en Europe pour la première fois – 1492 déjà, comme le temps passe vite ! », avec pour conclusion à cette anecdote (toujours page 22) : « Qu'avait-elle eu l'outrecuidance de vouloir traiter, parlant du temps que nul ne connaît ? Quels systèmes de mesure furent à l'origine des âges terrestres et qui sait le mystère des mensurations temporelles ? » Plus que désobligeantes, ce que ces remarques indiquent est un respect profond pour le temps, non pas le temps quotidien mais le temps passé, le temps de l'histoire et surtout, du fond des âges. La préhistoire, donc, mais celle-ci non pas du point de vue de la science mais bien du point de vue du mythe. Le mythe est la

véritable préhistoire. En tant que discours, il précède réellement le discours historique, tout empreint de raison. Ces remarques indiquent aussi la conscience de la place d'un être dans un univers dont les lois lui échappent et ne le touchent que fortuitement, pour ainsi dire ; lui-même étant un accident, un élément parmi tant d'autres. Sublime conscience qui permet de s'affirmer en tant qu'être légitime : Je sais que je ne comprends pas. Nous voilà de retour à Socrate, de retour au début de notre civilisation et à la solitude de l'être pensant obligé de s'inventer, de se fictionnaliser.

Il est bien entendu question de solitude ici. Bien entendu puisque justement ce n'est pas le cas. Malgré l'utilisation massive de collaborateurs de tous horizons, c'est en tant que personne souveraine que je m'adresse à vous. Totalement souveraine de ses faits et gestes, entièrement responsable de ses succès et défaites. On ne s'attend pas à cela de la part d'un étudiant. Malgré tout ce que l'on pourra dire, on ne demande pas à un étudiant une lucidité aussi grande et il faut bien souligner le côté masochiste d'une telle démarche. Je parle bien sûr de la démarche de s'inscrire en Maîtrise dans le but de maîtriser. Dans le cas qui nous occupe, la chose est plutôt bien expliquée dans un roman intitulé *In Search of a Master* d'un auteur dont le nom m'échappe mais que je peux retrouver si vous en éprouvez le désir.¹⁰ On doit subir avant de faire subir. Mais si tel est le cas, on ne fait que répéter un comportement masochiste en le sublimant et cela n'est plus mon désir. Voilà pourquoi je m'intéresse de si près à Gabrielle Wittkop qui me semble prendre une posture bien plus intéressante. Elle se sort du discours convenu de l'attaqué / attaquant en forgeant son propre système, la seule issue véritable à un système où le pouvoir s'étend à chaque dimension de la vie, du plus public au plus privé, par des effets de censure et de contre-censure. Le but de Gabrielle Wittkop me semble plutôt être d'asseoir sur ses romans sa propre autorité et de ne pas se sentir concernée par le reste. Cela me semble l'attitude la plus inventive et la plus juste à adopter dans des circonstances de création : seul, être. En cela, elle réclame une réappropriation du privé qu'elle applique à toute sa vie. Ainsi, sa mort. Mais ainsi, aussi, ses romans et la relation qui se tisse de plus en plus, au fur et à mesure de la lecture de ses textes. Il existe un discours wittkopien spécifique qui prendrait beaucoup plus que trente ou quarante pages à identifier. Ce que je veux faire ici n'en est qu'une approche. D'autant plus que les systèmes se bâtissent non seulement à l'intérieur des différentes œuvres, mais également de l'une à l'autre, par retours obsédants de mêmes extraits dans diverses œuvres.

¹⁰ Il s'agit du roman de John Preston intitulé *In Search of a Master*.

On peut voir, dans *Le Puritain passionné*, *Chaque jour est un arbre qui tombe*, *La Mort de C.*, *La Marchande d'enfants*, le même extrait où le narrateur entre dans une taverne et aperçoit un groupe de gens mangeant et buvant, tous rassemblés autour d'un énorme bûcheron habillé en femme et à la chevelure rouge... Refrain ? Signature ? S'en rendre compte porte à réfléchir sur sa propre insistance à vouloir déshabiller les textes, les lier de façon objective plutôt que d'admettre sa propre obsession.

Gabrielle Wittkop (1920-2002), femme libre d'Allemagne de l'Ouest, est une romancière et nouvelliste française que l'on peut connaître à quelques titres particulièrement sulfureux : *Le Nécrophile* (son premier roman qu'elle publie à l'âge de cinquante-neuf ans), *La Marchande d'enfants*, *Sérénissime Assassinat*, *Le sommeil de la raison*.¹¹ Née d'une mère qu'elle perd très tôt et qu'elle juge n'avoir eu aucune influence sur elle, d'un père anthropologue lui enseignant les Lettres du XVIII^e siècle (elle lit Sade pour la première fois à dix ans), elle se forme une identité de monstre, selon ses propres termes. Froide, misogynne, théâtrale, sadienne, autant de qualificatifs que la critique lui accole et par lesquels elle, femme libre, refuse de se définir. Libertin et homme de lettres, personnage hors du temps, préférant l'esthétique du *Sturm und Drang*¹² et des Lumières plutôt que celle de la modernité, Gabrielle Wittkop construit dans ses romans et ses nouvelles une subjectivité unique et totalement amoralisée. Avec la nouvelle *La Mort de C.*¹³ et le roman posthume *Chaque jour est un arbre qui tombe*, elle propose une forme très aboutie et personnelle, proche de la prose poétique ; une prose progressant par enchâssement, retour et refrain : C., déjà morte, mourra un nombre incalculable de fois. Quant à Hippolyte, héroïne du roman *Chaque jour est un arbre qui tombe*,¹⁴ elle écrit son journal, hantée par cette phrase qui constitue le titre de l'œuvre. Menée d'une main de fer, la narration progresse inéluctablement vers sa complétion, sous le regard averti du lecteur. C'est que chaque œuvre possède une structure fixe, établie dès l'origine par l'auteur, et sur laquelle nous nous pencherons dans un schéma compréhensif, laissant l'écriture (plutôt qu'un plan préétabli et par conséquent, réducteur) nous indiquer la route. Sachons, néanmoins, que la notion de départ sera le départ, qu'il s'ensuivra une pente naturelle vers la destination, suivie d'un regard sur les gens qui feront partie du voyage.

¹¹ Voir la bibliographie pour les notices complètes.

¹² Courant littéraire allemand de la fin du XVIII^e siècle, le *Sturm und Drang* (Tempête et Élan) est à l'origine du courant romantique français.

¹³ WITTKOP, Gabrielle. *La Mort de C. suivi de Le Puritain passionné*, Paris, Verticales, 2001, 190 p.

¹⁴ WITTKOP, Gabrielle. *Chaque jour est un arbre qui tombe*, Paris, Verticales Phase deux, 2006, 166 p.

Nous accompagnerons donc les deux œuvres en nous centrant sur leurs incipits respectifs dont nous questionnerons l'efficacité formelle, en les interrogeant sur les notions de tragique et de polyphonie.

3.2 Approche des incipits

Les incipits, chez Gabrielle Wittkop, forment le destin de l'œuvre – nouvelle ou roman ; prose de toute façon. Destin et fatalité, deux notions appartenant au tragique, et qui apparaissent de façon spectaculaire dans les deux œuvres que nous étudierons. Or, ces deux notions ont comme fonction première de définir et de prévoir.

Afin d'arriver à appliquer ces deux termes à *La Mort de C.* et à *Chaque jour est un arbre qui tombe*, il nous faut tout d'abord avoir une idée plus précise de l'organisation de leurs commencements respectifs.

Nous savons que l'incipit est le commencement d'un roman ou d'une nouvelle – dans le théâtre classique, il est constitué par la première scène, autant en comédie qu'en tragédie, dite d'exposition¹⁵ – et qu'il s'agit pour l'auteur de disposer les éléments déterminants du récit ainsi que de l'introduire. Souvent, l'incipit occupe la première page du roman, ou le premier paragraphe d'une nouvelle. Il doit poser les jalons du récit en devenir, tout en ayant recours à une certaine économie qui soulignera, en même temps que l'ouverture du récit, sa dimension esthétique. Il nous faut cependant nous demander ce que peut bien constituer le texte, ce qu'il exclut et ce qu'il inclut. Une certaine pensée, proche d'Artaud en ce qu'il considère l'œuvre prise dans la totalité de ses moyens, et mise en œuvre par des auteurs tels que Mark Z. Danielewski,¹⁶ tend à développer l'idée que tout ce qui est inclus entre la page couverture et le quatrième de couverture constitue le roman. Le livre (vu comme une chose-livre) de *House of Leaves* sera donc pris comme une œuvre d'art dans son entier, incluant toute page le constituant, de la page du titre à la table des matières (jusqu'à un index des termes employés), et jusqu'à la tranche. Prenons *Chaque jour est un arbre qui tombe*. Ce roman est précédé de trois exergues, dont deux en italique, et dont une citation. Ces

¹⁵ Dans le théâtre antique, il s'agirait du prologue.

¹⁶ DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*, New York, Pantheon Books, 2000, 709 p.

exergues auront une importance significative dans la mise en place du récit. Peut-on réellement les situer dans un hors-texte si l'on remarque que la fonction de l'incipit est à peu près la même que celle d'un pont, c'est-à-dire placer le lecteur *en situation de fiction* ? Si tel est le cas, il sera nécessaire de considérer les exergues comme contribuant à cette mise en place.

De ces exergues, l'un est un avertissement au lecteur (avertissement de fiction), le deuxième est une citation de Schiller où il est question de nature et où l'on peut noter, encore une fois, un avertissement (ou du moins un conseil), alors que le troisième souligne la forme que prendra le roman (un journal intime) ainsi que les acteurs qui y participeront, bien qu'ils ne soient pas encore nommés (« l'unique protagoniste »¹⁷). La narration débute enfin, à la page 15, sous la forme d'un court chapitre de deux pages, ouvrant sur une réflexion sur le temps (premier paragraphe), puis établissant (en début de deuxième paragraphe) la phrase-refrain (la phrase-titre), le prénom du protagoniste (Hippolyte – on apprend plus loin qu'il s'agit d'une femme) et le décor (une maison de style colonial en Inde). Finalement, à la page 17, le journal intime d'Hippolyte débute (le 1^{er} janvier ; le journal débute donc en même temps que la nouvelle année) par une première entrée sur laquelle nous aurons largement le temps de revenir. La séquence se termine, page 18, par un retour au narrateur. On comprend que le roman progressera par alternance. Cette séquence, débutant par les exergues et s'achevant par la deuxième intervention, constitue selon nous l'incipit de *Chaque jour est un arbre qui tombe*, où la forme du roman tout entier, ainsi que ses thèmes et ses divers narrateurs, est appelée et démontrée. Cet incipit peut être vu comme une maquette, une réduction représentative de la totalité du roman. J'aimerais rajouter à cela une dimension ou une réflexion qui me vient à la relecture de ce fragment : l'idée que l'incipit de *Chaque jour...*, cette maquette du roman, est un vecteur de tragique. De quelle façon ? Cet incipit fonctionne de la même façon qu'une scène d'exposition au théâtre (je précise encore qu'il s'agit de la première scène du premier acte dans la dramaturgie classique). Or c'est précisément cette première scène qui marque le caractère soit comique, soit tragique de la totalité de la pièce : on sait quels sont les tenants et les aboutissants, on comprend qui mourra (ou se mariera) et pourquoi. En fait, la scène d'exposition est construite de manière à ce que le spectateur se prépare non pas à la surprise d'une fin en coup de théâtre (ce qui arrive dans la plupart des cas et ce qui est donc une convenance) mais bien au

¹⁷ *Chaque jour est un arbre qui tombe* (voir la bibliographie pour la notice complète), p. 13.

développement, spécifique à chaque pièce, des événements : on ne se demandera pas comment la pièce va finir mais de quelle façon elle va se dérouler pour arriver à la fin annoncée dès le départ. On retrouve là non seulement la trace d'une pensée menant le créateur que je suis à la construction d'une pièce en kit (ce qui revient à dire que je réinterprète l'idée de tragique en tant que *foreshadowing*, comme disent les anglo-saxons, et que je la réinscris dans une dramaturgie contemporaine), mais on voit aussi un retour au théâtre, qui s'opère de Gabrielle à moi, par le biais du tragique.

Il en va bien autrement pour *La Mort de C.* Dans cette nouvelle, la question même de l'incipit pose problème, tellement la narration est circulaire. En effet, le narrateur, tout au long du récit, répétera de plusieurs façons la mort du protagoniste, nommé C. Sans nous attarder trop longtemps à des détails d'ordre narratologique, la présence de morceaux de textes isolés du reste, encadrés par des points de suspension, prouve que le récit progresse malgré la redondance des propos : « la seule chose qui compte étant seulement C. face à sa mort, impliqué dans sa mort, dans une mort qui par hasard est la sienne, seuil, passage, départ. »¹⁸ Gabrielle Wittkop débute sa nouvelle par des indices fort sibyllins : « Les choses n'étant jamais ce qu'elles sont, C. va mourir »¹⁹ sont les premiers mots du récit. Ils indiquent dès le départ une distance certaine par rapport au réel, ainsi qu'une inadéquation avec le reste de la phrase qui pourrait faire appel à la notion de deuil. Dans les deux paragraphes suivants, l'auteur introduira C. (« Donc C. », et plus loin dans le même paragraphe, « Disons C. »²⁰) et la notion de schizophrénie, à partir de la stylisation de la lettre C. Le maître mot, dans l'analyse de cette nouvelle, sera l'impossibilité de détourner le regard. Arrive ensuite la première occurrence de ces passages isolés dont nous parlions plus tôt et qui peuvent être des extraits d'une lettre annonçant la mort de C. Il s'agirait donc d'une structure narrative beaucoup plus paradigmatique que syntagmatique en ce qu'elle varie à l'infini la proposition de départ, annoncée par le titre : la mort de C. Cette structure paradigmatique montre que ce n'est pas le récit des événements précédant la mort qui primera mais bien la mort elle-même ; cet instant répété et réinterprété comme un échec de l'avancement, de l'enchaînement. La séquence se termine, encore une fois, par la complétion de la maquette de la nouvelle, par le retour au premier narrateur qui nous annonce presque un plan : « Il

¹⁸ *La Mort de C.* (voir la bibliographie pour la notice complète), p. 8.

¹⁹ *Ibid*, p.7.

²⁰ *Ibid*, p. 7.

est vrai que C. aura plusieurs décès, morts accessoires et secondaires groupées autour de son grand décès, puisque tel est le terme par lequel on informe ceux qui restent. »²¹ Puis, à la page suivante : « Diverses radiographies d'un meurtre. La mort de C. ou, puisque c'est le mot, quelques décès contradictoires. Mais tous véridiques. »²² Deux structures donc, annoncées par un incipit complexe et rigide qui se veut une réduction à l'échelle du récit à venir. Dans un cas, une structure par enchâssement ; dans l'autre cas, une structure circulaire et fragmentaire dont le centre est une lettre quasi-circulaire (le C est un cercle incomplet). On voit bien ici poindre les notions de destin et de fatalité, ainsi que celle, en arrière-plan, de polyphonie.

3.3 Fatalité et destin

Arrêtons-nous plus longuement à cette idée du tragique. Si autant d'auteurs se sont penchés, au XX^e siècle, sur la tragédie et sa réinscription²³, la question n'est certes pas sans faire réfléchir à cette forme vieille de plus de mille ans et qui resurgit sans arrêt dans l'histoire de la littérature (Grecs, Romains, Classiques, Absurdes, Existentialistes). Traiter la tragédie, d'une façon comme d'une autre, revient à identifier les éléments propres au tragique, que l'on définira de la façon suivante : « sentiment que l'on éprouve quand une action ou une situation semble prédéterminée par une fatalité, un destin, une volonté divine. »²⁴ À partir du moment où le tragique n'est plus une forme mais un sentiment, il devient possible de le penser par d'autres biais que le théâtre. Cocteau et Artaud ne sont pas étrangers à ce fait. Cocteau, par le fait qu'il inclut toute forme littéraire à l'intérieur de la même forme, à savoir la poésie, et Artaud, par son affirmation que la pièce la plus proche du théâtre de la cruauté est l'émission radiophonique *Pour en finir avec le jugement de dieu*²⁵, ou, comme le dit Évelyne Grossman : « Pas la poésie-objet donc (de jouissance, de consommation, de

²¹ Ibid, p. 9.

²² Ibid, p. 10.

²³ Nommons quelques noms qui nous viennent très vite à l'esprit : Cocteau, Sartre, Giraudoux, Chaurette, Genet, Ionesco, Beckett, Mouawad, Artaud, Brecht, Camus. On se rend compte que l'idée du tragique a été pensée à différentes époques et de différentes manières ; sans se pencher plus qu'il ne le faut sur la question, on constate sans trop de difficulté que le tragique de Beckett n'est certainement pas le même que celui de Brecht ou que celui de Giraudoux. Les études de Georges Forestier à ce sujet sont exemplaires.

²⁴ BERTRAND, Dominique dir. *Le Théâtre*, Paris, Bréal, 1996, p. 445.

²⁵ ARTAUD, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Paris, Gallimard, 2003 [1974], 230 p.

lecture... à distance), pas la poésie qu'il qualifie de "littéraire", mais la poésie-force, incantation, rythme, "la poésie dans l'espace" (ce qu'il nomme théâtre) »²⁶. Les deux auteurs lancent ici une idée qui sera développée tout au long du dernier siècle et qui pose les jalons de l'intermédialité dans un registre littéraire.

Afin que la cellule privée se reconstitue, il est nécessaire de s'abstraire du temps, dont l'emprise signe la mort de tout. C'est ce que Wittkop établit en se posant de toute éternité comme membre de la tribu des Atrides dans un récit tout particulièrement truffé de références autobiographiques (virtuelles ou pas, cela ne change rien, le sentiment est là, encore ce sentiment, et oui). Membre de la tribu des Atrides et narration ne relevant pas du temporel mais du mythique, c'est-à-dire du cyclique, de l'infinitude. En cela, on comprend la clé que nous procure le petit livre intitulé *Almanach perpétuel des Harpies* où elle explique :

On voit que les mythologies harpiques se contredisent plutôt qu'elles se complètent et qu'il y a même total éclatement des symboles. Sans doute les Harpies, immémoriales déesses-mères, sont-elles beaucoup plus anciennes que les mythes traditionnellement articulés et défient-elles toute interprétation rigide élaborée.²⁷

3.4 Polyphonie

À la fatalité et au destin se joint un autre aspect que nous avons déjà mentionné, celui de la polyphonie. Celle-ci apparaît de quatre manières : langagière, intertextuelle, interdisciplinaire et énonciative. Tentons de percevoir de quelle manière cette polyphonie participe d'une structure que nous ne pouvons nommer autrement que ~~fascinante~~ ~~obsédante~~ ravissante.

À l'intérieur de l'œuvre, plusieurs voix se manifestent afin de constituer le récit en tant que tout original et singulier. Et si Bakhtine²⁸ nous l'a bien démontré, la chose est limpide dans

²⁶ GROSSMAN, Évelyne. « Le corps-xylophène d'Antonin Artaud » dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Paris, Gallimard, 2003, p. 7.

²⁷ WITTKOP, Gabrielle. *Almanach perpétuel des Harpies*, Toulouse, L'Éther Vague – Patrice Thierry, 1995, p. 15.

²⁸ BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 488 p.

les deux récits à l'étude, la structure étant si clairement élucidée par l'auteur dans les incipits de *La Mort de C.* et de *Chaque jour est un arbre qui tombe*. Expliquons.

La polyphonie la plus flagrante est énonciative. Nous identifions ainsi la présence, à l'intérieur d'un même texte, de deux instances énonciatrices. Dans *Chaque jour est un arbre qui tombe*, les voix enchâssées d'Hippolyte (narration à la première personne du singulier) et du narrateur anonyme utilisant une focalisation interne (narration à la troisième personne du singulier) – deux narrateurs très proches et qui posent sérieusement le problème de l'autobiographie, d'autant plus que le changement de narration n'est pas forcément marqué par un retour à la ligne. Dans *La Mort de C.*, nous avons déjà marqué la présence de la lettre dont les fragments viennent couper le récit d'un narrateur tout aussi anonyme – en ce qu'il n'explique pas ce qui le lie à son sujet, alors que le lien entre les deux est évident et tient, lui aussi, à l'autobiographie²⁹ – qui utilise un point de vue poétique et paradigmatique.

Cette lettre, dont nous avons déjà étudié le caractère pour le moins poétique en ce que la lettre-missive renvoie à la lettre-personne, nous amène à considérer la polyphonie interdisciplinaire. Le roman, d'après Bakhtine, est la forme qui permet l'intrusion dans la narration d'une multiplicité d'autres médias. La lettre en est un exemple, exploitée dans le roman depuis le XVII^e siècle par Choderlos de Laclos³⁰, bien sûr, mais aussi par Sade³¹ au XVIII^e, ou, plus proche de nous, Ying Chen³² ou Wittkop³³ elle-même. Or, dans les cas que nous venons de nommer, c'est le roman dans son intégralité qui prend la forme de lettres et qui prend ainsi le nom de *roman épistolaire*. Dans le cas présent, la lettre sert de centre et engendre le récit puisque c'est elle qui apprend au narrateur la mort de C. Mais elle est comprise dans un autre récit qui devient polyphonique, non pas du fait de plusieurs interlocuteurs se répondant mais d'une forme, la nouvelle, répondant à une autre forme, la lettre. De la même manière, dans *Chaque jour est un arbre qui tombe*, la polyphonie provient de la présence du journal intime, enchâssé dans le roman. Il s'ensuit que deux formes et deux énoncés renvoient l'un à l'autre, dialoguent et, du même coup (puisque'il est vite évident que les deux narrateurs, qui parfois se confondent, sont la même personne), s'engendrent. Mais ne peut-on pas voir d'autres formes d'interdisciplinarité ? Nous avons insisté sur le

²⁹ Serait-ce le même C. que celui cité en exergue du *Nécrophile* et à qui Wittkop dédie son roman ?

³⁰ LACLOS, Pierre Choderlos de. *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Gallimard, 1965, 600 p.

³¹ SADE, Donatien Aldonse François de, *Aline et Valcour*, Paris, Livre de Poche, 1997, 885 p.

³² CHEN, Ying. *Les Lettres chinoises*, Paris, Leméac, 1998, 141 p.

³³ WITTKOP, Gabrielle. *La Marchande d'enfants*, Paris, Verticales Phase deux, 2003, 167 p.

caractère paradigmatique de la narration dans *La Mort de C.* Or, ce traitement paradigmatique du sujet est plutôt dévolu à la poésie et à la chanson, deux formes qui renâclent à employer la voie narrative, bien que celle-ci leur ait été et leur soit accessible. Peut-on dès lors parler de prose poétique ? Dans ce cas, ne peut-on parler d'une polyphonie en ce sens ? Et doit-on souligner le fait que les deux récits sur lesquels nous nous penchons en ce moment possèdent des refrains ? Quant aux autres arts, ils coexistent, du moins en ce qui concerne la peinture, très présente dans toute l'œuvre de Wittkop (l'auteur illustre elle-même *l'Almanach perpétuel des Harpies* et *Le Nécrophile*), en particulier dans le roman *Sérénissime Assassinat*,³⁴ que l'auteur voulait construire sous forme de tableaux. Ces tableaux sont aussi présents dans *Chaque jour est un arbre qui tombe* où l'auteur décrit avec minutie certains détails et cadre consciencieusement certains paysages :

Le ciel de l'Inde, lui, est trop proche de l'œil pour être immensité, même s'il est immense quelquefois. Je m'en suis avisée avant de venir à Jaipur, lorsque je séjournais encore dans le Madhya Pradesh, sur les plateaux du Satpura. Le ciel nocturne était taché de points jaunes, verger dont les fruits lourds pesaient ou sari loqueteux tendu devant des soleils brillants par ses trous.³⁵

Dans cet extrait, le narrateur note la difficulté à cadrer et porte une attention toute particulière aux couleurs, à la lumière et aux textures. Autre discipline chérie par l'auteur : la médecine, dont nous voyons la précision anatomique dans *La Mort de C.* Nous avons également déjà souligné le caractère plaisamment savant de l'écriture de Gabrielle Wittkop. En employant des procédés propres à d'autres médias que la littérature, l'auteur nous englobe dans un univers autosuffisant où elle nous invite à projeter nos cinq sens. Enfin, n'oublions pas le caractère théâtral de ses écrits qui tient surtout à ce que l'incipit a tant à voir avec les scènes d'exposition des pièces de théâtre, mais aussi au fait que ce que nous lisons tient plus de *l'expérience* (en particulier dans *La Mort de C.*) que de la lecture traditionnelle.

³⁴ Voir la bibliographie pour la notice complète.

³⁵ *Chaque jour est un arbre qui tombe*, p. 33.

Plusieurs voix, mais aussi plusieurs langues et donc, plusieurs cultures qui s’y rattachent. Wittkop écrit une certaine quantité de phrases et de mots en une langue autre que le français, en particulier l’anglais (langue maternelle de C.), le latin et – surtout – l’allemand (sa langue d’adoption) dont elle fait un usage *désinvolte*, vis-à-vis du lecteur : « Vor dem Tode beben, oh certes. »³⁶ Ceux qui ne comprennent pas n’ont qu’à se prendre un bon dictionnaire, voilà ce qu’elle semble dire. Cet usage d’autres langues désarçonne le lecteur et montre toute la force d’un auteur en pleine possession de son texte.

Finalement, l’intertextualité contribue à cette polyphonie. Hippolyte fait des références au *Book of Changes*³⁷ du Tao Te King, à Schiller en exergue, à *L’Imitation de Jésus-Christ* et à *The Hunting of the Snark*³⁸, entre autres. Références des quatre coins du monde et qui tiennent à la situation de l’auteur autant qu’à sa volonté d’universalité. Ces livres sont nommés de façon, encore une fois, désinvoltes.³⁹ Comme si tous devaient connaître et ces langues et ces textes. Wittkop piège donc le lecteur dans sa propre ignorance et, dans le cas où il a lu ces livres, le flatte et l’encourage, mais de toute façon, s’en empare. Il existe cependant un autre effet à cette intertextualité, celui de la filiation. En faisant référence à d’autres textes, et parfois sans les nommer (mais en les mettant, par exemple, en italique), Wittkop écrit de toute éternité et se pose en individu à la fois mythique et singulier, ce qui est tout à fait cohérent avec le personnage d’Hippolyte dans *Chaque jour est un arbre qui tombe* :

Hippolyte est unique sinon miraculeuse, puisque partant des composantes d’un spermatozoïde, on a calculé que le nombre des arrangements génétiques possibles pour l’homme est de l’ordre de 102 400 000 000. Hippolyte était donc si improbable que sa réalité pourrait en devenir incertaine, n’étaient ses actes, ses écrits, ses dessins, déconcertants mémoires d’un passage terrestre.⁴⁰

³⁶ Ibid, p. 48.

³⁷ Ibid, p. 48.

³⁸ Ibid, p. 56.

³⁹ Une attitude qu’avait d’ailleurs Montaigne.

⁴⁰ *Chaque jour est un arbre qui tombe*, p. 19.

Quant au mythe, notons que le nom de la protagoniste de *Chaque jour est un arbre qui tombe*, (comme d'ailleurs celui du protagoniste de *La Mort de C.*, mais pour des raisons plus évidentes) est, au départ, énigmatique ; Hippolyte est le nom du fils du mari de Phèdre, dont elle est d'ailleurs amoureuse, et qui mourra en tuant le monstre marin, mais Hippolyte est aussi la reine des Amazones, mythe beaucoup plus universel en ce que les Amazones sont présentes dans la mythologie de plusieurs cultures : grecques, latines, mais aussi indiennes et, on le suppose, de toutes les autres cultures que connut Alexandre (le grand). Les références au mythe sont d'ailleurs nombreuses dans les récits de Wittkop (moins cependant dans *La Mort de C.*, mais *l'Almanach perpétuel des Harpies* est un bon exemple de la fascination de l'auteur pour les temps mythiques). Hippolyte nomme sa famille du nom de celle d'Agamemnon, les Atrides, et l'auteur s'intéresse également au tigre, figure importante dans la mythologie indienne.

Tandis que je me promenais dans le parc, un jeune homme surgissant d'entre les *ashoka-trees* m'a regardée intensément avant de s'écrier : "Oh, I see the sign of the tiger on your face ! you have the sign on your face !" (Ou "on your brow", ou "in your eye", je ne sais plus. Mais il a dit cela.)⁴¹

L'Inde est, de toute évidence, une terre fertile à engendrer la mythologie puisqu'il n'est pas question dans cette culture de transcendance, mais bien d'immanence. Ainsi, les dieux sont parmi nous et nous sommes tous des avatars d'un dieu. Aussi, comme nous savons que Gabrielle Wittkop a voyagé longtemps en Inde, cette idée de personnages à la fois singuliers et relevant d'une source originelle et divine nous surprend, mais ne crée pas un contre-sens dans son œuvre.

Contentons-nous pour l'instant de constater et d'explorer certains détails de l'extrême complexité de l'univers d'un homme libre et d'une femme souveraine, partageant un corps d'où pleuvent les voix. Univers polyphonique, certes, mais dirigé par un auteur, véritable chef d'orchestre, qui refuse de se faire oublier et qui impose sa voix, de façon à faire du lecteur un esclave du texte, prisonnier d'un univers uniquement textuel à l'intérieur duquel des charmes sont disposés afin de le ravir à son univers ; où l'auteur se forge, par l'emprise de son écriture, une posture mythique.

⁴¹ Ibid, p. 18.

CONCLUSION

PAYSAGE

Il s'agit de notre destin. En ouvrant le livre, nous avons signé un pacte avec l'auteur. Il nous a fait la grâce de nous prévenir, car tout était inscrit dans les premières pages. Nous savions que C. était mort. Nous savions que nous devrions le revoir mourir, revoir le couteau tourner et retourner dans la plaie. Nous savions que nous deviendrions les prisonniers hallucinés d'Hippolyte, fondant en larmes lorsque les portraits de l'auteur et de son personnage se superposeraient et s'annuleraient. Le destin s'installe bien avant notre naissance. Il naît, lui aussi, du big-bang. Il est insatiable de fatalité, mais lorsque le dieu devient homme, l'homme doit se méfier de son prochain. Et du même geste convoiter, désirer lire plus avant, un tout petit peu plus, juste avant que le piège se referme, que le géant rose entre en scène, que la mort emporte tout. Mais trop tard. Le piège était fermé de toute éternité. Et c'est un piège hanté de milliers de voix. Certaines chantent, d'autres peignent ou geignent, toutes nous ravissent, et la rumeur de leurs activités crée un brouhaha bienheureux et baroque tout autour de nous. Alors que d'une lucarne découpée dans le plafond, un œil regarde et parfois tonne, tonne ! Et nous vibrons avec lui, prisonniers de cette étrange boîte, qu'il ne faudrait pas plus d'un geste pour quitter. Mais le mal est fait, a toujours été fait. Nous sommes ravis par la mort, prisonniers d'elle. Nous sommes émerveillés, captivés – captifs de la grande araignée qui nous enferme en un lourd cocon et nous emporte avec elle dans sa propre mort, dans sa propre collision infinie, sa propre fascination aveuglante.

En tant que sujet, Hippolyte est fascinée par plusieurs choses, et notamment par un certain tissu jaune, suaire des morts en Inde, qui revient de façon persistante tout au long de *Chaque jour est un arbre qui tombe*. Il revient au bout de chaque pensée à la manière du titre-refrain. Comme si chaque phrase n'amenait qu'à quelque chose de déjà énoncé, de déjà décrit, de déjà raconté. Au même titre que la balançoire. Des images que l'on dirait prédestinées tant le récit les récupère, tant elles sont profondément structurantes pour le

récit, tant elles démontrent la possibilité d'une réflexion en boucle, et néanmoins fertile, néanmoins développante à la fois qu'enveloppante. Et ce suaire en est l'exemple parfait. Le tissu, on le tire, on le déplie, on le déchire, on le recoud. Et le tissu couvre, le tissu enveloppe, le tissu habille, non seulement de son matériau mais aussi de ses couleurs. Et chaque trait de ce tissu est un appel à d'autres images, d'autres formes, d'autres temps.

Le récit de *Chaque jour est un arbre qui tombe*, autant que celui de *La Mort de C.* ne se construit pas par développements mais par détail. Par analyses des constituants, par destruction. Cette destruction, afin qu'elle soit génératrice, organique, ne peut être destruction par le non-dit mais bien par le trop-dit, la construction d'un effet d'encre-à-dire, par la précision, qui arrête le récit et le recentre dans le mouvement qui, lui, devient écriture. C'est à force de précision que l'image devient claire, trop claire, irréprésentante, subitement, à la manière des tableaux de Sade, à la manière des définitions scientifiques qui perdent leur contact avec la réalité, quelle qu'elle soit, c'est-à-dire avec l'image que chacun se fait d'une chose : détaillée suffisamment pour encore être prise dans son ensemble. La pomme n'est pas reconnaissable à un fragment de sa peau pris de très près, elle n'est pas reconnaissable à l'agrandissement microscopique des tissus internes de ses pépins. La pomme est reconnaissable à sa couleur et à sa forme génériques. Aller plus près rappelle subitement d'autres choses. L'image regardée de trop près devient un terrain abstrait et hallucinatoire que l'œil ne peut raisonner qu'à l'aide d'une myriade d'images autres.

Et il ne faut pas sous-estimer l'imagination. Non pas l'imagination en tant que précepte afin de créer, mais l'imagination en tant que le travail du cerveau afin de reconnaître et identifier aussi précisément que possible un tout par rapport à un détail. L'œil ne précise pas, il agrandit l'horizon. La vue n'a pas pour fonction de détailler, elle a pour fonction de reprendre et d'encercler, de mettre le doigt dessus, certes, mais pas de manière scientifique. Plutôt : de manière compréhensible pour l'individu, c'est-à-dire subjectivement. L'image parfaite de la cible. Spécialisé, le cerveau ne fonctionne pas bien car il a besoin des données qui entourent ce qu'il voit. Ainsi le regard est toujours intellection. Il n'existe pas de verbe *voir*. Seulement *regarder*, *scruter*, *comprendre*. On ne peut pas comprendre une chose de l'intérieur, c'est impossible car il n'existe pas d'analogie. On ne peut comprendre une chose que par rapport à un ensemble. De l'intérieur, la chose n'existe pas ou plutôt, elle est aux dimensions de l'univers. Elle ne peut être perçue que de l'extérieur, par l'autre, le différent, le non-soi. La

perfection n'existe pas, ou si elle existe, elle n'est pas de cet ordre. Et il y a toujours un ordre.

Quitte à devenir un autre soi ; c'est le jeu du *je*. Cette obsession provient certainement du lien que j'entretiens entre le jeu et l'écriture. Il me semble qu'afin de se livrer au jeu de l'écriture, l'auteur se doit de délimiter un espace dans lequel s'exercera sa liberté la plus totale, la plus insoumise, et cela de la même manière qu'un jeu s'appuie à des règles afin, non seulement d'exister en tant que jeu, mais surtout de procurer du plaisir, but de l'opération dont le succès tient en grande partie à la part de liberté laissée aux participants. Le plaisir naît de la liberté – je dirais d'une liberté gracieuse. Sans liberté, le plaisir se réduit à un simple contentement béat et silencieux.

Les règles, règlements, lois, conventions, ne semblent exister que pour être enfreints, détournés ; surtout : pour provoquer une réflexion et une compréhension d'un système dans lequel une ou plusieurs personnes s'insèrent volontairement. Et la volonté est un critère très important. Les enfants jouent volontairement. L'auteur écrit volontairement. Une société s'adonne à la démocratie volontairement (ou bien le devrait, théoriquement). Les règles assurent une base sur laquelle construire. Les règles se doivent d'être un espace cohérent et compréhensif, inclusif, pouvant être revu, rectifié en fonction de l'autre donnée majeure du jeu : les actions prises par les participants. Celles-ci sont réductibles à un principe primordial, le temps.

Le temps est l'espace horizontal du jeu, celui dans lequel le jeu s'accomplit.

Tout jeu, quel qu'il soit, en l'absence de cohérence dans ses règles primordiales, s'écroule, se défait, n'est plus source de plaisir mais de discorde. Il évolue alors dans deux directions possibles : l'anarchie et la tyrannie.

Dans les différents types de jeux, l'écriture en est un particulièrement délicat, qui se doit de toujours reposer sur des règles à la fois simples et claires (on parlera de schémas, de plans) et possédant dans leur nature même la possibilité d'une évolution. Des règles, en quelque sorte, pourvues d'une intelligence et d'une autonomie propres, permettant à l'écriture de se développer sans se parodier ; d'évoluer, tout simplement.

Sur ce point, justement, la règle qui me semble la plus importante est celle de la délimitation, c'est-à-dire du jeu et de l'hors-jeu, comme dans n'importe quel sport, des échecs, à n'importe quel jeu de carte (du barbu au trou-de-cul), au jeu de Risk ou à la marelle. Lorsque le ballon sort des lignes, lorsque les dés tombent de la table, lorsque le batteur de cartes en voit une sur le dessus de la pile, tout est à recommencer : on refait la mise au jeu, on relance les dés, on raie un paragraphe.

Ces limites doivent être suivies et ne gagnent rien à ne pas être respectées, à part une altération de liberté. La liberté gagne à être explorée, avant d'être réévaluée sous d'autres règles, avant de se transformer à son profit en gain au niveau de son concept. Et cela implique, dans la conception même de la règle, la possibilité de la remise en question.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

ARTAUD, Antonin. *Œuvres, Van Gogh le suicidé de la société*, « Post-scriptum », Paris, Gallimard, Quarto, 2004, p. 1460, l. 1-23.

MÜLLER, Heiner. *Germania 3. Les spectres du mort-homme*, Paris, L'Arche, 1997, 79 p.

WITTKOP, Gabrielle. *Chaque jour est un arbre qui tombe*, Paris, Verticales Phase deux, 2006, 166 p.

WITTKOP, Gabrielle. «La Mort de C.», *La Mort de C. suivi de Le Puritain passionné*, Paris, Verticales, 2001, p. 7-71.

WITTKOP, Gabrielle. *Almanach perpétuel des Harpies avec explication de leurs origines, coutumes, métamorphoses et destinées*, Toulouse, L'Éther Vague – Patrice Thierry, 1995, 79 p.

Oeuvres supplémentaires de Gabrielle Wittkop

RIVIÈRE, François et Gabrielle Wittkop, *Grand-Guignol*, Paris, Henri Veyrier, 1979, 141 p.

WITTKOP, Gabrielle. *Les Départs exemplaires*, Paris, Les Éditions de Paris, 1996, 109 p.

WITTKOP, Gabrielle. *La Marchande d'enfants*, Paris, Verticales Phase deux, 2003, 167 p.

WITTKOP, Gabrielle. *Le Nécrophile*, Paris, Verticales, 2001 [Régine Desforges, 1972], 96 p.

WITTKOP, Gabrielle, *Sérénissime Assassinat*, Paris, Verticales Phase deux, 2001, 121 p.

WITTKOP, Gabrielle, *Le Sommeil de la raison*, Paris, Verticales Phase deux, 2003, 160 p.

Autour et avec Artaud

ARTAUD, Antonin. *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, coll. Quarto, 1787 p.

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, coll. Folio Essais, 251 p.

ARTAUD, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Paris, Gallimard, 2003 [1974], coll. Poésie, 230 p.

DERRIDA, Jacques. «Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation», *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, coll. Points Essais, p. 341-368.

GROSSMAN, Évelyne. *Antonin Artaud : Un Insurgé du corps*, Paris, Gallimard, 2006, coll. Découvertes, 127 p.

GROSSMAN, Évelyne. *Artaud. L'aliéné authentique*, Paris, Farrago, 2003, 170 p.

GROSSMAN, Évelyne. *La défiguration : Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Minuit, 2004, coll. Paradoxe, 128 p.

GROSSMAN, Évelyne. « Le corps-xylophène d'Antonin Artaud », *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Paris, Gallimard, 2003, p. 7-19.

HAREL, Simon. *Vies et morts d'Artaud*, Longueuil, Le Préambule, 1990, Coll. L'univers des discours, 343 p.

Autour de la question du genre

AUTHIER, Chrisitan. *Le Nouvel Ordre sexuel*, Paris, Bartillat, 2002, 285 p.

BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957, coll. Arguments, 306 p.

BATAILLE, Georges. *Les Larmes d'Éros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 2001 [Fayard, 1961], 250 p.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990, 172 p.

CARTER, Angela. *La Femme sadienne*, Paris, Henri Veyrier, 1979, 284 p. [Traduit de l'anglais par Françoise Cartano sous le titre *The Sadean Woman*]

COOPER, Denis. *The Sluts*, New York, Carroll & Graf, 2005, 263 p.

DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of Gender : Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, 151 p.

DUSTAN, Guillaume. *Dernier Roman*, Paris, Flammarion, 2004, 145 p.

DUSTAN, Guillaume. *Génie divin*, Paris, Balland, 2001, 379 p.

DUSTAN, Guillaume. *Nicolas Pages*, Paris, Balland, 1999, coll. J'ai Lu, 539 p.

DUSTAN, Guillaume. *Plus fort que moi*, Paris, P.O.L., 1998, 169 p.

- ÉRIBON, Didier. *Hérésies. Essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Fayard, 2003, 297 p.
- ÉRIBON, Didier, dir. *Dictionnaire des cultures Gays et Lesbiennes*, Paris, Larousse, 2003, 547 p.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité I – La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, coll. Tel, 211 p.
- FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, 318 p.
- FRANTZ, Pierre. « Les caractères dans le théâtre de Sade : la loi du genre », *Sade au théâtre : la scène et l'obscène*, L'Annuaire théâtral, numéro 41, printemps 2007, SQET / CRCCF, p. 19-28.
- GUIBERT, Hervé. *Vous m'avez fait former des fantômes*, Paris, Gallimard, 1987, 205 p.
- JELINEK, Elfriede. *Enfants des morts* [traduit de l'allemand par Olivier Le Lay], Paris, Le Seuil, 2007, coll. Points, 694 p.
- JELINEK, Elfriede. *Lust* [traduit de l'allemand par Yasmin Hoffmann et Maryvonne Litaize], Paris, Le Seuil, 1996, coll. Points, 282 p.
- MAVRIKAKIS, Catherine et Patrick Poirier. *Un certain genre malgré tout. Pour une réflexion sur la différence sexuelle à l'œuvre dans l'écriture*, Montréal, Nota bene, 2006, 335 p.
- PRESTON, John. *In Search of a Master*, New York, Kensington Books, 2002, 195 p.
- SALDUCCI, Pierre dir. *Écrire gai*, Montréal, Stanké, 1999, 199 p.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990, 258 p.

Autour et avec le théâtre

- BARRÉ-MEINZER, Sylvestre. *Le cirque classique, un spectacle actuel*, Paris, L'Harmattan, 2004, 261 p.
- BERTRAND, Dominique dir. *Le Théâtre*, Paris, Bréal, 1996, 445 p.
- BLANCHOT, Maurice. *Lautréamont et Sade*, Paris, Minuit, 1949, coll. Arguments, 192 p.
- BORSARO, Brigitte. *Jean Cocteau : le cirque et le music-hall*, Paris, Passage du Marais, 2003, 248 p.
- BOUISSAC, Paul. *Circus Culture : a semiotic approach*, Bloomington, Indiana University Press, 1976, 206 p.

- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, Paris, Galilée, 1984, 247 p.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *Tragique de l'ombre. Shakespeare et le maniérisme*, Paris, Galilée, 1990, 305 p.
- CHAMBERS, Ross. *La Comédie au château : contribution à la poétique du théâtre*, Paris, José Corti, 1971, 185 p.
- DUBOUCLEZ, Olivier. *Valère Novarina, la physique du drame*, Paris, Presses du réel, 2005, coll. L'Espace littéraire, 126 p.
- GAUVREAU, Claude. *La Charge de l'original épormyable*, Montréal, L'Hexagone, 1992, 253 p.
- GOUDARD, Philippe et Marion Aubert. *Anatomie d'un clown suivi de Lire et écrire le cirque*, Vic-La-Gardiole, L'Entretiens, 2005, 93 p.
- HERSANT, Céline. « De fil en aiguille : le tissage du texte », Nicolas Tremblay (dir.), *La Bouche théâtrale. Études de l'œuvre de Valère Novarina*, Montréal, XYZ, 2005, coll. Documents, 174 p.
- KOZUL, Mladen. « Fantasma théâtralisé et théâtre baroque », *Sade au théâtre : la scène et l'obscène*, L'Annuaire théâtral, numéro 41, printemps 2007, SQET / CRCCF, p. 19-28.
- MÜLLER, Heiner. *Germania. Mort à Berlin*, Paris, Minuit, 1985, 129 p.
- RACINE, Jean. *Phèdre*, Paris, Gallimard, 2000, 146 p.
- ROSEMBERG, Julien. *Arts du cirque. Esthétique et évaluation*, Paris, L'Harmattan, 2004, 264 p.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*, Oxford, Oxford Press, 1987, 406 p.
- SCOTT, David Alexander. *Behind the G-String : an exploration of the stripper's image, her person and her meaning*, Jefferson, McFarland, 1996, 254 p.
- SZILAS, Nicolas. « Structural Models for Interactive Drama », *Cosign*, 2002. Article électronique : [http://www.cosignconference.org/downloads/papers/szilas_cosign_2002.pdf] (consulté le 18 octobre 2007).

Autres

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 488 p.
- BATAILLE, Georges. *Ma Mère*, Paris, 10/18, 1991, 126 p.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1999, coll. Folio, 343 p.

BOULGAKOV, Mikhaïl. *Le Maître et Marguerite* [traduit du russe par Claude Ligny], Paris, Pocket, 2003, 581 p.

CHEN, Ying. *Les Lettres chinoises*, Paris, Leméac, 1998, 141 p.

DELEUZE, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel* suivi de *La Vénus à la fourrure*, Léopold von Sacher-Masoch, Paris, Minuit, 1967, coll. Arguments, 275 p.

FREUD, Sigmund. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1991, 284 p.

LACLOS, Pierre Choderlos de. *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Gallimard, 1965, 600 p.

LE BRUN, Annie. *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, Paris, Gallimard [Jean-Jacques Pauvert], 1986, 336 p.

MALLARMÉ, Stéphane. *Écrits sur le Livre*, Paris, Éditions de l'Éclat, 1985, 185 p.

MALLARMÉ, Stéphane. *Écrits sur l'Art*, Paris, GF-Flammarion, 1998, 410 p.

RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, 1152 p.

SADE, Donatien Alphonse François (Marquis de), *Les Cent-Vingt Journées de Sodome*, Paris, 10/18, 1998, coll. Domaine Français, 450 p.

WOOLF, Virginia. *Les Vagues* [traduit de l'anglais par Cécile Wajsbrot], Paris, Christian Bourgois, 2008, 288 p.

ZWEIG, Stefan. *Conscience contre violence* [traduit de l'allemand par Alzir Hella], Paris, Le Castor Astral, 1997, 204 p.