

Saison 2011-2012

Cahier péda Balsa n° 2

L'INDIGÈNE

Nathalie
Mauger

Du 25 au 29 octobre 2011

Contact relations publiques, médiation écoles et associations
Marie-Sophie Zayas
Tél. 02 732 96 18 ou relationspubliques@balsamine.be

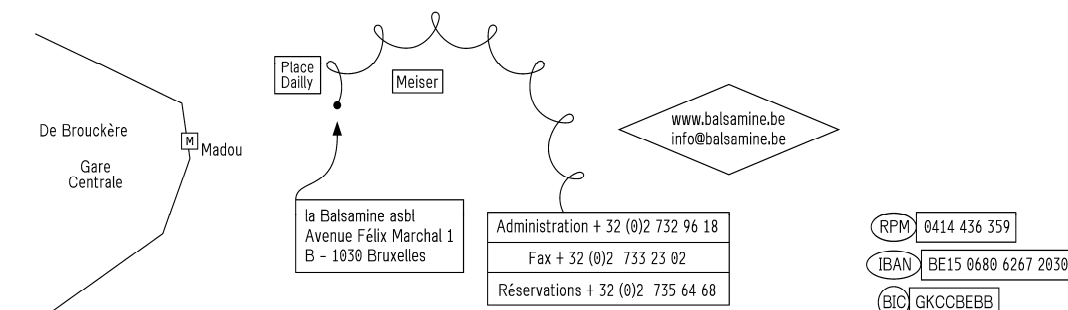




Figure 1: © Hichem Dahes

Les personnages de Kroetz sont des « anti-héros », perdus dans un monde dont ils ne comprennent pas les règles du jeu, proprement dépossédés du langage qui leur permettrait d'organiser leur chaos : ce langage là ne dit pas l'aliénation, il en est la modalité.

Gérard Thiérot

L' INDIGENE

De **Franz Xaver Kroetz**

Mise en scène **Nathalie Mauger**

Du 25 au 29 octobre 2011 à 20h30, relâche le dimanche et le lundi

Studio - Durée du spectacle : 1h20

Aftershow le mercredi 26 octobre 2011, rencontre avec l' équipe artistique après la représentation.

Traduction de **Claude Yersin**

Assistante à la mise en scène et déléguée de production **Françoise Fiocchi**

Conseillère artistique **Hélène Marini** / Scénographie **Johan Daenen** assisté de **Johanna Daenen**

Réalisation sonore **Jean-Pierre Urbano**

Direction technique **Fred Op de Beeck** / Création lumières **Xavier Lauwers**

Création maquillages **Dominique Brevers** / Coupe costumes **Christine Pickeray**

Interprètes **Luc Brumagne**, **Jérôme de Falloise**, **Mathilde Lefèvre**, **Sarah Lefèvre**,

Jean-Baptiste Szézot

Voix off **Alexandre Trocki**, **Saskia Brichart**, **Michèle Vegairginski**, **Françoise Fiocchi**,

Une production de la **Cie L.E.F.T.**, du **Théâtre de l' Ancre**, de **la Balsamine** et du **Groupov**.



Figure 2: © Hichem Dahes

SOMMAIRE

| | |
|-------------------------------------|----|
| Franz Xaver Kroetz | 4 |
| Biographie | 4 |
| Quelques unes de ses œuvres | 4 |
| | |
| Kroetz dans le champ théâtral | 5 |
| L' évolution de son écriture | 5 |
| Le théâtre du quotidien | 6 |
| Le langage | 9 |
| | |
| L' Indigène | 10 |
| La pièce | 10 |
| Le projet de mise en scène | 12 |
| | |
| Nathalie Mauger | 15 |
| | |
| Extrait du texte | 17 |

FRANZ XAVER KROETZ

Biographie.

Né en 1946 à Munich, Franz Xaver Kroetz est une figure majeure de l'écriture allemande. Après de nombreux petits boulots, journalier, chauffeur, infirmier, coupeur de bananes, il a son premier grand succès avec *Travail à domicile*, créé en 1971 dans sa ville natale. Kroetz est non seulement auteur, mais aussi un acteur et un metteur en scène redoutable sachant trouver ce mélange gagnant entre agressivité et subtilité, rondeur et fausseté, qui fait de ses personnages des êtres humains qui touchent le spectateur au plus profond.



Plus j' avance en âge, et plus je me rends compte que je ne suis pas l' écrivain communiste qui trouve sur -le-champ un sujet d' une actualité évidente. Même dans mes pièces sur le chômage, le sujet implique une débâcle existentielle que j' ai moi-même très souvent ressentie sans pourtant avoir été au chômage. Quelle que soit la pièce qu' on examine, on s' aperçoit qu' elle parle d' une mutilation sociale. J' écris beaucoup sur moi -même - bien que j' aie longtemps refusé de l' admettre - même lorsqu' il s' agit d' enfants ou de vieillards. Ces personnages me ressemblent bien plus que le gérant, le directeur A ou B, ou le Monsieur de chez Siemens. Ces derniers ne m' inspirent pas ; je trouve ce milieu ennuyeux ; ces types mous avec leurs attachés -cases ne m' intéressent pas. Je n' écris pas sur des choses que je déteste... Les ruines de ma propre existence, faits marquants du déroulement d' e ma vie, que j' essaie de comprendre et de présenter sous forme de phénomènes sociaux, m' intéressent de plus en plus.

Franz Xaver Kroetz

L'Arche Editeur

Quelques unes de ses œuvres

Concert à la carte

Haute-Autriche

Journal du Nicaragua - Roman

Meilleurs souvenirs de Grado

Pulsion

Terres mortes

Train de ferme

Travail à domicile

Une affaire d' homme

KROETZ DANS LE CHAMP THEATRAL

L' évolution de son écriture.

Kroetz dès les années septante va tenter de construire une œuvre théâtrale « populaire ». Qu' entend-on par populaire ? Il va s' inscrire dans la lignée d' Ödön von Horváth et de Marie -Luis Fleisser. Il va se démarquer d' un courant bien canalisé pour lequel le théâtre est « populaire » dès lors qu' il vise à divertir les masses, à leur faire oublier les difficultés de l' existence et lorsqu' il connaît ce que l' on appelle un succès populaire. Pour Horváth et Fleisser, il s' agit au contraire d' embrasser la réalité sociale, afin d' en dégager les contradictions internes, et par la même d' amener le spectateur à prendre conscience de sa place dans la société. Ce courant se fait appeler le *Volksstück* (concept qui n' a d' ailleurs pas trouvé d' équivalent français)¹.

Ce courant veut avant tout donner une nouvelle vigueur à la veine réaliste, rénover le « théâtre populaire » et se veut contre le théâtre absurde. Les auteurs faisant partie de ce courant tels que Kroetz, Fassbinder mettent en scène des représentants des couches défavorisées, ceux qui sont l' objet de l' Histoire, portés par le courant et non le canalisant ². Ces auteurs veulent participer au changement social, il faut alors mettre en scène ceux qui entretiennent leur propre aliénation afin de ne pas tomber dans la simple illustration.

Kroetz refuse l' irréalisme du théâtre traditionnel dont les héros ont conscience de leur valeur. Ses personnages à lui sont des anti -héros perdus dans un monde dont ils ne comprennent pas les règles du jeu³.

Après son adhésion au parti communiste allemand en 1972, Kroetz opte pour une dramaturgie plus explicite et efficace sur le plan politique en abandonnant les classes très défavorisées pour les classes moyennes. Ses pièces à ce moment là, peuvent être alors considérées comme plus accessibles.

Lors des années quatre -vingt, les fondements politiques de son théâtre ne survivent pas. Kroetz opte alors pour une production sans limites teintée de violences verbales, physiques et sexuelles).

Kroetz fait partie de ces auteurs dramatiques allemands de théâtre critique (comme Sperr ou Fassbinder) et est souvent situé dans le théâtre du quotidien. Nous en définissons les objectifs dans le point suivant.

¹ THIEROT G., Franz Xaver Kroetz et le nouveau théâtre populaire, éd. Peter Lang, Berne/Paris, 1987, p.6.

² Id., p.7

³ Id., p.8

Le théâtre du quotidien

En parallèle avec l'esprit de mai 68, ce genre théâtral conteste la Culture (avec un grand C), ses grands Sujets, ses grands Personnages, comme dans un souci de se s'adresser au « non public ».

A partir de cela, se développe un théâtre critique : Kroetz, Sperr ou encore Fassbinder en montrent la voie.

Le théâtre du quotidien, désigne l'exigence d'arrimer le théâtre à la réalité la plus contemporaine, sorte de véritable investigation sur le réalisme.

Le théâtre du quotidien n'est pas à entendre comme un titre normatif mais plutôt comme une certaine visée du théâtre à l'égard du réel⁴.

Du côté du théâtre français, on retrouve des auteurs tels que Deutch ou encore Vinaver qui nous parlent du théâtre du quotidien en ces termes :

Il s'agit de raconter la vie des gens, en ne passant pas par-dessus la tête des gens.

Michel Deutsch

Le théâtre ancré dans le quotidien, c'est avant tout une capacité de trouver le plus extrême intérêt à ce qui est moins intéressant, de porter le quelconque, le tout-venant, au sommet de ce qui importe. N'est-elle pas quelque part de ce côté-là, avec des contours à peine encore dessinés, la forme de subversion adaptée aux formes d'oppression d'aujourd'hui.

Michel Vinaver, « Une écriture du quotidien », in *Ecrits sur le théâtre*, t.1, Paris, L'Arche, 1998

Le théâtre du quotidien part du principe que l'opposition massive entre oppresseurs et opprimés et les formes spectaculaires de conflictualité que'elle implique ne permettent pas de cerner des processus de domination anonymes qui s'incrustent dans les coins les plus obscurs de la vie quotidienne, dans le silence des corps et dans la banalité des conversations.

Ce type de théâtre se positionne par rapport à Brecht. En effet la représentation des grandes luttes sociales se trouve délaissée au profit d'une autopsy méticuleuse de la vie privée mettant à jour la pluralité des foyers d'exercice du pouvoir et sa force de pénétration aux confins de la chambre⁵.

⁴ TALBOT A, p.11.

⁵ Id., p.22

Le réel selon moi c' est une espèce de trou dans la réalité telle qu' elle est construite dans les grands discours, dont le marxisme principalement. Il est à rechercher du côté du sujet. C' est ce que le sujet peut ressentir douloureusement, sous la forme d' angoisse, c' est une chose qui s' atteint finalement dans la névrose (...), c' est -à-dire quand la réalité s' effondre. (...) ce qui m' intéresse c' est quand, effectivement, les formes d' oppression s' inscrivent et basculent dans la tête d' un bonhomme, quand ça casse.

Michel Deutsch « Sur le réalisme aujourd' hui »
in *Théâtre/Public* n° 3, 1975

Claude Yersin, un metteur en scène de pièces de Kroetz en France et traducteur de celui-ci explique l' essor des théâtres du quotidien en synthétisant les différents lieux de la prise d' écart qu' ils opèrent par rapport à Brecht⁶ :

Dans le succès de la dramaturgie du quotidien, on peut voir le signe qu' une génération recherche quelque chose qui résiste plus à l' institution. Brecht a en effet quelque chose de rassurant. Tout le réel s' organise, se case dans des architectures cohérentes, logiques. La réalité est peut -être plus complexe. Les déterminismes que Kroetz donne à ses personnages offrent une part de « ventral », à l' irrationnel, à des zones d' ombre qui inquiètent. En définitive, les situations choisies par Kroetz, la trivialité de son théâtre sont plus dérangeantes, plus inquiétantes et par là même plus riches que les belles constructions et le magnifique fonctionnement du théâtre brechtien.

Claude Yersin, « L' histoire et le vécu »
In *Théâtre/Public* n° 10, 1976.

Horváth et Fleisser sont deux dramaturges de l' entre -deux-guerres qui n' ont jamais considéré leur œuvres comme jouant le rôle de faire sauter les conventions de l' ancien théâtre mais se retrouvent (après avoir été éclipsés par le Troisième Reich) comme étant les modèles du théâtre critique dans lequel se reconnaissent des auteurs comme Kroetz, Fassbinder ou encore Sperr.

Leur théâtre les a séduits parce qu' il propose des dramaturgies où le contexte historique ne se donne qu' à travers des impacts confus et néanmoins violents qu' il a sur les personnages. Dissolution du thème dans la vie telle qu' elle est vécue, sans hiérarchie entre l' essentiel et l' accessoire, la structure socio - économique et les accidents privés : l' échelle privilégiée par le *Volksstück* est

⁶ TALBOT A, p.26

celle du quotidien où sont immergés les personnages, un quotidien soumis aux frottements de la société qui l' englobe⁷.

Kroetz ne se préoccupe pas de nouer dramaturgiquement l' énonciation d' un cas social et l' évocation d' une destinée (passablement hors du commun, comme les situations qu' il présente dans une pièce comme *l' Indigène*). Il insiste sur l' écart qu' il y a entre l' issue tragique et le cours de l' existence de son personnage. Il rend tragique cet écart. L' extrême particularité d' un individu et d' un corps renvoie à la réalité d' une condition sociale⁸.



Figure 3: © Hichem Dahes

⁷ TALBOT A., p.31

⁸ SARRAZAC J-P, *L'avenir du drame : écriture dramatiques contemporaines*, éd. De L'Aire, 1981, p.90

Le langage.

Le langage est un point important dans le théâtre kroetzien. En effet, lorsque l'on traverse son œuvre, on se rend compte, comme le souligne Gérard Thiérot, que ses personnages sont dépossédés du langage et n'ont pas la capacité de conscience de leur situation, de leur sentiments et de les traduire verbalement. Il se distingue donc de Brecht et se réfère ouvertement à Horvát et se justifie comme suit⁹ :

C' est parce que les personnages de brecht s' expriment avec tant d' aisance qu' il existe dans ses pièces un chemin praticable vers l' utopie positive , vers la révolution. Si les ouvriers de Siemens avaient le niveau de langue des ouvriers de Brecht, nous connaîtrions une situation révolutionnaire. C' est son honnêteté qui amène des auteurs comme Fleisser à laisser ses personnages privés de langue et de perspective. (...) Ses personnag es se trahissent donc toujours quand ils parlent, ce qui conduit à démasquer la société dans laquelle ils vivent et non (ce qui est plus juste) à dénoncer le personnage lui-même.

Franz Xaver Kroetz

J' ai voulu briser la convention qui est non -réaliste : la loquacité. Ce qui caractérise le plus nettement le comportement de mes personnages, c' est le mutisme, car leur langage ne fonctionne pas.

Franz Xaver Kroetz



Figure 4: © Hichem Dahes

⁹ THIÉROT G., p.21

DIE EINGEBORENE / L'INDIGÈNE

Stück für großes Kasperltheater / Pièce pour grand théâtre guignol

Pièce écrite entre 1990 et 2000, publiée chez Rotbuch en 2002.

Première : le 28 janvier 1999, Akademietheater du Burgtheater de Vienne

Metteur en scène : Achim Freyer

Nommée pour le Prix de théâtre de la ville de Cologne 2003

Traduction française de Claude Yersin (2011) pour Nathalie Mauger

Première création en français à la Balsamine.

Pièce pour grand théâtre guignol, *L' indigène* est peuplée d' une faune absolument jouissive : Kurt, vieux pantin retors , avec un cancer du larynx ; Toni, jeune pantin maigre, atteint du Sida ; Hugo, pauvre pantin stupide, avec un cancer de l' intestin ; Irmi, saine Margoton, l' indigène, et d' autres. D' une truculente énergie, ces personnages nous emportent dans un tourbillon de pestilence, de sensations organiques, de grotesques situations... lancinante litanie de la plainte et de la maladie à son paroxysme le plus festif et drolatique ! *L' indigène* renferme une mémoire et une quête identitaire profonde.

Pièce écrite pour des marionnettes et jouée par des acteurs, *L' indigène* a été révélé par les pépites du Théâtre de L' Ancre en 2009.

Ce petit castelet de marionnettes trop humaines deviendra le château de pantins désarticulés.

Kroetz nous parle de notre monde à travers les codes de l' enfance. *L' INDIGÈNE* est une pièce pour marionnettes/guignol, dessinée à gros traits, où les maisons sont en pain d' épice, où l' on parle avec Jésus Christ, où les Hommes sont comme de gros oiseaux noirs, où il pousse des ailes à une Dame Pipi. On y parle, en même temps, très cru, comme dans les toilettes d' une gare, on calcule avidement ses allocs, et on accepte, en échange de l' amour, le sida. Irmi, l' Indigène du titre (étymologiquement « celle qui est née là »), n' a rien d' exotique : elle est bavaroise, et elle est, dans cette fable inspirée des contes de Grimm, tout simplement la Femme, celle qui accouche d' un enfant pour lequel, désespérément elle va chercher un père.

Nathalie Mauger, septembre 2011

Chaque jour 40.000 enfants meurent de la misère qui les entourent et cela n' intéresse ni nous ni Dieu.

C' est par cette phrase dite au public que le texte de L' *INDIGENE* finit. Ce n' est pas une accusation, ou une morale mais un constat sur notre monde. Et l' on sait bien qu' une société se révèle par la façon dont elle traite les plus faibles de ses membres.

L' originalité de cette pièce tient pour moi du mélange opéré entre des éléments qui rappellent à tout le monde quelque chose (émotionnellement et culturellement) et des représentations imaginaires inouïes qui appellent l' interprétation.

Kroetz structure son œuvre dans un cadre (car il écrit pour des marionnettes) et avec des référents culturels (les contes, la religion, la mémoire populaire) et il le fait en opérant une distorsion. Celle -ci n' est pas cynique mais absorbe ces références et utilise leurs moyens d' action comme leur force d' impact.



Figure 5: ©Hichem Dahes

Le projet de mise en scène

Deux enjeux essentiels à mes yeux sont au cœur de mon projet de mise en scène de *l'Indigène*. D'une part le sens de l'utilisation de l'acteur pour incarner la marionnette. Et d'autre part un rapport au public où l'art est une arme pour rompre la fascination qu'exerce sur nous le réel.

Dans ma pratique du travail avec l'acteur je me suis toujours posé cette question : jusqu'où un acteur est-il capable d'«incarner» un autre. Dans *l'Indigène* j'utiliserai l'acteur pour incarner la marionnette. Des vieillards apparaissent, hantant l'enfance d'Irmi, l'«indigène», puis essaïmant par la suite dans la pièce, tous semblables. Dessinant un «type» humain qui ne connaît que quelques possibilités de réactions bien déterminées.



Figure 6: © Hichem Dahes

Kroetz fait partie de la génération de ces «fils» allemands aux yeux de qui les adultes, conditionnés par leur longue expérience de la peur, ont acquis des comportements stéréotypés qui effacent leurs différences individuelles ...

L'utilisation de la marionnette travaille toujours ce passage d'une identité personnelle et unique à un «type».

J'ai envie de retrouver la force des termes qu'emploie Kroetz à propos du théâtre de marionnette: cru et éclatant, coloré et rapide, court et bon.

Je voudrais que le spectateur soit convié au plaisir d'une innocence retrouvée, d'un autre âge, celui de l'enfance et de la foi, de la transcendance. Quel théâtre demande plus une adhésion de son public que le théâtre de marionnette? Une croyance dans l'histoire en train de se faire sous ses yeux. Et donc aussi la foi dans un monde et son Grand Créateur.

Mais dans toute cette harmonie il y a une faille. Et l'histoire portée par ces «ficelles» du théâtre de marionnette n'est absolument pas une histoire pour enfant.

Au théâtre, le corps dans tous ses états (suant, rampant, glissant, sanglant...) peut presque suffire comme sens et but de la représentation. Porteur, de par la fascination que sa mise en risque exerce sur le spectateur, d'une « vérité » en soi. S'agit-il de faire concurrence au spectacle sanglant du réel auquel la télévision nous a habitués ?

L'acte de montrer la chair n'est jamais anodin, il peut être vulgaire ou obscène, racoleur. Banalisé aussi pour nous spectateurs de télé.

Ces exhibitions du risque de soi ont souvent comme limite involontaire de congédier le sens, toujours posé comme en deçà de l'expérience inouïe de la représentation.

Par ailleurs, aujourd'hui, des spectacles de théâtre congédient le corps. Les exemples les plus extrêmes et donc aussi révélateurs des enjeux de cette disparition, vont jusqu'à éliminer toute trace de figuration ou d'image humaine et laissent place à la seule présence des choses. Pour nous, assister à la représentation du « paysage de notre absence », avec ce que ça peut avoir de beau (impressions sensorielles submergeantes, etc) ou de sinistre, c'est vivre une expérience qui n'a plus rien à voir avec le sens de notre condition d'êtres de chair et de sang.



Figure 7: ©Hichem Dahes

Sans doute ces tentatives répondent-elles, dans un cas comme dans l'autre, au fait qu'il y a aujourd'hui une certaine dimension de la chair qui est menacée de disparition.

Dans *L'Indigène* également, la chair me paraît être l'enjeu de la représentation, par-delà l'identité individuelle. Mais l'utilisation esthétique du code des marionnettes permet une distorsion. Et, au contraire de l'exhibition du corps, la marionnette/acteur amènera une dédramatisation. C'est un acte de représentation.

Si alors l'apparition de la chair dans ce corps hétérogène, acteur/marionnette, fera choc, sera transgressive, c'est que, confrontée à l'« artificiel » de la marionnette, elle manifestera quelque chose du mystère de l'humain.

Il y aura (sans froideur ni distance du fait du plaisir que suscite le code enfantin utilisé) une dialectique. Comme chaque fois qu'on interroge le langage du jeu, l'acte de montrer perd de sa fausse innocence.



Figure 8: ©Hichem Dahes

NATHALIE MAUGER

Après des études littéraires et théâtrales à Paris VII et Paris III, puis à l' I.N.S.A.S. qu' elle termine avec un mémoire sur Peter Handke, Nathalie Mauger est, entre 1991 et 1995, assistante à la mise en scène auprès de Jacques Delcuvellerie (metteur en scène de *Rwanda* 1994 ou *Anathème* joué en Avignon 2005).

Elle participe au Groupov à partir de 1993 et monte en 1995 deux Marivaux, *Arlequin poli par l' amour* et *La double inconstance*, puis

Le Retable des merveilles de Cervantes, dernier volet du *Plaisant voyage* créé au Théâtre de la Place en 1996.

Son désir d' un théâtre baroque s' affirme dans *Thyeste* de Sénèque créé en 1997, pour se confirmer brillamment dans *La Nuit des rois* de Shakespeare en 1999, prix du théâtre de la meilleure mise en scène, représenté en Belgique et en France (Théâtre National de Belgique, Nouveau Théâtre d' Angers, Valenciennes, etc.)

C' est ensuite l' expérience du monologue avec *Le Chemin du Serpent* d' après T. Lindgren interprété par Maurice Bénichou, pour le Théâtre de La Place et le Théâtre National de Belgique.

En 2001 et 2002, Nathalie Mauger monte deux textes contemporains radicaux qui seront des créations francophones en Belgique, *Manque* de Sarah Kane et *Akt* de Lars Noren.

En 2003, pour l' Atelier Jeune Théâtre du Théâtre National que Philippe van Kessel lui propose de mener, elle choisit de travailler sur *Eva Peron* de Copi. Elle crée en février 2007 *Andréa del Sarto* de A. Musset avec Le Théâtre de La Place, la Comédie de St Etienne, Bruxelles, Namur.

Elle fonde en 2004 sa compagnie, la Cie L.E.F.T asbl.



Figure 9: Composition pour HLM et pain d'épices, portrait de Nathalie Mauger © HichemDahe

Deux projets singuliers, *Lenz* d'après G.Büchner (octobre 2008 en coproduction avec le Théâtre de la Place) et la création en français du texte l' *Indigène* de F.X.Kroetz (octobre 2011 en coproduction avec la Balsamine et le théâtre de l'Ancre à Charleroi) sont les premières productions nées au sein de cette Compagnie.

Par ailleurs elle a participé à de nombreuses expériences pédagogiques et est professeur au Conservatoire de Liège.

En février 2006 elle dirige au CDN d'Angers (N.T.A.) un atelier sur F.X. Kroetz et notamment sur les pièces *Terres Mortes* et l' *Indigène*.

Nathalie Mauger a été également associée au Comité de lecture réuni par Serge Rangoni directeur du Théâtre de La Place (Liège) autour de l' écrit ure contemporaine.



Figure 10: ©Hichem Dahe

EXTRAIT DU TEXTE

PREMIER ACTE FOI – Tableaux 7, 8 et 9

Une maison en pain d' épice ; KURT et IRMI. Le soir. Dehors, la froidure, dedans, chaude lumière. IRMI, pas encore déshabillée, comme une menace ou une révélation. Avec une bouteille de bière.

IRMI : C' est qu' ils ont posé des tas de questions.

KURT : Quoi donc ?

IRMI : Mais j' ai fait tellement la bête (*elle rit*), là ils ont plus pu s' y retrouver et ils ont été obligés de tout croire.

KURT : Pourquoi ?

IRMI *fière* : Je suis pas la seule qui a mis seule son enfant au monde.

KURT *le regard fixe*.

IRMI *en bon allemand* : Rare, mais pas exceptionnel.

KURT *le regard fixe*.

IRMI : C' est ce qu' ils ont dit. (*Petit temps*). L' enfant est sain, plus sain que beaucoup, et félicitations. Je me suis déchiré quelque chose, ils l' ont recousu et basta. Tu veux que je te montre ?

KURT *fait un signe de croix*.

IRMI *renifle bruyamment* : Tout en ordre.

KURT *incertain* : Auto-naissance.

IRMI *acquiesce* : Et tu s aïs la meilleure ? Je touche 600 Mark pendant 18 mois (*petit temps*) de l' État. (*Petit temps*). Allocation parentale d' éducation. (*Elle rit*). Et il paye aussi la pension alimentaire. 167 Mark. En plus les allocations familiales et 400 Mark de la caisse maladie pour l' accouchement. Et ça (*elle montre le billet de 10 dollars*) c' est en plus . Maintenant je suis riche. (*Au bébé*) Merci bien, et moi l' imbécile, j' aurais presque tout fait capoter. Santé, bonheur ! (*Elle boit.*) Tant que le père est inconnu, l' État remplace, et s' ils le trouvent, il me venge.

KURT *regarde*.

IRMI *provocante* : Je n' ai rien à faire. Et ils le trouveront jamais.

KURT *vide* : Parce que tu le connais pas. Celui qui paie en liquide, il ne donne pas de carte de visite.

IRMI : C' est ce que j' ai dit. Du lait, j' en ai beaucoup, ce qui est rare aussi.
(Elle rit).

J' oublie toujours si t' es un garçon ou une fille, parce que c' est comme ça, depuis que t' es au monde. *(En bon allemand).* Tu t' appelleras Renaud pour qu' un jour tout aille mieux pour toi, ou bien Torsten, parce que c' est étranger. *(Elle donne le sein au bébé).* Il te plaît ?

KURT *le regard fixe.*

IRMI : Vu qu' il est sain et que c' est un garçon. Et qu' il deviendra quelque chose de spécial.

KURT : Qui dit ça ?

IRMI : Quelqu' un qui doit le savoir. *(Elle allaite).* Si je lui donne pas le sein régulièrement, il vient rien, ensuite il faut que j' achète des trucs chers pour bébés, Blédine et compagnie, et il nous restera rien du bel argent. *(Elle ricane).* Faut être malin, et nous on a une chance, que ça fait déjà mal. *(Elle rit).* Santé!

KURT *le regard fixe.*

Entrée d' une église ; à l' intérieur IRMI et KURT, dehors une poussette, soleil dehors, sombre à l' intérieur.

IRMI : Froid là-dedans.

KURT, *petit temps* : Je prie pour mon salut.

IRMI : Moi aussi.

KURT : C' est mon salut.

IRMI : Alors je prie pour Marie Mère de Dieu.

Un temps.

KURT : Plus jamais, je lui ai juré. Va-t' en, malheur, va-t' en.

IRMI *rit.*

KURT *prie.*

IRMI *le caresse, il veut la frapper, elle esquive en riant.*

KURT : Sans Dieu l' existence humaine est superflue. Tu dois te dire ça et céder.

IRMI : Pourquoi ?

KURT : Quand Satan appelle, tu lui échappes.

IRMI *en direction de la poussette* : Il te plaît ?

KURT *se tait.*

IRMI : Il doit expier, pour toi ?

KURT *veut la frapper.*

IRMI *esquive.*

KURT : Tu pries pas, on voit bien.

IRMI : Ça me regarde. Mais commence pas à déconner et mange la soupe que tu t' es servie (*Elle se signe*). J' attends dehors.

KURT : Tu veux me menacer ?

IRMI : Je veux que ton Jésus te raconte pas de bêtises.

KURT *veut la frapper.*

IRMI *esquive* : Tu dois pas me frapper, je suis une maman maintenant, qu' est-ce que

Torsten va penser.

KURT : Parle pas du péché dans l' église.

IRMI : Le péché, c' est ce que Dieu ne veut pas. Et la Mère de Dieu m' a pardonné.

KURT : Je n' ai rien entendu.

IRMI : C' était très doucement.

KURT *prie.*

TORSTEN *crie à l' extérieur.*

IRMI : Tu vois, il appelle. *Elle se signe et sort, s' assoit sur un petit banc et allaite.*

KURT *prie, puis il tourne le regard vers la mère et le bébé, les voit, regarde l' autel, et soupire.*

IRMI *rit dehors.*