
N° 1 | 2026

Marges et contre-voies(x). De la liste au tweet : les micro-textes au sein des écritures scéniques et textuelles contemporaines

Les inserts, une dramaturgie du déplacement

Dialogue entre Michel Simonot et Sandrine Le Pors

Sandrine LE PORS Professeur des universités

Département d'études théâtrales

RIRRA 21

Université Paul-Valéry Montpellier

Michel SIMONOT Ecrivain - Auteur

Indépendant

Édition électronique :

URL :

<https://plateaux21.numerev.com/articles/revue-1/3466-les-inserts-une-dramaturgie-du-deplacement>

ISSN : 3131-0273

Date de publication : 15/04/2026

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : LE PORS, S., SIMONOT, M. (2026) Les inserts, une dramaturgie du déplacement. *Plateaux 21*, (1). <https://doi.org/10.34745/>

Sandrine Le Pors a proposé à Michel Simonot de dialoguer avec elle autour de la pratique des inserts (listes, *tweets* et citations) dans trois pièces de l'auteur : *Le but de Roberto Carlos*, *Delta Charlie Delta* et *Traverser la cendre*. Leur échange éclaire et précise les rapports que les inserts entretiennent, dans cette trilogie, avec le témoignage, le jeu temporel et le travail de la langue. Revenant tout particulièrement sur ce que ces inserts convoquent, sur ce qu'ils centrent, décentrent ou déplacent, se dessine, depuis un autre bord, une poétique du drame résolument attentive à ce qui, dans la combinaison de changements de forme, construit une perception, un point de vue, un chemin, et un sens.

Sandrine Le Pors invited Michel Simonot to discuss with her the use of inserts (lists, tweets and quotations) in three of the author's plays: *Le but de Roberto Carlos*, *Delta Charlie Delta* and *Traverser la cendre*. Their exchange sheds light on and clarifies the relationship between the inserts in this trilogy and the testimony, the play on time and the use of language. Focusing in particular on what these inserts evoke, what they centre, decenter or displace, a poetics of drama emerges from another perspective, one that is resolutely attentive to what, in the combination of changes in form, constructs a perception, a point of view, a path and a meaning.

Mots-clés :

Langue, Témoignage, Écriture, Voix, Corps, Liste, Dramaturgie, Forme, Convocation, Insert, Jeu temporel, Tweet

Sandrine Le Pors - Pour resserrer notre dialogue, je te propose que nous échangions autour de ta pratique des inserts – tout particulièrement les listes, *tweets* et citations – dans trois de tes pièces : *Le but de Roberto Carlos*, *Delta Charlie Delta* et *Traverser la cendre*. Ces inserts, qui sont, quelles que soient leurs formes, autant de questions posées à l'écriture, si ce n'est à l'auteur en ce qu'ils renvoient à la présence auctoriale qui déplace et articule la matière – sont particulièrement actifs dans ces trois pièces. Surtout, ils participent à mon sens de la structure de la langue que tu mets au travail et donc de ta dramaturgie ou de la dramaturgie que tu inventes pour chacun de ces textes. Ils m'intéressent aussi dans les rapports qu'ils entretiennent chez toi avec le témoignage et dans ce qui les noue au traitement renouvelé que tu accordes au

traitement du temps. Au-delà, je m'intéresse à ces inserts car ils me semblent éclairer, depuis un autre bord, la poétique du drame, et avec lui le devenir scénique d'un texte, dès lors qu'ils ne sont pas fortuits, ne se présentent ni comme de simples béquilles ni comme des seules rampes de lancement mais sont bel et bien le fruit d'un montage au service d'une dramaturgie. Concernant tes pièces, je pense, entre autres exemples, à la liste des murs érigés dans le monde pour protéger une frontière (intitulée « Les murs ») dans *Le But de Roberto Carlos* (2013, éditions Quartett – pièce sur l'exil perçu sous le prisme d'un jeune homme voulant quitter son pays et devenir footballeur en France), aux tweets dans le mouvement intitulé « Sur internet » dans *Delta Charlie Delta* (2016, éditions Espaces 34 – pièce écrite à partir d'un fait divers tragique quand tu étais en résidence au théâtre Gérard Philippe à Saint-Denis, en 2005, fait divers qui donna lieu à un procès de deux policiers en 2015), à la liste (intitulée « Liste des participants ») de ceux qui ont rejoint une réunion demandée par le Général allemand Heydrich, sur ordre d'Hitler le 20 janvier 1942 pour parler de la solution finale (à leurs noms sont adjoints leurs fonctions et dates de naissance et de mort) ou la liste de ceux qui se sont révoltés dans les camps d'extermination (avec dates et noms des camps) dans *Traverser la cendre* (2021, éditions Espaces 34 – poème dramatique, qui a marqué tout à chacun, sur la Shoah). Et il faudrait, surtout pour *Traverser la cendre*, où la question des listes est plus centrale encore que dans d'autres de tes pièces, ajouter les citations et ce que tu en fais – il n'est pas anodin que *Traverser la cendre* s'ouvre sur une citation d'Heiner Müller qui précisément pratiquait une dramaturgie des inserts.

Michel Simonot - Je peux commencer par revenir schématiquement sur les expériences et références qui m'ont amené à transformer mon écriture à partir de *Le but de Roberto Carlos*, pour constituer ce que j'appelle une trilogie, avec *Delta Charlie Delta* et *Traverser la cendre*. Cela a commencé avec ma longue collaboration avec une compagnie de danse. La présence du corps, la possibilité d'une absence de texte « prononcé » (alors qu'il est écrit), la prononciation du texte par un corps en tension (danseurs, circassiens), autrement dit un rapport physique entre corps et écriture. Tout cela a préparé chez moi une densification (une économie) de l'écriture (concision), une langue condensée dans sa nécessité d'être proférée (une langue appelant un corps physique, et inversement), une obsession du rythme (qui n'est pas uniquement la musicalité), une langue concrète (débarassée de psychologie, de sentiments), une langue provoquant des images (chez l'interprète comme chez le spectateur). Et, dans le même temps, Gatti, Jabès, Celan. Et Müller bien évidemment. C'est lui qui m'a permis de mettre en question, définitivement, le présupposé conventionnel de la théâtralité et de la narration/fable, de libérer mon écriture, de la penser dans le cadre d'une dramaturgie elle-même libérée. Tout cela dans ma préoccupation de toujours : le témoignage. Comme sociologue et comme écrivain pour la scène. Préoccupation pouvant apparaître contradictoire.

SLP - Pour autant, au théâtre, tu ne proposes pas un théâtre documentaire.

MS - Pour le théâtre, je me suis refusé à porter le témoignage sur scène. Le théâtre n'est pas, pour moi, une tribune ou un ring. Le théâtre c'est la scène, c'est-à-dire l'espace où l'on représente. J'ai toujours cherché comment construire un *rapport* entre le spectateur (voire le lecteur) et ce dont traite le témoignage. Un rapport qui soit spécifique au théâtre. Parce qu'il nécessite le corps présent d'un interprète sur scène s'emparant d'une langue. Ce qui est, pour moi, la théâtralité. Parce que le théâtre appelle une démarche artistique. Je n'écris pas du théâtre documentaire. Je m'appuie sur le document. Il me fournit les faits. J'en travaille la langue. Dans *Le but de Roberto Carlos*, *Delta Charlie Delta*, et *Traverser la cendre* je ne souhaite pas montrer l'exil, la mort des jeunes et les émeutes ou les camps d'extermination et la résistance, mais travailler leur représentation. Afin de construire sur scène ce *rapport de sens/sensation* à ces réalités historiques, j'ai besoin de déplacer le point de vue, comme on tourne autour, on se place dessus et dessous. On peut regarder/écouter à travers d'un autre texte : mes citations. Au travers de l'Histoire (parfois la mythologie). Au travers de faits (souvent les listes) et au travers de fictions. Au travers d'histoires et au travers d'une langue poétique. C'est la combinaison de changements de forme qui construit la perception, le point de vue, et donc le sens. Les inserts, leur fréquence et leur variété permettent cette combinaison. C'est par le changement de langue, d'écriture, mais aussi en modifiant les temps, les chronologies, que je tente ce *déplacement*. Mais sans jamais quitter l'objet, le sujet de mon texte : il demeure au centre de la perception. Ces déplacements incessants doivent fonctionner comme un zoom avant et arrière, une vue de dessus et une vue intérieure. Ils ne sont pas une dispersion mais, au contraire, une stimulation, une provocation de l'attention. Je veux que, en tournant autour, voire en croyant s'éloigner, on pénètre davantage, on soit entraîné dans l'enjeu du texte. C'est dans l'articulation de tous ces éléments que je construis la dramaturgie d'un texte. Pour moi, ce qui peut apparaître comme un éclatement, voire une dispersion, construit, à l'inverse, une narration, un récit, au sens étroit des termes. Par les bascules, les ruptures, je cherche à proposer au spectateur un cheminement. Un chemin. Déjà, dans mon texte *Rouge Nocturne-Verdun* (en 1995), j'avais initié cette approche en invitant d'autres auteurs à écrire avec moi afin d'aborder la guerre : par les changements d'écriture et de point de vue de chaque auteur (Jean Jourdheuil, Then Nan Doeun, Berthold Brecht, Heiner Müller, Suzanne Joubert). Avec *Petrol*, cela a été une autre façon d'y travailler (*L'extraordinaire tranquillité des choses*). Dans ma trilogie, j'ai pu travailler cette démarche dans la structuration-même de mes textes. C'est tout le sens des inserts : comment, à la fois, ils font une rupture et, à la fois, ils amènent une question qui devrait modifier et soutenir l'écoute de la suite et le souvenir de ce qui précède.

SLP - Ces listes, citations ou encore *tweets* - autant de formes en apparence mineures et dont on pourrait croire à première vue, ou plutôt à courte vue, qu'il s'agit là d'éléments non dramatiques, ravivent une question poétique et dramaturgique de première importance, à commencer pour l'acteur ou l'actrice : celui du statut du corps par rapport à la parole.

MS - Inserts et listes peuvent paraître non dramatiques, mais l'expérience de la scène me montre le contraire, à condition que l'acteur se pose concrètement, physiquement comme un porteur de langue, sans psychologie. Ce qui ne demande aucunement de la froideur, ni de la distance. Bien contraire : il faut que l'acteur éprouve la nécessité physique de prononcer les mots, le texte. Il faut que le spectateur soit *contaminé* par cette *nécessité de dire*. Cette nécessité de lui dire ce que, moi, ici, acteur, j'ai à lui dire. La nécessité pour moi, acteur, de lui faire traverser tous ces points de vue *afin qu'il partage* cette nécessité et qu'il entre dans l'enjeu du texte. Cela est capital, conditionne le passage de mes textes au plateau. La manière dont j'écris est un appui pour eux. J'écris des images : l'acteur doit voir lui-même les images au moment même où il les prononce. Cela vaut pour les listes. Je précise que j'ai une longue pratique de la mise en scène, du plateau, des actrices et acteurs. Tout est écrit *pour être prononcé*, éprouvé, physiquement. Je bannis de mes textes tout vocable psychologique car j'essaie de produire des sensations au travers du concret de mes images et des inserts. J'efface tous les vocables qui provoquent de l'émotion. L'acteur doit partager des sensations, et non des émotions. La sensation produira, bien entendu, de l'émotion, mais aussi de la pensée.

SLP - Dans chacune des pièces dont nous parlons, la liste est particulièrement travaillée, elle est toujours le lieu d'une écriture et c'est aussi à ce titre qu'elle m'intéresse. La liste n'est pas sans entrer également, pour ces pièces, dans un vaste réseau d'énumérations ou de listages. J'évoquais la liste d'un peu plus de trois pages des murs dans *Roberto Carlos* qui intervient d'une part, après un mouvement précisément intitulé « Franchir le mur » et un autre intitulé « Là Ici » avec un corps un temps à l'arrêt, immobile, d'autre part avant « L'homme en gris », scène devant une juge où l'homme en gris, un enquêteur, constitue un autre mur. Mais, pour cette même pièce, on repère, par exemple, d'autres listages qui couturent la pièce : énumérations diverses, ne serait-ce que dans ce passage avec l'homme en gris « chasser les gens, les arrêter, les interroger, téléphoner, faire les gardes à vue » ou ce moment, en début de la pièce cette fois, qui renvoie à ce que j'appelle une « liste identitaire transpersonnelle » où tu construis une figure qui est à la fois tout le monde et personne, un « impersonnage » dirait Jean-Pierre Sarrazac - « je suis une femme » / « je suis un homme » / « je suis une fille » / « je suis un garçon » / « je suis un enfant » en même temps qu'elle se dissout dans le paysage, que la voix fait voir, ouvre au regard « je suis la sécheresse », « je suis le lac qui fut un jour un lac », « je suis le fond évidé du tronc d'arbre », jusqu'à devenir objet, l'espace pourrait-on dire d'une réification, « bâton », « poubelle du supermarché », « costume » et bientôt « canette », canette « vide », apparaissant après ce paysage « évidé » qui « claque dans le but » et qui renvoie à l'horizon ou à l'espoir du jeune footballeur en exil. Et, en dehors de tel ou tel listage à l'œuvre dans tel ou tel passage, on pourra encore penser, à même la structure du texte, à ces "Notre pour toi 1", Notre amour pour toi 2", deux notes orphelines qui déplacent, absorbent et réorganisent le drame, participent du souffle et de son architecture et relèvent pleinement de la question du contrepoint. Il y a, en somme, une contamination continue de la liste.

MS - Il y a les listes et des effets listes, oui. Pour moi, les listes décentrent par la forme, et, dans le même temps, elles centrent, car elles focalisent sur des faits. Je dis : les faits, et non pas le réel, notion philosophique. Ce sont des éléments concrets. Leur rédaction doit faire ressentir le concret. Une forme de brutalité du concret. Une liste a une force dramatique : c'est un déroulement implacable du temps. D'où sa forme répétitive. Elle est un moment du récit. Une liste (de même que tout autre insert) ne prend sens que dans une structure : ce n'est pas une technique ou une méthode, comme elle peut l'être dans les ateliers d'écritures. Une liste n'a aucun intérêt si elle est seule : elle est une intrusion, une bifurcation, un détour, une interruption provisoire. C'est pourquoi elles me demandent un énorme travail, pour les resserrer, leur conférer une rythmique, spécifique à chaque liste. L'énumération doit être ressentie comme un suspense. C'est le cas de l'énumération que tu cites et qui ouvre *Le but* : elle fonctionne comme une intensification du récit. Cela, à chaque fois, me prend beaucoup de temps, d'essais, pour en trouver l'écriture, alors qu'elles ont l'air simples.

SLP - Ces inserts posent par ailleurs, de manière prégnante, la question de ce que j'ai pu appeler un « théâtre des voix » quand je m'attelais à examiner, dans la lignée de la crise du personnage pointée par Robert Abirached, des écritures proposant de singuliers partages de voix – voix principalement anonymes, erratiques ou excentrées, souvent déjà mortes mais à raviver – qui se développent à côté ou en substitution d'un théâtre de personnages. Dans *Delta Charlie Delta* (2016) comme pour *Traverser la cendre* (2021), par exemple, qui sont des textes très différents, on a ainsi un partage des voix entièrement tenu par une dramaturgie de la convocation – tout comme on a ce geste (accentué dans *Traverser la cendre*) de parler pour les absents. Dans *Delta Charlie Delta*, une figure est le levier de cette dramaturgie de la convocation, celle du chroniqueur en ce que c'est cette figure qui appelle, convoque l'histoire, le réel. Elle prélève dans ce qui a été (les micros-textes des paroles des journalistes ou encore ceux des tweets) avant qu'elle ne convoque les voix qui ne sont plus là et les fait ré-exister de telle sorte que les morts parlent comme le survivant parlera pour les morts. Ce que j'appelle « la dramaturgie de la convocation », qui est finalement ce qui constitue la progression (ou l'évolution) de ta pièce, repose dès lors sur des renversements ou des points de bascule entre ce qui a été (dit, vu, entendu – et dont bien des micros-textes ont la charge) et le récit (tragique, mythique, poétique) où c'est toi qui attribues une parole à ceux qui parlent et aux enfants. Ces micros-textes ravivent enfin une autre question majeure, celle du rapport au temps. Cela finalement pour chacune des pièces évoquées. À chaque fois tu mets au travail, avec ces inserts, quelque chose de l'ordre du différé, un jeu temporel et un jeu avec l'Histoire.

MS - Oui, dans *Delta Charlie Delta*, la présence du chroniqueur est essentielle. Mais, d'une certaine manière, dans tous mes textes les acteurs sont des variations d'un chroniqueur. Pour moi, tout acteur est chroniqueur. Tu as raison de parler de dramaturgie de la convocation. Cela est très juste. Le chroniqueur convoque les faits,

l'histoire, les morts, ici, maintenant, devant nous. Et les acteurs sont convoqués ici, au présent de la représentation, même quand il n'y a pas de chroniqueur explicite. Tout est en effet un jeu avec le temps, donc l'histoire.

SLP - Merci de souligner que les acteurs sont des variations du chroniqueur, c'est un point nodal. Peut-on revenir aussi sur un insert particulier, celui du *tweet* qui naturellement renvoie ici aussi aux enjeux relatifs au fragmentaire, à la polyphonie et à l'intertextualité mais aussi à la question d'internet ? On sait bien qu'internet entre dans le travail d'écriture des auteurs ou des autrices. C'est un espace où des informations, des paroles surviennent, dans un flux souvent monstre, un espace qui n'est pas sans redéfinir notre rapport à la représentation (du monde, de l'autre, de soi), un espace qui habite nos vies, envahit notre quotidien. Tu as toi-même, pour *Charlie Delta Charlie*, pris des matériaux sur la toile.

MS - Pendant le procès, des journalistes *tweetaient* en temps réel le compte-rendu et j'avais fait des captures d'écran de ces *tweets*. Et la capture d'écran est un geste répétitif, un engagement physique, que j'ai assuré durant plus de trois journées. Cela a compté.

SLP - Ce que je me demande, c'est si ces captures, dont certaines sont devenues des « micros-textes » que tu as choisi d'insérer dans le texte, ont contribué à l'élaboration d'un découpage du temps tel qu'il est proposé dans la pièce. Découpage du temps que tu mets au service d'une composition rythmique. Autrement dit, est-ce que ces micros-textes ne relèvent-ils pas pleinement de la partition de *Delta Charlie Delta* ? De même est-ce que les listes, dans *Traverser la cendre*, ne sont-elles pas à la fois au service d'un découpage (bien que différent) du temps et de la composition (musicale, rythmique) du poème dramatique ?

MS - Les *tweets* ont en effet induit la forme du découpage du temps dans *Delta*. Et il m'a fallu un temps très long pour reconstituer avec précision la chronologie, et en trouver l'écriture. Quant aux citations d'Internet, de *Delta*, j'ai beaucoup hésité à les utiliser. Puis je me suis décidé car leur style et leur violence soudains devaient provoquer un malaise salutaire et, donc, bousculer la perception des spectateurs. Certains m'ont reproché ces citations. La question s'est posée : comment dire cela sur scène. Dans certaines mises en scène, la solution a été de les projeter. Pour moi, c'est une erreur : la projection aplatit le temps, la présence, l'effraction. Elle est la facilité de ne pas se demander : comment dire ? Comment faire entendre ? Elle supprime l'enjeu de l'adresse de l'interprète et de la réception par le spectateur. Je reste convaincu de

leur pertinence. Si j'en reviens à chacun des textes que tu convoques, je peux dire ceci. Dans *Delta Charlie Delta*, le bouleversement de la chronologie des événements a été un élément essentiel de la recherche de ruptures de la narration, amenant le spectateur à une nécessité de reconstruire la temporalité sans pour autant sortir de son attraction. Dans *Traverser la cendre*, effectivement, j'ai travaillé le texte comme une composition rythmique, pour un poème dramatique. Le texte commence par une plongée dans une sensation intense (mes images concrètes, au début, de la fuite dans la neige), pour prolonger par des balancements assez brutaux, des formes et styles d'écriture contrastées, en homologie avec la violence du sujet. Et finir par faire de l'acteur le témoin lui-même qui s'adresse au public, le convoque dans l'histoire. Pour *Le but de Roberto Carlos*, j'ai travaillé un *montage* de toutes les dimensions dont nous avons ici parlé : je ne voulais pas tomber dans le travers à la mode des écrits et spectacles de pathos, de commisération. C'est seulement quand j'ai pensé trouver la forme adéquate que j'ai terminé le texte. Finir le texte par la scène d'Œdipe à l'entrée d'Athènes après la scène de comparution immédiate du jeune donne sa dimension au propos. On est envoyé vers la signification quasiment existentielle et politique de l'histoire. Le mythe est une ouverture. Dans tous mes derniers textes, je procède à de tels déplacements dans le temps, depuis la mythologie et jusqu'à faire des boucles temporelles, pour relier nos questions à une profondeur de l'histoire. Le présent en devient d'autant plus brulant. Il prend, alors, sens. C'est ce qu'oublie trop, pour moi, une grande part du théâtre d'aujourd'hui, collé à l'actualité, au présentisme. Traiter l'actualité (ce qui est important) par l'actualité est une clôture, un enfermement dans le présent. Ce qui condamne le spectateur à n'être que dans la réaction instantanée à ce qui nous arrive ici, tout de suite. Donc, sans pensée. Donc, sans réelle politique. C'est pourquoi mes textes sont une sorte de voyage qui nous amène jusqu'à aujourd'hui. Comme dans *Traverser la cendre*, où l'acteur, lui-même, à la fin, s'adresse à nous, ici et maintenant. Dans *Delta le chroniqueur*, est le médiateur entre l'histoire et nous, tout au long de la pièce.

SLP - Tu parles de « voyage » et ce vocable me renvoie aussi à celui de « déplacement », celui que tu opères à ta table d'écriture, ce qui me conduit au dernier point sur lequel j'aimerais t'entendre : sur ton travail de montage, dont je crois qu'il importe de rappeler qu'il renvoie à un geste continu de déplacement où les inserts sont tour à tour les leviers d'un aiguillage ou d'un nouvel embranchement, du temps ou du récit, je t'ai proposé de nous centrer sur ta trilogie. Reste que ce que tu as écrit ne saurait se résumer à cette seule trilogie, il y a un avant et un après, et bien des lecteurs auront aussi voyagé dans la pluralité de ton écriture. En quelques mots, saurais-tu exprimer comment mais aussi au contact de qui – textes t'accompagnant, auteurs ou autrices susceptibles d'être de ton voyage d'écriture – ce travail de déplacement à l'œuvre a pu s'opérer ailleurs dans ton écriture ? Et je ne saurais enfin poser cette dernière question sans te remercier d'avoir poursuivi avec moi, dans le cadre de cet entretien, l'échange autour de ce que tu mets au travail dans ton écriture – travail que nous avons ensemble abordé plus particulièrement autour de tes inserts – listes, énumérations, *tweets* ou citations – et de leur place dans la structuration du drame, de leurs relations dans le

traitement que tu accordes à l'histoire ou à l'Histoire et plus encore au temps. Pour un auteur, faut-il le rappeler, l'exercice que je t'ai ici proposé n'est ni naturel, ni évident.

MS - Mon travail et mes expériences m'ont amené à prendre conscience très progressivement de ce que j'avais fait et de ce que je ne pouvais m'empêcher de faire mais, contrairement à ce que l'on pourrait croire, je n'ai pas en effet un rapport intellectuel à l'écriture. Pour certaines séquences, j'écris dans le seul état de sensation de la langue. Je retravaille longuement ces séquences ensuite. Écrire me demande un travail énorme de détail, de choix, de reprises de mots, de syntaxe, de choix des syllabes, consonnes, voyelles... dans une alternance entre sensation et conscience... Quant aux inserts, je les ai pensés précisément comme tels pour ma trilogie. Mais, dès les débuts de mon écriture pour la scène, j'étais convaincu – essentiellement intuitivement – que pour concentrer l'attention du spectateur il fallait, dans un apparent paradoxe, briser les évidences de la chronologie, voire de la narration. Je fais référence à une conception stéréotypée de la narration. Je l'ai dit, mes textes proposent une narration. Un récit. J'ai beaucoup pensé à la notion de « détour », de Sarrazac. Puis Heiner Müller, bien entendu, de manière différente et décisive, chez qui les inserts sont des éléments structurants de la dramaturgie. J'essaie de les penser dans une bifurcation provisoire, signifiante, qui prend sens dans le récit, pour le récit, dans sa dramaturgie. J'ai cité *Rouge Nocturne*, où j'ai fait appel à une diversité d'écritures. Mais, par exemple, j'ai écrit des textes faits de montages de fragments, comme *La mémoire du crabe* où deux comédiennes passent un *casting* en piochant devant elles des textes totalement divers, apparemment hétérogènes, mais cohérents pour l'intrigue. Je crois beaucoup à la diversité, à la pluralité des formes dans un même texte, pour concourir au récit. Il y a eu Müller que tu évoquais, mais aussi la découverte du poète Jabès, puis de Celan qui m'a amené à transformer mon écriture : une poétique affirmée de la langue. L'écriture que j'ai travaillée pour ma trilogie me marque profondément. Au point où je peux avoir l'impression de ne pas pouvoir aller ailleurs. J'ai, depuis, écrit des textes courts, comme des explorations, dont *Même arrachée* (dans *Ce qui nous arrive*. Éd. Espaces 34), et *Fugue* (éd. Les Cahiers Théâtre), qui explore une autre piste. Aujourd'hui je travaille depuis des mois à un texte en écho à une tragédie humaine, politique et historique contemporaine, ce qui arrive à Gaza. Mais cela est loin d'être facile, très proche et sensible, mais je veux y parvenir. Heureusement, j'échange sur l'écriture et ses enjeux. Particulièrement avec Philippe Malone. J'ai beaucoup échangé avec Claudine Galea. L'aventure avec *Petrol*, Philippe Malone, Lancelot Hamelin et Sylvain Levey, a été et demeure décisive. Se faire une totale confiance dans l'écriture totalement partagée à 8 mains, nos vives discussions, cela a ouvert des horizons, m'a libéré de règles que je pouvais m'imposer. Je n'aurais pas écrit ce que j'écris maintenant sans *Petrol*.