

# < RÉVERBÈRE THÉÂTRE >

## COMBAT

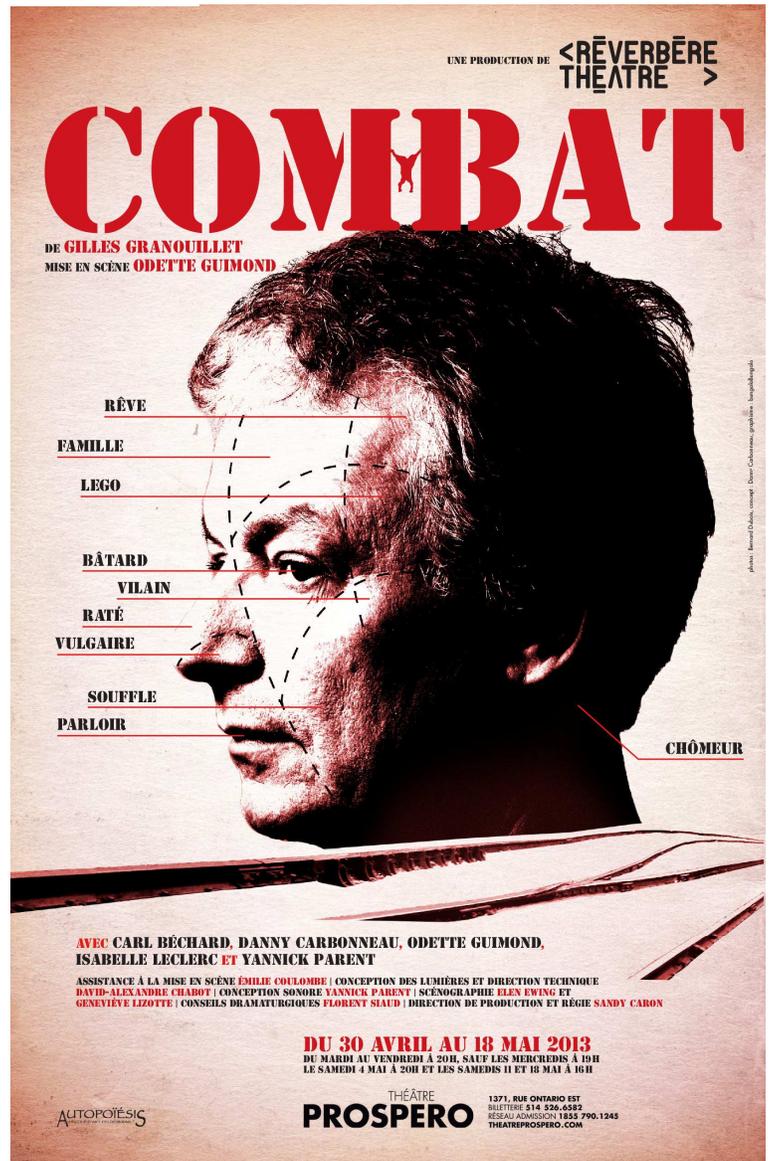
de Gilles Granouillet

Du 30 avril au 18 mai 2013

Théâtre Prospero

Cahier pédagogique

Rédigé par Émilie Coulombe, Laura Obled et Florent Siaud



THÉÂTRE  
**PROSPERO**

**1371, RUE ONTARIO EST**  
**BILLETTERIE 514 526.6582**  
**RÉSEAU ADMISSION 1855 790.1245**  
**THEATREPROSPERO.COM**

## Introduction

Auteur qui reste encore à découvrir au Québec, le dramaturge Gilles Granouillet a su forger au fil des ans un théâtre à l'abri des modes du paysage français. Soucieux de narration, imprégné de cette terre de la région de Saint-Étienne, qu'il n'a jamais quittée, il s'est inventé un univers où les thèmes de la cellule familiale et du milieu ouvrier sont inextricablement liés. Scrutant la communication silencieuse des gens modestes, les relations complexes mais authentiques qui les rattachent les uns aux autres, Granouillet dessine les contours d'un monde désindustrialisé comme on en trouve beaucoup en France. Mais loin d'en rester à la peinture de personnages désœuvrés, son imaginaire transcende le réalisme social pour accéder à une poésie d'une veine parfois cinématographique, hantée de références à la culture populaire. Entre souffle tragique et ancrage profond dans la société française, *Combat* est l'exemple de cette dramaturgie à plusieurs niveaux.

Nous proposons de nous y attarder dans le présent cahier. Rédigé par l'équipe de la compagnie *Les songes turbulents* à destination de l'audacieuse troupe du *Réverbère Théâtre*, dirigée par la metteure en scène et actrice Odette Guimond, afin d'accompagner ce spectacle à l'affiche du Prospero, ce cahier n'entend surtout pas épuiser la lecture de la pièce ; seulement en éclairer quelques parcelles de sens...

- Portant le titre « s'initier », la première séquence propose au lecteur un résumé de la pièce, complétée par une description succincte des personnages et de l'auteur Gilles Granouillet.
- La seconde séquence adopte quant à elle une approche analytique. Elle invite le futur spectateur à aborder le texte à travers une série d'études thématiques.
- Le cahier s'achève sur une section intitulée « créer », où les paroles de l'auteur s'entremêlent avec celles de la metteure en scène et des membres de l'équipe de création.

Florent Siaud

[direction@lessongesturbulents.com](mailto:direction@lessongesturbulents.com)

[www.florentsiaud.com/fr/compagnie](http://www.florentsiaud.com/fr/compagnie)

l e s s o n g e s } t u r b u l e n t s

# I. S'INITIER

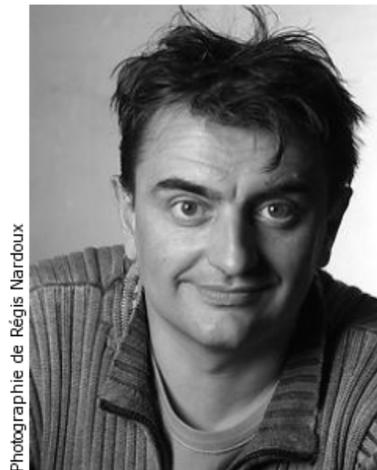
## Résumé

(I) Dans une banlieue française, un homme d'une cinquantaine d'années invite sa sœur à rendre visite à sa famille pour assister à la remise d'une médaille du travail à leur mère. Pour marquer la fin de cette carrière professionnelle passée dans les abattoirs et surtout pour revoir sa sœur, à laquelle il voue une admiration sans borne, le frère prépare une fête mémorable. (II) Au jour tant attendu, les collègues de la mère accrochent la médaille à un quart de bœuf : cette plaisanterie de mauvais goût achève de faire de la soirée un échec cuisant. Les vieilles obsessions familiales ressurgissent : les origines bâtardes du frère, né de la rencontre de sa mère et d'un inconnu sur le quai d'une gare ; l'adoption de la sœur ; l'amour inconditionnel de Gloria pour son mari ; le chômage du frère et l'admiration de la sœur pour Louise Michel, figure emblématique des mouvements anarchistes et ouvriers.

(III) Fuyant à nouveau le milieu de son enfance, la sœur croise, sur le quai de la gare, un inconnu qui lui rappelle étrangement les circonstances de la conception de son frère. À l'issue d'une scène de séduction où elle prétend être une misérable bouchère mère de deux enfants, elle ordonne à l'homme de se mettre à genoux. Après l'avoir contraint à chanter *Le temps des cerises*, elle le tue impulsivement avec le couteau de sa mère. (IV) Bouleversée par le geste qu'elle vient de commettre, elle retourne chez son frère, à qui elle avoue son meurtre. Afin de la sauver, le frère court au poste de police pour endosser le crime : (V) il trouve soudain le sens qui manquait à sa vie. (VI) Après trois semaines de captivité, le frère fait venir sa sœur au parloir. (VII) Avant de s'y rendre, cette dernière s'invite chez Gloria, qui la force à choisir : ou elle l'aide à plaider la légitime défense, ou elle la dénonce le lendemain midi. (VIII) Terrorisée à l'idée de finir en prison, la sœur informe son frère, lors de leur tête-à-tête, de la menace de Gloria. Refusant que la vérité soit découverte, le frère demande à sa sœur de lui donner ses lacets. Sachant bien qu'il mettrait fin à ses jours pour prendre définitivement sa place, la sœur les lui offre. (IX) En rejoignant Gloria à son travail, elle commence à craindre que cette dernière l'ait dénoncée avant d'apprendre le suicide de son mari. Aux abattoirs, la sœur rencontre un employé en pause qui, cicatrice au ventre, lui rappelle l'homme qu'elle a poignardé à la gare. C'est d'ailleurs ce mystérieux ouvrier qui l'avise du suicide de son frère.

*Combat* est l'histoire de batailles qui s'emboîtent dans un triangle infernal de lieux formés d'une gare, d'un abattoir et d'une prison. Le combat d'un frère qui, écrasé par le poids de sa naissance, se libère en protégeant sa sœur. Le combat de Gloria qui, humiliée par sa condition d'ouvrière, affronte le quotidien destructeur de son couple, puis la mort de son mari. Enfin, le combat d'une sœur qui a su gravir l'échelle sociale mais qui, à chaque réunion familiale, se voit rongée par la faillite de ses aspirations révolutionnaires.

## Parcours de l'auteur



Photographie de Régis Nardoux

Né en 1963 à Saint-Étienne en France, Gilles Granouillet fonde en 1989 la compagnie Travelling Théâtre, pour laquelle il met notamment en scène *Jacques le Fataliste* de Diderot, *Germinal* de Zola et *Le voyage du couronnement* de Michel-Marc Bouchard. À partir du début des années 1990, il consacre l'essentiel de son temps à l'écriture dramatique. Après *Le poids des arbres* en 1992, Granouillet écrit *Les anges de Massilia* en 1995, avant de signer *Chroniques des oubliés du Tour* (1998), *Vodou* (2000) et *Nuit d'automne à Paris* (2000). De 1999 à 2010, il collabore activement avec la Comédie de Saint-Étienne, qui présente en 2003 sa pièce *L'incroyable voyage*. Imaginé à partir d'une excursion en Turquie, ce texte lui vaut le prix de la fondation Lucien Barrière. La même année, la metteuse en scène Carole Thibaut donne vie à *Six hommes grimpent sur la colline*. Suivent, entre autres, les réalisations scéniques des pièces *Ralf et Panini*, *Une saison chez les cigales*, *Trois femmes descendent vers la mer*, *Ma mère qui chantait sur un phare*, *Vesna*, *Nos écrans bleutés*, *Zoom* et *Un endroit où aller*.

En 2009, le Réverbère Théâtre devient la première compagnie théâtrale à s'intéresser à sa pièce *La Maman du petit soldat*. Dans une mise en scène d'Odette Guimond, Granouillet est alors porté à la scène pour la première fois en Amérique, et ce, dans la salle intime du Théâtre Prospero. C'est d'ailleurs dans le sillage du succès critique de cette production que l'auteur a proposé sa pièce *Combat* au Réverbère Théâtre pour sa première création américaine. Mise en scène pour la première fois en France en 2011, *Combat* continue de sonder son obsession de la fratrie : « *Ce sont souvent des familles monoparentales dans lesquelles le père est absent, comme il l'est malheureusement assez souvent dans l'éducation des enfants* », concède Granouillet au sujet du dénominateur commun de ses textes.

Aujourd'hui traduite et mise en scène dans une dizaine de pays, l'écriture de Granouillet est fortement imprégnée du contexte socioéconomique de sa ville d'origine qui, happée par la crise financière des années 1970, a perdu près de la moitié de ses industries en un demi-siècle. Plusieurs critiques de théâtre, notamment Philippe Couture, qualifient aussi son écriture de rythmée et de musicale. Bon nombre de ses pièces ont d'ailleurs donné lieu à des adaptations radiophoniques créées en collaboration avec France Culture.

Auteur prolifique d'une vingtaine de pièces, Gilles Granouillet transpose dans une langue poétique des contextes sociopolitiques au sein desquels évoluent des personnages en apparence ordinaires. Par là, il dira lui-même s'inscrire dans la veine esthétique néoréaliste reconnue pour sa poétisation du quotidien : « *Le vocabulaire est assez simple, mais je crois que même avec des mots humbles, le texte décolle du réalisme et fait entendre une certaine poésie* ».

## Les personnages

### LE FRÈRE



Âgé d'une cinquantaine d'années, « le frère » se caractérise d'abord par la fonction qu'il occupe dans la cellule familiale : frère d'une sœur adoptive. Marié à Gloria, avec qui il vit sans enfant, Jean est le fruit des ébats de sa mère avec un homme croisé sur un quai de gare :

« Moi qui étais bien sorti de son ventre, planté là par un type croisé sur le quai d'une gare, un type qui présentait bien, mais qui n'a jamais demandé l'addition que je paye depuis ma naissance, puisque moi, personne ne m'a choisi, tu es devenue ma petite sœur, toi élue et moi bâtard. »

L'histoire de sa naissance semble avoir façonné à jamais sa personnalité :

« Tout ce qui vient de lui est sali par sa mère, simplement parce qu'il a été conçu sur un quai de gare, à la sauvette, par un inconnu qui présentait bien mais qui n'a pas demandé son reste, parce qu'il n'a pas été choisi... »

Doté d'un tempérament à la fois doux et brutal, soumis et dominateur, ce chômeur semble attendre qu'un événement lui permette enfin de se révéler. Habité par un fort désir de reconnaissance et apparemment marqué par le départ de sa sœur à Paris, il peine à donner un sens à sa vie :

« Moi je ne bougerai pas. Je sais maintenant que je ne bougerai plus. Je ne fais rien. Je ne cherche pas. Notre mère le dit assez souvent, mais parfois je me dis que quelque chose va arriver, c'est possible, même ici, quelque chose peut arriver qui te donne l'occasion de voir qui est ton frère! Ce n'est qu'une idée. Ici, tu le sais, beaucoup de gens ont du temps pour laisser pousser les idées. A vrai dire, je ne vois même pas ce qui pourrait se passer, mais garder ce rêve avec moi me redresse. »

Il évolue dans un univers où les femmes sont dominantes : entre une mère respectée et une femme digne de confiance, il éprouve une affection particulière à l'égard de sa sœur, incandescente sans jamais franchir explicitement le seuil de l'inceste.

## LA SŒUR



Désignée par le pronom personnel « elle » ou par sa fonction dans la famille, « la sœur » est omniprésente dans la pièce, aussi bien sur scène que dans la teneur des dialogues des autres personnages. Sœur adoptive du frère, elle a bénéficié d'une enfance choyée :

« Elle t'a appelé "ma fille" toi qui es arrivée en poussette... »

Ayant échappé au monde de l'abattoir, cette femme émancipée s'est extraite d'un milieu qu'elle peine toujours à accepter. Il lui arrive d'ailleurs à plusieurs reprises de se montrer condescendante à l'égard de son milieu d'origine. Connaissant le monde de l'abattoir par ce que lui en ont dit sa mère et son frère, elle s'évertue à se montrer « *correcte* » avec ceux qui en sont issus, dans une forme de politesse un peu froide qui dénote son étrangeté :

« J'ai grandi ici. Et puis un jour je suis partie, là où c'est beau.

Là où je vis tout est plus beau, les murs et les gens, ma vie est meilleure. Je ne mens pas, on vient ici quand on ne peut pas faire autrement. Moi je viens. C'est ma dette. Chaque voyage c'est la payer un petit peu. Je suis correcte. Une sœur correcte. »

Guère proche de sa mère, bien que cette dernière l'ait en adoration, elle entre littéralement dans sa peau avant de tuer un inconnu près des chemins de fer. Elle ne commence à se soucier de son frère que lorsque celui-ci consent à sacrifier sa propre liberté pour la sauver. Ce sacrifice est un obstacle de plus dans sa relation distante avec Gloria, dont elle ne partage ni le tempérament ni le rang social.

Son énigme se cristallise au moment du crime auquel elle se livre spontanément au moment de rentrer chez elle. Souhaite-t-elle inconsciemment venger sa mère, mise enceinte et abandonnée par un homme élégant sur un quai de gare ? Entend-elle venger son frère, enfant bâtard et mal aimé ? Exorcise-t-elle ainsi dans un crime cathartique la rage accumulée dans son histoire familiale ?

« Et cette colère qui était la mienne adolescente, que je savais évaporée, que je regardais depuis des années avec un sourire amusé comme on feuillette de vieilles photos sur lesquelles on ne se reconnaît plus, cette colère me gagnait. Il avait suffi d'en parler à cette femme, cette belle sœur que je n'aime pas, qui m'est indifférente pour que tout remonte, moi qui vis bien, très bien et bien loin de cette banlieue. »

Confrontée au fossé qui la sépare de son monde originel, la sœur est sujette à d'intimes contradictions :

« Quand je suis partie d'ici, j'ai juré à ma mère de revenir pour faire la révolution ! Toutes ces études pour devenir Louise Michel ! C'est comme cela que j'imaginai la suite. Rendre justice. L'égérie du prolétariat, c'était mon destin.

Aujourd'hui le bourgeois c'est moi. Je n'ai rien fait. Rien. »

Incapable d'assumer son propre crime, elle est saisie entre la conscience de la culpabilité et le refus de sa responsabilité.

---

**GLORIA**


---



Gloria exerce le même métier que sa belle-mère et que son mari, avant que celui-ci ne se retrouve au chômage : elle travaille dans un abattoir. Elle partage avec eux cet environnement professionnel, dont la sœur s'est libérée.

Se consacrant volontiers aux tâches ménagères malgré la fatigue que lui cause l'abattoir, Gloria dit passer le reste de son temps à « attendre ». Consciente qu'une partie de sa vie « *ne ressemble à rien* », elle semble pourtant échapper aux affres de la dépression. Affublée d'un prénom qui contraste avec sa morne existence, elle n'aime pas la médiocrité ni les rôles subalternes. « Gloria » reste une femme volontaire et courageuse.

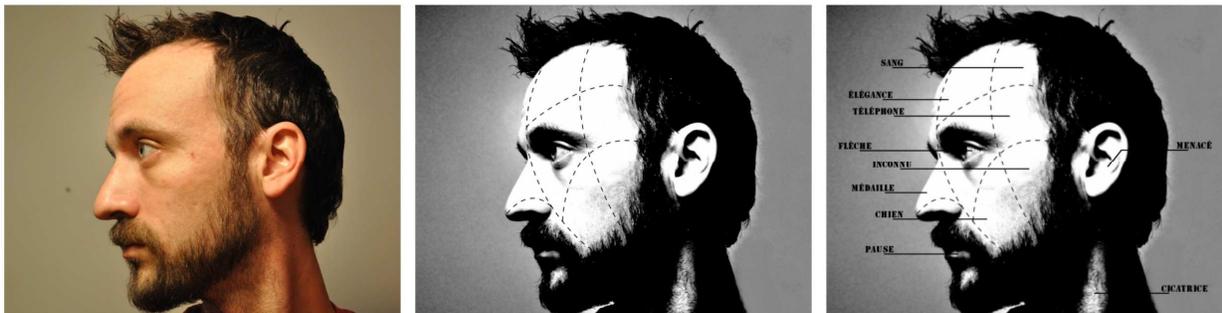
Pas forcément à l'aise avec les mots, préoccupée de justice sans pour autant avoir l'esprit révolutionnaire, Gloria est une « *belle personne* » (p. 50) qui peine à trouver sa place dans le triangle qui l'empêche avec son époux et la sœur. Serait-elle en rivalité avec cette dernière ? Le texte nous aide à répondre à la question :

« Gloria : Quand il me dit que j'ai grossi, il pense à vous ! Parce que vous êtes toujours aussi belle ! Aujourd'hui encore plus, tout le monde l'a remarqué. Votre mère l'a même crié, fort, très fort. »

---

**L'HOMME/ L'EMPLOYÉ**


---



Susceptibles d'être joués par le même acteur, les rôles de l'homme et de l'employé interviennent à deux moments distincts de l'intrigue. Le premier est un inconnu. Prenant le train un dimanche soir, il aborde la sœur sur un quai de la gare. Son seul tort aura été de « présenter bien », et ainsi de rappeler à la sœur le spectre du géniteur de son frère. Cette réminiscence familiale lui est fatale : figure tragique du hasard, il succombe sous les coups d'une femme qui est soudain visitée par le démon maternel.

Marié, l'employé est quant à lui collègue de Gloria et voisin de la mère. Il est en quelque sorte à l'origine du crime si l'on remonte la chronologie des événements. C'est en effet lui qui a eu l'idée d'accrocher dans la salle des fêtes un quart de bœuf portant la médaille du travail, élément déclencheur d'une vive discussion entre la sœur et Gloria, provoquant la colère de la sœur à son départ. Il semble être l'incarnation d'une réminiscence « coupable ». En effet, à la fin de la pièce, par surprise, il présente à la sœur une énorme cicatrice qu'il a au ventre.

## LA MÈRE



Absente de la scène, toujours dépeinte en creux, la mère n'intervient jamais dans les dialogues ; elle n'en demeure pas moins la préoccupation constante de tous les personnages. Récompensée par une médaille pour ses années de travail à l'abattoir, elle a parallèlement élevé ses deux enfants seule, en ayant une préférence marquée pour sa fille adoptive, au détriment de son fils biologique, né d'un père perdu de vue. Présence-absence fascinante, elle est le point cardinal de la tragédie de *Combat*.

## **II. ANALYSER**

## COMBAT, UNE PIÈCE NATURALISTE ?

L'action de *Combat* prend place dans un monde ouvrier que Gilles Granouillet dépeint avec la sensibilité d'un peintre particulièrement attiré par les couleurs fauves de l'abattoir, espace à la fois bestial et sanglant. En cela, il n'est pas loin d'évoquer la démarche du metteur en scène naturaliste André Antoine qui, en 1888, met au cœur du dispositif scénographique de la pièce *Les Bouchers* de Fernand Icres, deux bœufs écorchés et suspendus à des crocs. Faisant peut-être écho à ces quartiers de viande entrés dans la légende, Gilles Granouillet évoque quant à lui un quart de bœuf médaillé, accroché au-dessus du buffet de la salle des fêtes. *Combat* serait-elle une pièce « naturaliste » ?

### LE DÉCOR DOIT DÉPEINDRE LE MILIEU DES PERSONNAGES

Dans le théâtre naturaliste d'Antoine, le décor a pour fonction de peindre le *milieu* des personnages, en donnant à voir un cadre et une atmosphère. Comme l'écrit Georges Ancy, un des premiers auteurs d'Antoine, il s'agit de « *mettre ces bonhommes-là dans leurs meubles ; les faire vivre dans leurs intérieurs comme ils vivaient dans leurs paroles* » ; « *Comme on se retrouve et se reconnaît, chez soi, au coin de son feu, dans ses pantoufles et sa crasse !<sup>1</sup>* ».

Le naturalisme conçoit ainsi l'espace comme une façon de représenter un environnement social, avec lequel le personnage entre en relation. Un parti pris que l'on retrouve à l'occasion dans *Combat*, puisque le frère déclare : « *Si tu savais à quel point il n'y a plus rien ici ! La gare, l'abattoir, la prison. Ce n'est même plus une banlieue, c'est un triangle et nous dedans.* » Les personnages de Granouillet se révèlent par là même en interaction constante avec les lieux. De façon symptomatique, la salle des fêtes miteuse produit la fête ratée, qui donne lieu à la discussion houleuse entre Gloria et la sœur à propos du quart de bœuf suspendu. Enfin, le chemin menant la sœur de la maison à la gare exacerbe la colère de celle-ci, qui se révèle une fois qu'elle flirte avec le lieu du quai de gare. Le parloir, lui, semble produire la panique de la sœur et le suicide de son frère.

Dans *Combat*, on retrouve également maints détails de mobilier qui font songer aux choix scéniques opérés au Théâtre Libre d'Antoine : « la nappe en papier », le mur d'affichage syndical, « les restes de la fête (...) sur la table en formica » dans la « petite cuisine sous néon », et « la cage du canari » s'affichent comme autant de signes d'un milieu. Dans *Jacques Damour*, adaptation par Hennique de la nouvelle de Zola, ce sont de la même manière les meubles de salle à manger, le buffet, les tables et les chaises empruntés par André Antoine à sa mère que l'on retrouve pour la première soirée du Théâtre-Libre, réalisant le décor de l'arrière-boutique. Décors à la fois vieillots et sommaires, et révélateurs toujours.

### LE DÉTAIL RÉALISTE ET POINTILLISTE SERT L'ENSEMBLE

« Un crayon retourné, une tasse renversée seront aussi significatifs, d'un effet aussi certain sur l'esprit du spectateur que les exagérations grandiloquentes du théâtre romantique ». André Antoine, « Le Théâtre-Libre » (1890)

L'esthétique réaliste, qui implique une reconstruction de l'espace – et non la conception naïve d'une simple transposition sur la scène –, donne donc à cet espace un rôle structurant : d'où la nécessité de le créer comme un cadre général et complet, mais aussi de donner un soin infini aux détails, considérés comme essentiels : « *La profusion des petits objets, la diversité des petits accessoires. Rien ne donne à un intérieur un aspect plus*

<sup>1</sup> James B. Sanders, « Antoine et la mise en scène, » in *Aux sources de la vérité du théâtre moderne*.

*habité, confie Antoine en 1903 dans sa « Causerie sur la mise en scène ». Ce sont ces imperceptibles choses qui font le sens intime, le caractère profond du milieu qu'on a voulu représenter. »*

Dans *le Théâtre en France*, Jean-Pierre Sarrazac décrit l'innovation d'André Antoine comme « l'intrusion dans l'art théâtral de l'audace rustique : des décors exacts comme des horaires des trains, des pendules qui sonnent à l'heure, une interprétation sobre et quasi élémentaire de l'ensemble des acteurs », *l'arrière-monde* de la scène. Les scénographies du Théâtre-Libre créent ainsi des microcosmes peuplés de ces « imperceptibles choses qui font le sens », indices de l'existence des personnages qu'ils mettent en scène dans leur milieu.

Ce souci du détail à la fois concret et symbolique se retrouve à l'évidence dans *Combat*. Il suffit de se rappeler de ce « petit couteau à écorcher » évoqué par Gloria, objet à la fois « antiquité » et « couteau sentimental », aussi nécessaire à l'action dramatique qu'à la description du milieu. Représentatif d'un autre temps du monde ouvrier dans lequel a évolué la moitié des personnages, il sert dans le même temps à évoquer en filigrane l'action à venir : l'éventrement par la sœur de l'homme sur le quai de gare, par sentimentalité, par vengeance personnelle et familiale, mais aussi par dégoût pour ce milieu d'origine.

À l'image de ces objets à la fois tangibles et suggestifs, les lieux savent eux-mêmes faire métaphoriques. Prenant la parole comme si elle était devenue sa propre mère, la sœur semble faire de la petitesse d'un lieu éclairé au néon une allégorie de la vie de celle qui l'a engendrée : « *Je voudrais vous parler de moi, de chez moi. C'est tout petit chez moi. C'est bas de plafond. Je soupe sous le néon de la cuisine et mes miettes finissent dans la cage du canari. Parce que j'ai un canari!* » (La sœur, parlant comme si elle était dans la peau de sa mère)

Loin de se contenter d'accumuler une suite d'objets et d'espaces concrets, les théâtres d'Antoine comme de Granouillet reconfigurent ainsi le réel sur scène, pour lui donner une dimension symbolique et existentielle.

## PEINTURE DU MONDE OUVRIER ET DISTINCTION SOCIALE

Au-delà des lieux, la reconfiguration à laquelle s'attellent Antoine et Granouillet prend appui sur d'autres paramètres comme le langage ou la nourriture.

### LE LANGAGE

La distinction sociale et la peinture des milieux passent notamment par le langage. Gilles Granouillet s'est attaché à retranscrire des expressions françaises typiques du milieu populaire français d'une époque révolue, comme « un homme passe ses habits du dimanche ». L'auteur utilise par ailleurs des mots-pivots comme dans la première scène entre Gloria et la sœur, où un quiproquo se forme autour du mot « Tai-chi », ayant certainement pour but de marquer la différence de milieux entre les deux femmes. La pièce a même parfois les allures d'un palimpseste poético-ouvrier, comme en témoignent les prises de parole du frère une fois le crime commis : « *Le frère: Rien ne pouvait laisser penser à une chose pareille, la journée a été si sombre. Et puis le soleil a éclaté devant moi. Il est venu me rappeler ce qu'il était capable de faire. Il n'est pas venu le rappeler au monde. Il s'est montré pour moi. Seulement pour moi. Tu ne peux plus vivre comme ça.* »

Ce crime semble l'avoir extirpé de son milieu et de sa vie monotone, - ce qui nous est révélé lors de son passage au commissariat : « *Le frère: (...) C'est là que le parcours d'un homme prend sa valeur. Peu importe ce qu'il fait, ce qui compte, c'est le mouvement dans lequel il fait, c'est le mouvement qui est beau. Je veux redessiner mon mouvement, pour qu'on le comprenne de l'intérieur.(...) Monsieur le bon policier, j'ai longtemps cherché mais là, c'est l'occase, rarissime, je sens que je vais y arriver et votre patience sera récompensée, je vous l'ai promis, je suis un homme de rien mais de parole, si j'y arrive, si j'ai le souffle pour y arriver, c'est toute ma vie qui prend du sens, dans cette brume, j'ai vu le soleil qui me faisait signe et votre lampe, là, c'est le même soleil qui me suit encore dans la nuit.* »

### LA NOURRITURE

La nourriture participe elle aussi, dans *Combat*, à la peinture sociale. Il en va ainsi de la fête, dont l'ambiance si particulière est résumée à elle seule par le menu : « *quart de bœuf médaillé, suspendu au-dessus des restants de chips et de kir servis sur nappe en papier.* » La nourriture est ailleurs un bien qu'il ne faut gaspiller pour rien

au monde : il faut « finir son assiette » et ne « pas faire de gâchis », avertit le frère, issu d'un milieu modeste où toutes les déperditions sont vues d'un mauvais œil. Il reste du vin et des fruits ? On en fera une sangria : « *On peut même la congeler. Ça se garde la sangria. Un bloc de glace qui ne bouge pas.* »

Enfin, la façon dont un même aliment est apprêté est révélatrice des différences de vies qui séparent Gloria de la sœur, qui s'est émancipée. Tandis que Gloria dit sortir au « Buffalo grill » « entre copines » et ose accompagner le bœuf de « chips », la sœur avoue que sa spécialité « *c'est le congelé [car] de toute façon je mange très peu à la maison.* »

### LE MONDE DU TRAVAIL À L'ABATTOIR

De manière beaucoup plus franche et violente qu'avec les outils du langage ou les rapports de l'homme avec sa nourriture, c'est à travers la peinture du monde du travail à l'abattoir que le monde ouvrier est représenté avec le plus de force. Comme habitée par le spectre de sa mère, la sœur affirme : « *Je suis une bouchère. C'est mon métier. Ça se passe dans un grand frigo, En bottines blanches sur carrelage blanc. Une vieille bouchère des abattoirs. C'est une vie qui mérite qu'on s'y intéresse. Vous ne croyez pas ?* »

À travers ses personnages, Gilles Granouillet dépeint la rudesse d'un monde du travail où on se lève tôt. « *Je me lève à cinq, je vous réveillerai, maintenant je vais repasser.* » (Gloria à la sœur). La difficulté et la bestialité du travail sont par ailleurs décriées par les personnages ouvriers. L'employé affirme : « *Il faut en faire, des saletés pour vivre... pour gagner sa vie. Dépecer des bêtes toute une journée. Elles vous regardent, les bêtes. Elles espèrent la douceur. Elles espèrent enfin la douceur.* » La difficulté et la bestialité sont si intenses que Gilles Granouillet nous donne à entendre que le travail ouvrier laisse des séquelles physiques directement visibles et d'autres certainement plus profondes : « *J'ai dû couper les bagues à la tenaille. Énormes, gonflées. Comme mes chevilles !* »

Par ailleurs, dans l'acte final se déroulant à l'abattoir entre la sœur, l'employé et Gloria, l'auteur nous donne également un aperçu de l'organisation et de l'orchestration du travail à la chaîne qui encadre strictement les pauses :

« Je pourrais reprendre mon poste pour qu'elle arrive plus vite mais c'est presque midi. Le temps de repasser le tablier, les chaussons... ce sera midi. Moi, je me change même pour une petite pause, je n'aime pas rester dans le sang. Vous, vous feriez la même chose? Vous resteriez dans le sang ? »

Les personnages de la sœur - parlant au nom de sa mère - et de Gloria laissent deviner une vie routinière privée de saveur.

« Une petite radio aussi, dit la sœur, sans cassette et parfois j'emmène un plateau devant la télé. C'est bien la télé. Je fume, je bois et je m'endors. Souvent mes grosses mains me réveillent – mes mains ou les bêtes passées par là - alors je rebois, j'éteins la neige sur l'écran et dans la vitre je ne rêve à rien. Je remonte le réveil pour demain. Et demain pour après demain et je ne rêve à rien... On se cache la vie pour rester docile. Ça vous intéresse ? »

Gloria semble abonder dans ce sens : « Ici on passe beaucoup de temps à attendre »

Enfin, au-delà de la peinture évidente du monde ouvrier de l'abattoir, le sang, la bestialité et la boucherie sont des thèmes contribuant à alimenter le côté expressionniste de la pièce de Granouillet, à travers des couleurs et des actions violentes. Ainsi, l'esthétique de la pièce conjugue finalement réalisme et étrangeté monstrueuse, comme lorsque la sœur commet son crime.

En filigrane de la peinture réaliste du monde ouvrier, bâtie notamment sur l'art du langage, sur la sociologie de la nourriture et sur la description de l'abattoir, le texte regorge de visions angoissantes, déformant et stylisant la réalité des trois personnages de la pièce *Combat*.

## Combat et la tragédie antique

### COMBAT ET LA TRAGÉDIE ANTIQUE

Sang, pendaison, tuniques empoisonnées, luttes de pouvoir ou encore rapports troubles entre frère et sœur : *Combat* convoque, à travers sa vision impitoyable du lien familial et du destin, les obsessions de la tragédie grecque. Petit tour d'horizon à travers cinq escales.

#### LE TABLIER ENSANGLANTÉ ET LA MORT ACCIDENTELLE DU MARI

« Gloria entre dans un tablier de boucher ensanglanté. »

Dans *Combat*, la sœur est frappée par la vision de Gloria apparaissant dans son tablier de travail ensanglanté. Cette image fait écho à l'histoire tragique des Trachiniennes de Sophocle, dans laquelle Déjanire offre à son mari Héraclès une tunique de Nessos le centaure, souillée du sang de l'hydre de l'Herne, deux monstres tués par son époux. Sang empoisonné et non philtre d'amour : par le cadeau de cette tunique rouge passion, Déjanire tue accidentellement son mari. En menaçant de dénoncer la sœur aux autorités, comme l'apprend la sœur au frère lors d'une visite en prison, Gloria tue elle aussi indirectement son mari : c'est cette information qui accule le frère au suicide. En se donnant la mort, le frère entend protéger sa sœur de la dénonciation.

#### LA PENDAISON

Le suicide par pendaison fait écho à certaines scènes de grandes tragédies grecques : la pendaison de Jocaste dans *Œdipe-roi* en est un exemple évident. Mais la résolution tragique par lequel explose le triangle unissant la sœur, le frère et Gloria rappelle surtout la relation de Tirésias, Créon et Antigone dans la pièce éponyme de Sophocle. Chez Gilles Granouillet, la sœur se rend à la maison d'arrêt dans l'intention première de voir son frère et – sur demande de Gloria – de le libérer en se livrant elle-même à la police. Pendant ce temps, Gloria ne se doute pas que la sœur est en train de se faire la complice du suicide de son frère, réalisé à coup de lacets dans sa cellule. Chez Sophocle, Créon décide de procéder aux funérailles de Polynice, avant de libérer Antigone sur le conseil formel de Tirésias. Il arrive hélas trop tard et retrouve Antigone déjà pendue dans la grotte où elle avait été emmurée. Morts inattendues, sacrifices précipités : le destin des héros tragique échappe aux autres protagonistes dans les dramaturgies de Sophocle comme de Granouillet.

#### FRÈRE ET SŒUR

Dans *Combat*, cette issue tragique découle d'une relation fraternelle qui oscille entre le duo et le duel. Le frère se sacrifie pour sa sœur avec sa complicité, tandis que son épouse envisage leur lien comme une rivalité sans fin. Inspirateurs de ces rapports complexes et paradoxaux, Antigone et Polynice, Electre et Oreste forment dans l'antiquité autant de couples célèbres de frère et sœur qui, côte à côte, affrontent les bouleversements, combattent ensemble pour finir déchirés. Electre et Oreste ont beau avoir décidé d'un commun accord de se venger d'Egisthe et Clytemnestre, en faisant tomber le premier sous les coups d'Oreste, seul le meurtrier est poursuivi par les Erinyes, alors que la seconde n'est pas inquiétée. La même dissymétrie opère dans *Combat*, peut-être exacerbée, puisque la sœur venge symboliquement sa famille de sa seule initiative, sans se concerter avec un frère qui, pourtant, acceptera d'endosser le crime. La sœur de *Combat* se bat-elle après la mort de son frère pour assurer la dignité posthume de celui-ci, comme Antigone le fait pour Polynice ? La fin de la pièce tend à nous faire croire le contraire :

« La sœur s'en ira bientôt vivre à l'étranger, au début elle écrira et puis elle n'écrira plus. »

#### LE MEURTRE DU PÈRE

Gloria a beau esquisser le portrait d'une sœur égoïste et égocentrique, Gilles Granouillet n'a de cesse d'entremêler subtilement les volontés et les destins des deux personnages :

---

« Je suis le Pit Bull en attaché-case que j'ai toujours rêvé d'être et je crois n'avoir jamais lutté contre mon frère mais toujours à côté de lui ».

Cette fusion par-delà l'injustice provient peut-être de destins semblables. Nés de parents différents, le frère et la sœur voient leurs histoires personnelles converger autour d'une figure commune : celle d'un père absent.

#### LE MEURTRE DU PÈRE

Ce père absent est d'ailleurs le point sur lequel se fonde une autre parenté entre *Combat* et *Œdipe-Roi*. Tandis qu'Œdipe tue son géniteur à la croisée des chemins, en le prenant pour un étranger, la sœur frappe un inconnu croisé sur un quai de gare en l'assimilant symboliquement à ce père qu'elle n'a jamais vu et qui l'a conçue dans des circonstances semblables.

#### LE COMBAT

Les jeux de miroir avec la tragédie grecque impriment jusqu'au titre même de la pièce de Granouillet. En grec ancien, le concept de « combat » peut-être exprimé par deux mots qui, chacun à leur façon, éclairent les enjeux de la pièce qui nous intéresse : *l'agôn* et le *polemos*.

Évoquant un concours artistique, le concept d'*agôn* renvoie à la fois à l'événement artistique du théâtre et à la notion de compétition, que l'on retrouve chez le personnage de la sœur : depuis son enfance, celle-ci semble en lutte avec elle-même et avec le monde extérieur pour s'extraire de son milieu d'origine.

Le *polemos* entre lui aussi en résonance avec la fable de Gilles Granouillet. Faisant originellement référence à la guerre de la Cité contre les barbares, qui représentent l'élément non-assimilable, l'extérieur, l'étranger absolu que l'on repousse constamment hors des frontières, il induit une logique duelle d'exclusion et d'affrontement entre un moi et son autre. Le *polemos* existe de façon paradoxale dans *Combat*, notamment pour le personnage de la sœur. Celle-ci ne se bat pas ici contre un ennemi extérieur puisque toute son hostilité est dirigée contre sa propre famille. Le barbare, c'est à ses yeux, le milieu dont elle est originaire.

## **III. CRÉER**

« *Avoir l'esprit de corps* ». Entretien avec Odette Guimond

« Le temps si nécessaire pour arriver à faire quelque chose de différent de ce qu'on sait faire, c'est ça la création. » Odette Guimond



Photographie de Bernard Dubois

**Émilie Coulombe :** Vous êtes, entre autres choses, comédienne, metteuse en scène, professeure de lettres, de théâtre et d'interprétation ainsi que coordonnatrice du département d'Interprétation de l'École de théâtre du Cégep de Saint-Hyacinthe. En 1987, vous complétez un doctorat sur le langage et le mouvement intitulé « L'acteur et le corps apparent ». Vingt-deux ans plus tard, en 2009, vous cofondez la compagnie de création Réverbère Théâtre dont vous assumez notamment la direction artistique. Dans quelle mesure la naissance de la compagnie vous permet-elle de concilier votre expérience et vos recherches théoriques ?

Odette Guimond: La création de la compagnie vient d'un travail qui a été fait au sein d'AUTOPOÏÉSIS, école d'art Feldenkrais que j'ai cofondée en 1995. Dans la foulée d'expériences qui y ont été faites, entre autres avec Isabelle Leclerc et Danny Carbonneau, j'ai accepté de poursuivre des projets avec eux au sein d'une nouvelle compagnie. On multiplie les stages mais, à un moment donné, on a envie d'aboutir à quelque chose ! Il faut aussi dire que ça rejoignait une autre expérience que j'avais réalisée avant en cofondant, en 1978, le Théâtre de la Nouvelle Lune, qui était doublé d'un centre de recherche. Mon idée a toujours été de faire de la recherche et de la production.

**Vous avez suivi une formation professionnelle à la Méthode Feldenkrais<sup>i</sup> entre 1987 et 1991 ainsi qu'une formation professionnelle en Alba Emoting<sup>ii</sup> entre 2007 et 2009. Vous êtes actuellement professeure certifiée de ces deux méthodes ainsi que directrice artistique et pédagogique d'AUTOPOÏÉSIS. Qu'est-ce qui vous a amenée à vouloir découvrir le champ disciplinaire de l'éducation somatique ?**

C'est tout un cheminement ! Après ma formation au Conservatoire d'art dramatique de Montréal, terminée en 1976, je suis allée faire, en Europe, une formation en mime et langage avec des camarades. C'était dans l'ère du temps, mais je sentais qu'il y avait une limite aux moyens que je connaissais. Je voulais trouver des moyens de sentir par l'intérieur le mouvement afin de le lier au langage. J'avais déjà eu une ouverture vers la méthode Feldenkrais et vers l'eutonnie<sup>iii</sup>. Je me suis donc inscrite à des cours de Feldenkrais et d'eutonnie en 1979, que j'ai pratiqués à raison de deux fois par semaine pendant huit ans. C'est à ce moment que j'ai choisi d'aller plus loin. Il faut dire qu'avant de faire ma formation Feldenkrais, j'avais complété ma thèse de doctorat. La formation professionnelle m'a permis d'aller beaucoup plus loin. C'est d'ailleurs à ce moment-là que j'ai pris conscience de l'importance de repenser la formation des acteurs et la manière de faire du théâtre en se demandant comment les méthodes d'éducation somatique pouvaient aider les praticiens de théâtre.

**Votre intérêt pour le Feldenkrais et l'Alba Emoting se reflète-t-il dans votre pratique théâtrale ? Est-ce que l'éducation somatique influence, par exemple, votre direction d'acteurs ?**

Certainement. C'est pour moi fondamental. Ça m'amène, bien sûr, à emprunter un chemin différent en tant qu'actrice. En éducation somatique, c'est la relation à soi, mais aussi la relation avec l'autre et l'environnement qui comptent. J'ai donc développé une façon de jouer teintée par le fait de donner des leçons en Feldenkrais. Je procède un peu de la même façon quand je dirige des acteurs : avec un mode exploratoire, soit en mettant l'accent sur le processus de recherche. Je privilégie une direction indirecte et respectueuse du processus de la personne.

**Selon vous, qu'est-ce qui fait la particularité du jeu d'un acteur initié aux méthodes d'éducation somatique ?**

J'ai souvent posé la question à mes élèves et aux gens qui viennent travailler avec moi. En général, ce sont des questions d'autonomie et de confiance, parce que les moyens de l'acteur sont respectés. On donne beaucoup de temps au processus de travail, parce qu'on ne peut faire rapidement que ce qu'on sait déjà faire. Faire de l'éducation somatique c'est, au contraire, prendre le temps de sentir des choses auxquelles on ne prête pas attention habituellement. C'est créer de nouveaux liens. C'est donc parfait sur le plan du processus créateur.

**Diriez-vous que le metteur en scène sert de guide à l'acteur ?**

Le metteur en scène sert de guide et, à partir des propositions, amène l'acteur à faire des choix. La part d'exploration et de propositions est très importante. Le guidage doit être indirect, mais très précis, comme dans une leçon d'éducation somatique.

**Vous êtes actuellement coordonnatrice du département d'Interprétation de l'École de théâtre du Cégep de Saint-Hyacinthe. Les professeurs y sensibilisent-ils leurs étudiants à l'éducation somatique ?**

Si j'ai cofondé AUTOPOÏÉSIS en 1995, c'est qu'il n'y a pas, à mon avis, assez de place faite à l'éducation somatique dans les écoles. Actuellement, à Saint-Hyacinthe, j'utilise un peu l'éducation somatique dans mes cours d'interprétation. Jacques Rossi, aussi praticien Feldenkrais, l'utilise dans ses cours d'improvisation et d'interprétation et cela teinte ses mises en scène. Toutefois, ça ne représente que peu de temps, parce que ça n'appartient pas au programme en tant que tel. Contrairement à ce qui existe ailleurs, ça demeure des outils exploratoires ou des contributions dans les échauffements. Au Québec, on emprunte à de nombreuses sources d'influence. On va chercher un peu de yoga, un peu de tai-chi, un peu de Technique Alexander, un peu de Feldenkrais, mais c'est dommage de voir à quel point rien n'est exploité dans sa rigueur et son plein potentiel.

**Du 30 avril au 18 mai prochain, le Réverbère Théâtre présentera la pièce *Combat* de Gilles Granouillet au Théâtre Prospero. Avant même de débiter les répétitions, vous avez consacré quarante heures à des activités exploratoires avec les acteurs. Quelle place avez-vous accordée au Feldenkrais et à l'Alba Emoting ?**

Ça vient d'une demande des acteurs, qui ont accepté de le faire sans être payés si on ne trouvait pas le financement nécessaire. Parce que pour eux, c'est fondamental. Quarante heures, ce n'est pas beaucoup. Le stage de perfectionnement, dont on a tiré certaines explorations, dure en réalité cent quatre-vingts heures. Isabelle Leclerc et Danny Carbonneau ont déjà fait deux de ces formations en Feldenkrais. Il y avait déjà un peu d'acquis. Les stages d'Alba Emoting s'étendent sur trente-six heures. Il est évident qu'on aime le processus de production en tant que tel, mais l'essentiel repose sur le processus et le travail de répétitions qu'on va commencer. On n'aura alors plus le temps de perdre, ou de prendre, ce temps qui est si nécessaire pour arriver à faire quelque chose qui est différent de ce qu'on sait faire. C'est ça la création.

**On a beaucoup parlé de développement de l'acteur mais est-ce que, selon vous, recourir à l'éducation somatique dans un processus de création théâtrale peut avoir un effet sur la réception des spectateurs ?**

Je peux me référer aux stages internationaux auxquels AUTOPOÏÉSIS a participé. Les présentations qu'on y a faites, basées essentiellement sur les stages AUTOPOÏÉSIS, avaient des sujets imposés : l'*Antigone* de Sophocle, *La Leçon* de Ionesco, *Le Tartuffe* de Molière, *La Mouette* de Tchekhov, ... On a souvent été primés pour nos présentations. Je pense à l'*Antigone* de Sophocle, qui a beaucoup touché les Grecs, ou à *La Mouette* de Tchekhov, par exemple. On nous questionnait alors souvent sur notre processus de travail. Comment se fait-il que vos présentations soient si originales ? Et là, on parlait d'autonomie, on parlait de processus créateur, on parlait d'améliorer sa sensibilité. Si les gens ont été touchés et ont primé ces présentations-là, c'est que ça devait marcher.

**D'où vous est venu votre désir de mettre en scène les textes de Gilles Granouillet, auteur complètement méconnu au Québec ?**

Complètement méconnu ! C'est scandaleux ! Ça vient d'un hasard, simplement parce que je lis beaucoup de théâtre. Je vais dans les librairies. J'achète beaucoup de livres. À un moment donné, je suis tombée sur cet auteur-là, que je ne connaissais pas, que j'ai trouvé dans une seule librairie, d'ailleurs. J'ai lu par hasard. Je me suis dit : « Ah ! Une pièce à trois personnages, ça pourrait être intéressant pour le Réverbère Théâtre ». Je l'ai fait lire à mes collègues et, vraiment, ça a été un coup de cœur unanime. L'écriture de Gilles Granouillet me touche profondément. Ensuite, j'ai fait venir tout ce qu'il avait publié. Nous ne connaissons pas assez cet auteur si prolifique, si important. Sa langue, son discours, ses thèmes et son écriture m'ont profondément touchée tout comme ils ont profondément touché mes collègues Isabelle et Danny. Cette découverte hasardeuse a fait que, sans pratiquement aucune ressource, on s'est lancés dans la production de *La Maman du petit soldat*.

**C'est en 2009 que vous avez mis en scène *La Maman du petit soldat* dans la salle intime du Théâtre Prospero. Les critiques ont été très positives<sup>iv</sup>. Réverbère Théâtre est alors devenu la première compagnie théâtrale américaine à porter Granouillet à la scène. Est-ce que travailler un second texte du dramaturge vous donne l'impression d'étoffer votre compréhension de l'univers de Granouillet ?**

Quand on a fait la création de *La Maman du petit soldat*, c'était une création mondiale, parce que ça n'avait même pas encore été créé en Europe. Philippe Sireuil a créé la pièce l'année suivante. On a alors fait venir Gilles Granouillet à nos frais. On voulait savoir si on se trompait dans la façon de le comprendre. Il semble qu'il ait bien aimé notre vision parce qu'il nous a apporté d'autres textes, dont *Combat*. L'année prochaine, on devrait monter *Un endroit où aller*, autre pièce de Granouillet dans laquelle il n'y a que deux acteurs. Chacun de ses textes est différent. Bien sûr, c'est le même auteur, ce sont les mêmes thématiques. Mais l'écriture est très différente d'une pièce à l'autre.

**Dans le sillage de *La Maman du petit soldat*, vous partagerez à nouveau la scène avec Isabelle Leclerc, Danny Carbonneau et Yannick Parent, respectivement directrice des communications, directeur administratif et directeur musical du Réverbère Théâtre. Cela dit, un nouveau venu s'est joint à votre équipe pour compléter la distribution de *Combat*. Qu'est-ce qui vous a poussée à approcher Carl Béchard pour interpréter le rôle du Frère ?**

Je pense que Carl Béchard pourra rendre ce rôle d'une manière éminemment personnelle. Mais ce sera un Carl Béchard qu'on ne voit pas souvent ! Bien sûr, nous étions dans la même cohorte au Conservatoire. Je l'ai donc vu jouer beaucoup de choses. Je sais qu'il est très recherché pour un certain casting qu'il rend merveilleusement bien, mais je pense que ça l'intéressait d'aller vers quelque chose de plus tragique. Plus profondément, ce sont des retrouvailles entre lui et moi. Ça faisait vingt-cinq ans que nous n'avions pas travaillé ensemble. Il a malgré tout conservé un intérêt pour ma démarche, de loin, étant occupé à tellement d'autres choses, mais ça lui faisait plaisir de s'investir dans le projet du Réverbère, de venir participer à un stage de Feldenkrais et d'Alba Emoting. C'est même lui qui a proposé d'avoir un quarante heures supplémentaires pour s'initier davantage à notre façon de travailler. C'est vraiment un grand cadeau !

**Comment procédez-vous pour faire la mise en scène de *Combat* tout en y jouant ? Est-ce que cela vous apparaît un avantage ou un inconvénient ?**

En éducation somatique, on développe l'observation intérieure et extérieure de manière égale. Je pense que c'est très important de pouvoir être dedans et dehors. Le fait de devoir faire le même travail que les acteurs, soit l'apprentissage du texte, la construction du personnage et le travail de relation avec l'autre, me fait découvrir des éléments en tant que metteuse en scène tout en confirmant des idées que j'avais. Je me propose beaucoup de choses à moi-même via ce chemin-là. C'est donc relativement facile pour moi en ayant de bons assistants pour me soutenir. Mon expérience pour *La Maman du petit soldat* a été très agréable, très positive. Ça n'a causé aucun problème à ma connaissance. Je peux être à l'extérieur à certains moments et je peux être à l'intérieur avec un assistant à l'extérieur qui se charge de filmer certains moments-clés à l'aide d'une caméra.

Pour moi, c'est un avantage, parce que j'aime jouer. J'aime aussi diriger et j'ai une vision assez claire d'un texte. Je pense bien orienter au plan conceptuel. J'ai des idées très claires et très précises tout en étant à l'écoute des propositions. C'est sûr que c'est un double stress, mais j'ai une très grande confiance dans mes collaborateurs.

**Vous l'avez mentionné tout à l'heure, après *Combat*, l'équipe du Réverbère attaquera un autre texte de Gilles Granouillet. Cela dit, à long terme, est-ce que ce serait trop vendre la mèche que de vous demander vers quels univers textuels le Réverbère Théâtre aimerait se tourner ?**

Ce serait un peu vendre la mèche, mais je peux vous dire qu'il n'y aura pas que Gilles Granouillet dans notre répertoire. Le Réverbère Théâtre s'intéresse au travail de l'acteur et à la création. Éventuellement, on pense, entre autres, présenter un collage de textes non théâtraux et un texte théâtral à dimension musicale, parce que la dimension percussive est très importante pour le Réverbère Théâtre.

**C'est ce qui met fin à notre entretien. Merci beaucoup ! On a déjà hâte de voir tous ces projets réalisés.**

**Propos recueillis par Émilie Coulombe, le 7 janvier 2013.**



Photographie de Sylvain Labelle

## Entretien avec Gilles Granouillet



Photographie de Régis Nardoux

**À vos yeux, quelle est la place de *Combat* dans votre théâtrographie ? S'agit-il d'un prolongement ou d'une œuvre isolée dans votre jardin ?**

Cette pièce remue des histoires de fratrie et évoque des conditions sociales déjà dépeintes dans plusieurs de mes pièces. De ce point de vue, je me situe dans la continuité de sujets qui m'habitent depuis longtemps. Mais, plus que pour d'autres pièces, j'ai vraiment mis l'accent sur la construction dramatique en faisant un travail de scénariste.

**Il est vrai qu'à la lecture, ce texte frappe par son écriture cinématographique. Est-ce que c'est la marque d'une grande influence du cinéma sur votre écriture ?**

J'aime beaucoup le cinéma mais, si j'ai écrit cette pièce ainsi, c'est en réaction à une tendance que j'ai repérée en dirigeant un comité de lecture de textes contemporains à Saint-Etienne pendant dix ans – dans le cadre duquel je devais lire entre quatre-vingt et cent pièces par année ! Je me suis rendu compte d'une certaine paresse des auteurs français à raconter une histoire, avec des personnages, une situation, un début, un milieu, une fin. Or c'est quelque chose dont le cinéma ne fait jamais l'économie. On peut reconnaître ce grand talent aux Américains : ils savent raconter des histoires. De la même façon, les auteurs québécois font cet effort de raconter des histoires. Si cette pièce se monte en Amérique du Nord, ce n'est peut-être donc pas un hasard.

**Wajdi Mouawad a souvent confié tout le mal qu'il avait eu à imposer son amour du récit et des histoires sur les scènes de théâtre d'Europe...**

Je me demande même comment Wajdi Mouawad y est arrivé, tant sa narration est à contre-courant de ce qui est apprécié dans la critique et la profession françaises. Aujourd'hui, quand on raconte une histoire, on est vite vu comme un « ringard ».

**Dans ce contexte-là, comment un auteur impose-t-il un théâtre plus narratif ?**

Pour imposer cette écriture malgré tout, il faut du temps, des années même. J'habite en province, j'y gagne ma vie, j'y suis joué, comme je suis joué en Allemagne, au Canada, en Roumanie, au Chili etc. Je suis finalement encore peu joué à Paris. La diffusion des textes se fait toujours lentement. Mais j'ai par exemple écrit *Zoom*, un monologue édité chez Lansman. J'ai beau l'avoir écrit il y a trois ans, il a déjà été monté trois fois par trois compagnies différentes et représenté plus de trois cents fois...

**Est-ce qu'être de la « province » et l'affirmer, comme vous le faites, est pour vous un acte militant ?**

Quand je viens à Paris, je sais en tout cas que je viens de la Province. Je vois les choses différemment. On prend un temps différent pour observer les choses qu'il y a autour de nous ou pour nouer des contacts humains avec les gens. Le Québec me paraît parfois moins loin de moi que Paris !

**Est-ce que c'est cela qui vous a conduit à ancrer *Combat* dans la province stéphanoise ?**

Mais les choses restent ouvertes, toutefois. Il y a bien sûr des abattoirs à Saint-Étienne mais ils n'y ont pas de poids particulier. En écrivant *Combat*, je n'ai pas forcément cherché à décrire ma région natale mais plutôt un milieu social.

**Combat pourrait donc se passer dans toutes les banlieues de France ?**

Peut-être, oui. Par exemple, en Lorraine, dans le nord-est de la France.

**Dans cette France désindustrialisée... ?**

Voilà... Dans un espace qui n'est pas en périphérie de Paris.

**L'opposition Province / Paris à laquelle vous faites référence ne se retrouve-t-elle pas dans *Combat* ? Je pense à ce qui distingue la sœur, qui semble venir de Paris, du reste de sa famille...**

Effectivement, la sœur s'est éloignée. Elle est devenue parisienne. Je pense qu'elle a vécu cette nouvelle vie comme une libération. Retourner dans cette terre originelle l'émeut. Elle se sent peut-être coupable d'avoir réussi.

**On a l'impression qu'il y a dans votre pièce un poids du milieu d'origine. Est-ce qu'on est proche de la notion d'hérédité dans la théorie naturaliste d'un Zola, dont vous avez adapté *Germinal* par exemple ?**

Oui peut-être. Mais je dirais aussi qu'on rentre ici directement dans la part autobiographique de ma pièce. Je suis un fils d'ouvrier. Fils de métayer, mon grand-père était illettré. Quand il était petit, au milieu des années 1920, il appartenait à une fratrie de six frères et sœurs. Ils ne disposaient que de trois paires de sabot. Ils n'allaient pas à l'école à l'automne car il fallait ramasser les pommes de terre ; au printemps, il fallait s'occuper des champs. Il ne restait donc plus que l'hiver pour fréquenter l'école. Les trois premiers qui se levaient prenaient les sabots ; les autres devaient rester à la maison, sans aller apprendre à lire. Moi, je viens de ce milieu ! Je m'en suis émancipé par mon métier d'écrivain. La première fois que je suis allé au théâtre, c'est grâce à l'école. À la maison, on ne lisait que le journal. Je me reconnais dans cette idée d'émancipation de la sœur, à cette différence près que je n'ai pas bougé : je ne suis pas allé à Paris. J'ai de très bons amis de jeunesse, qui n'ont pas eu le même parcours et qui se trouvent dans une « galère ».

**Parlez-vous avec vos amis de votre différence de parcours ?**

Nous n'en parlons pas. C'est d'ailleurs peut-être ce qui est beau. On se voit toujours avec nos yeux d'adolescents. On doit être vrais, sinon on est vite démasqués !

**Vous considérez-vous comme un écrivain socialement et politiquement engagé ?**

J'espère ne pas écrire un théâtre militant mais l'injustice est un sentiment qui m'habite vraiment. Molière parlait des travers de son temps et, comme tout créateur, j'essaie moi aussi de mettre en lumière des injustices qui me touchent.

**Pourquoi avoir choisi « le frère » ou « la sœur » sans leur donner de prénoms ?**

C'est assez pragmatique. Il y a des personnages pour lesquels je trouve tout de suite un prénom, d'autres pour qui – comme la sœur – je n'arrivais pas à choisir un prénom qui me satisfasse. Dans ces cas-là, je crois qu'il ne faut rien forcer. Gloria, qui est en France un prénom très ancien et peu usité, m'a au contraire paru évident.

**Gloria m'a spontanément fait penser aux Etats-Unis, comme le personnage principal d'*Opening night* de Cassavetes...**

C'est amusant ! J'ai davantage pensé à une voisine de mes grands-parents, qui doit aujourd'hui avoir quatre-vingt-dix ans. Nous étions dans la paysannerie profonde. Chacun se connaissait.

---

**On a d'ailleurs l'impression que ces personnages sont liés entre eux par des liens très intimes. La relation entre le frère et la sœur est ambiguë...**

Mais avant ce baiser d'adieu au parloir, il n'y a rien qui, entre le frère et la sœur, s'approche de l'inceste. Il n'y a jamais rien eu entre eux et j'y tiens. C'est une relation délicate à jouer. Je laisse l'équipe de mise en scène traiter cet aspect, qui peut-être pris sous différents angles.

**Vous êtes vous-même metteur en scène. Pourquoi ne pas mettre en scène tous vos textes ?**

J'aime qu'un metteur en scène amène avec lui un imaginaire sur mon propre imaginaire. Les métiers de théâtre passent par cet art de la passation ! C'est un métier d'équipe. J'ai beaucoup apprécié le travail de Jacques Descordes à la création en France en 2011. J'ai fait en général confiance aux comédiens. Je leur dis toujours de ne pas hésiter à couper car il y a toujours un peu trop de mots. Je crois par exemple que *Combat* peut par exemple se terminer avec le don des lacets au frère et un court épilogue. Après réflexion, je ne suis pas sûr que le retour de la sœur à l'abattoir soit essentiel...

**D'après vous, que va apporter à votre pièce le travail spécifique du Réverbère Théâtre ?**

J'en attends beaucoup ; on n'est pas dans la même approche, ni dans la même culture. Ce sera une surprise !

**Propos recueillis par Florent Siaud, le 14 janvier 2013.**



Photographie de Stéphanie Rebeccu

## *Impressions sur le processus exploratoire de Combat*

*Fondé en 2009, le Réverbère Théâtre est une compagnie de création théâtrale qui hisse le travail de l'acteur au sommet de ses préoccupations artistiques. Codirigée par un dynamique trio de créateurs, constitué de Danny Carbonneau, Odette Guimond et Isabelle Leclerc, la compagnie fait ses premiers pas en septembre 2009 en portant à la scène La Maman du petit soldat du dramaturge français Gilles Granouillet. Du 30 avril au 18 mai 2013, le Réverbère Théâtre présentera Combat, sa seconde création, au Théâtre Prospero.*

*Percée non exhaustive, ce texte se veut, à l'image des méthodes d'éducation somatique qui inspirent si fortement la pratique théâtrale de la compagnie, une incursion au « je » dans un processus de création encore en mouvement.*

**31 mai 2012** – Acteurs et concepteurs poussent la porte d'un local de l'Avenue du Mont-Royal. Au centre de la pièce, une table devient le lieu de retrouvailles et de rencontre vers lequel s'avancent dynamiquement les membres de la nouvelle équipe de production. Récits de mésaventures théâtrales, projets à venir et perspectives de voyage se glissent à mes oreilles. La metteuse en scène, Odette Guimond, distribue les cahiers de textes, puis les acteurs lisent *Combat* à voix haute, pour la première fois collectivement. La plupart des concepteurs découvrent précisément à ce moment le texte qu'ils rendront tangible un an plus tard. Quant à moi, j'amorce, en tant qu'assistante metteuse en scène, la découverte d'un champ disciplinaire qui m'était encore totalement inconnu : l'éducation somatique.

**29 octobre 2012** – Deuxième lecture –

Une seconde lecture collective de la pièce de Gilles Granouillet réunit concepteurs, acteurs, responsables des communications et des finances ainsi que quelques membres du comité d'honneur de la compagnie autour de *Combat*. Tous ont alors le loisir de partager leurs intuitions et leurs interrogations sur la pièce pour nourrir le travail des acteurs et de la metteuse en scène en vue des quarante heures d'activités exploratoires. David-Alexandre Chabot, concepteur des éclairages et directeur technique, manifeste, par exemple, son enthousiasme à l'idée de créer des zones lumineuses circonscrites dans lesquelles les personnages sembleraient captifs. Des questions de scénographie préoccupent aussi les créateurs présents. Devrait-t-on utiliser la passerelle du Théâtre Prospero comme élément de décor ? Si oui, demeurera-t-elle un simple espace d'accrochage ou deviendra-t-elle un espace de jeu ? Plus largement, il est question des univers culturels de référence. Alors que certains voient en *Combat* une pièce profondément ancrée dans les banlieues françaises, Ève Bouchard, responsable des communications, dresse un parallèle entre les repères spatiotemporels français de la pièce et l'univers québécois. La volonté du personnage de la Sœur de s'évader de son milieu familial ferait résonner un thème fréquemment mis en scène au Québec. En ce sens, Odette note qu'il y aura une importante décision à prendre sur le plan de l'énonciation : les comédiens adopteront-ils l'accent français ?

**30 octobre 2012** – Début du processus exploratoire –

Odette présente aux acteurs un tableau récapitulatif des jalons pédagogiques de l'Alba Emoting, c'est-à-dire les principaux repères des modifications respiratoires, posturales et faciales devant accompagner, de manière interdépendante, l'expression des six états émotionnels fondamentaux (tendresse ; colère ; amour érotique ; peur ; joie ; tristesse). Certains révisent les *patterns*, notamment Isabelle Leclerc qui détient déjà une certification de niveau deux en Alba Emoting, alors que d'autres, comme moi, les découvrent d'un regard neuf.

Les interprètes en viennent à choisir des répliques de leur texte pour illustrer chacune des six émotions. Pour évoquer la tendresse, Odette choisit, par exemple, la réplique « Un homme peut toujours surprendre ». L'amalgame de phrases sélectionnées devient une partition émotionnelle à laquelle se réfèrent les acteurs pour travailler la construction de leur personnage, notamment lors de courtes séances de Feldenkrais. Ces bribes de leçon se déroulent d'abord en position couchée afin d'éliminer les tensions habituellement ressenties en position verticale. L'objectif de la metteuse en scène est de suggérer aux acteurs des pistes de prise de conscience de leurs habitudes afin que leurs préférences gestuelles ne teintent pas leur interprétation. Nous

sommes invités, par exemple, à nous questionner sur notre manière de nous déposer au sol ou sur ce qui caractérise nos déplacements à la verticale. Puis, guidés par la voix d'Odette, les acteurs sont amenés à se demander comment leur personnage devrait se déposer au sol ou qu'est-ce qui devrait caractériser leur marche. N'ayant pas de personnage spécifique à concevoir, c'est à ce moment que j'ai l'habitude de quitter mon tapis de sol, imprégnée d'une forte sensation de légèreté. Je regarde alors les acteurs continuer à bouger au rythme des indications vocales d'Odette et vois progressivement apparaître des embryons de personnage. En somme, par ce travail d'adaptation de la conscience au mouvement dans l'espace, les acteurs et moi avons été invités à découvrir dynamiquement le détail de notre manière de bouger pour organiser librement et plus efficacement nos gestes et actions. Prendre conscience de mes préférences gestuelles m'a même amenée à considérer de nouvelles manières de bouger mon corps.

La metteuse en scène demande aussi aux interprètes d'apporter quelques accessoires afin d'explorer comment la répétition des activités quotidiennes de leur personnage peut influencer leurs mouvements.

Du temps est également consacré à un découpage rythmique du texte. Les acteurs relisent la pièce à voix haute en accordant une attention particulière aux ruptures rythmiques suggérées par les différents signes de ponctuation tout comme par les nombreux changements de ligne. Il devient important aux yeux de tous que le spectateur, qui ne peut pas lire le texte, soit en mesure de comprendre et d'entendre le souffle de l'auteur. L'équipe profite aussi de cette relecture pour faire le point sur sa compréhension actuelle des personnages ainsi que sur ce qui a été ébranlé depuis la première lecture du texte.

Nourris par plusieurs extraits de textes théoriques<sup>v</sup>, les comédiens réfléchissent aux principales quêtes de leur personnage afin de mettre en lumière les tensions qui les unissent : « On fait toujours quelque chose. On est toujours dans le mouvement. On veut toujours quelque chose de l'autre. Toujours », précise Odette. Ainsi, en plus de clarifier les relations entre les personnages, cet exercice inspire aux acteurs de nouvelles postures faisant mieux ressentir la spécificité des relations qu'ils entretiennent l'un avec l'autre. La metteuse en scène demande aussi aux acteurs d'identifier les trois premières images qui leur viennent en tête lorsqu'ils pensent à leur personnage. Le comédien Carl Bécharde choisit de travailler à partir des images de « mythomane », d'« enfant malaimé » et de « perdant ». Isabelle opte pour le « pitbull », la « bourgeoise » et le « tai-chi ». En fusionnant leurs trois images de départ, les acteurs présentent des profils beaucoup plus nuancés de leur personnage. Tous les interprètes font aussi l'exercice pour la figure absente, mais centrale, de la mère, afin de la rendre présente dans la constitution de chaque personnage.

Dans l'espoir d'alimenter la création de la scénographie, de l'environnement sonore, des éclairages et des costumes, les quarante heures se terminent dans l'effervescence d'une rencontre avec les concepteurs. Les acteurs présentent d'abord, chacun à leur tour, le chemin parcouru dans la conception de leur personnage. Ils expliquent, notamment, comment l'image de la vache écorchée s'est imposée dans la constitution de chaque personnage en ce qu'elle évoque plus largement la mère. Ils partagent aussi le parallèle avec l'univers de la tragédie grecque, qui les a guidés au fil des explorations. Enfin, les comédiens unissent voix et corps dans une première lecture en mouvement.

**26 novembre 2012** – 40 heures plus tard –

Quarante heures plus tard, une évidence m'apparaît. Je crois maintenant comprendre ce qu'Odette voulait dire en répétant qu'il ne serait pas question de « faire entrer des textes dans des corps ». Nous avons d'abord travaillé à partir de corps en mouvement. C'est ce mouvement qui a permis aux acteurs de se construire une idée de leur personnage et non pas un texte accolé brusquement à des mouvements artificiels.

C'est aussi ce mouvement, et le rythme qui y est attaché, que vous devriez entendre du 30 avril au 18 mai prochain. C'est ce mouvement qui fera naître la parole.

---

## Notes

---

<sup>i</sup> Cette méthode d'éducation somatique, développée par Moshe Feldenkrais, docteur en génie mécanique et en sciences physiques, et ceinture noire de judo, utilise le mouvement corporel pour améliorer la qualité et l'efficacité du fonctionnement de la personne. À travers le mouvement, cette méthode nous propose de devenir plus conscients de nos habitudes de mouvement, puis d'élargir notre répertoire d'actions. La réduction de l'effort, l'aisance, la lenteur, l'efficacité et le confort sont des stratégies importantes utilisées en éducation somatique. L'exploration ludique, mais aussi systématique, des options de mouvement est spécifique à la méthode. L'attention est dirigée vers l'observation des différences sensorielles et vers la participation de l'ensemble de la personne dans le mouvement. Cette méthode connaît diverses applications dans le monde des arts, de la santé, du travail, de l'éducation, des sports etc (voir [www.feldenkraisqc.info](http://www.feldenkraisqc.info)).

<sup>ii</sup> Cette technique, développée par Susana Bloch, docteure en neurosciences et spécialiste en neurophysiologie et en psychophysiologie, permet à chacun d'apprendre à faire naître, à exprimer et à moduler consciemment et de façon sécuritaire, des émotions fondamentales, en s'appuyant sur des moyens physiologiques et organiques. La technique utilise des patterns respiratoires particuliers, accompagnés par des attitudes posturales et des expressions faciales spécifiques à chaque émotion. Ces patterns précis aident toute personne à exprimer avec justesse, à reconnaître et à moduler ses émotions, à mieux reconnaître les émotions des autres, et à transmettre ses émotions sans ambiguïté. La technique est reconnue comme un outil de formation efficace pour les acteurs, mais elle intéresse également les psychologues, les sociologues, le monde des affaires etc (voir [www.albaemoting.com](http://www.albaemoting.com)).

« Je trouve que c'est un complément très intéressant, très nourrissant pour le travail de l'acteur, la construction des personnages, la compréhension des différents niveaux de jeu et l'analyse du texte. » - Odette Guimond

<sup>iii</sup> Créé par Gerda Alexander en 1957, le terme « eutonie » traduit l'idée d'une « tonicité harmonieusement équilibrée et en adaptation constante, en rapport juste avec la situation ou l'action à vivre ». Proposant une « recherche adaptée au monde occidental », l'eutonie veut aider l'individu à atteindre une bonne conscience de ses réalités corporelles et spirituelles dans une vraie unité (voir [www.institut-eutonie.com](http://www.institut-eutonie.com)).

<sup>iv</sup> « Voilà qui place déjà, au moment où la bise est presque venue, la barre très haut. »

Michel BÉLAIR, *Le Devoir*, 29 septembre 2009, <http://reverberetheatre.com/wp-content/uploads/2012/11/Devoir.png>.

«*La maman du petit soldat* fait partie de ces pièces nécessaires qui apportent un point de vue éclaircissant sur notre monde à l'heure où on le vit. À voir absolument.»

Mélanie VIAU, *MonTheatre.qc.ca*, 19 septembre 2009, <http://www.montheatre.qc.ca/archives/10-prospero-laveillee/2010/maman.html>.

«Étonnant et très recherché, une signature unique. À voir ! »

Yves ROUSSEAU, *Le quatrième*, septembre 2009, <http://www.lequatrieme.com/2009/09/reverbere-theatre-la-maman-du-petit.html>.

<sup>v</sup> Les articles suivants ont, entre autres, été distribués à l'équipe.

---

### Références bibliographiques

Odette Guimond (sup.), *L'éducation somatique et l'art*, Montréal, Édition : regroupement pour l'éducation somatique, 2002.

BLOCH, Susana, « Émotion ressentie, émotion recréée », *Science et vie*, n° 168, septembre 1989, 68-75.

COMBEAU, François (dir.), *Développement somatique, Dynamique vocale, Dynamique corporelle, Prise de Conscience par le Mouvement*, Paris, Bulletin édité par Espace du temps présent, 1995.

FELDENKRAIS, Moshe, *Aspects d'une technique : l'expression corporelle*, Premier congrès international du psychodrame, Paris, Éditions Chiron, 1964.

GUIMOND, Odette – « La notion d'Autopoïésis et la Méthode Feldenkrais® au service de la formation, de la recherche et de la création théâtrales », in *Étudier le théâtre/ Studying theatre/ Estudiar el teatro, Actes des congrès mondiaux de Valleyfield-Québec (1997) et Dakar (1999) Congrès de l'AITU, AITU PRESS/ Presses collégiales du Québec*, 2001, pp.99-109.

GUIMOND, Odette, « Qui va là ? Point de vue de la Méthode Feldenkrais® d'éducation somatique », *PRISME, psychiatrie, recherche et intervention en santé mentale de l'enfant*, n° 37 (Corps, Culture Identité), Montréal, Hôpital Sainte-Justine, 2002, pp.98-106.

HANNA, Thomas L., *Somatics: Reawakening the Mind's Control of Movement, Flexibility, and Health*, Reading, Ma: Addison-Wesley Publishing Co., 1988.

KELEMAN, Stanley, *Emotional Anatomy*. Berkeley, CA: Center Press, 1985.

POHL, Helga, « Feldenkrais for Psychoanalysts » (Part 1), *Somatics*, printemps-été, 1994, p.14-20.

POHL, Helga, « Feldenkrais for Psychoanalysts » (Part 2), *Somatics*, printemps-été, 1995, p.20-25.