

sloop3

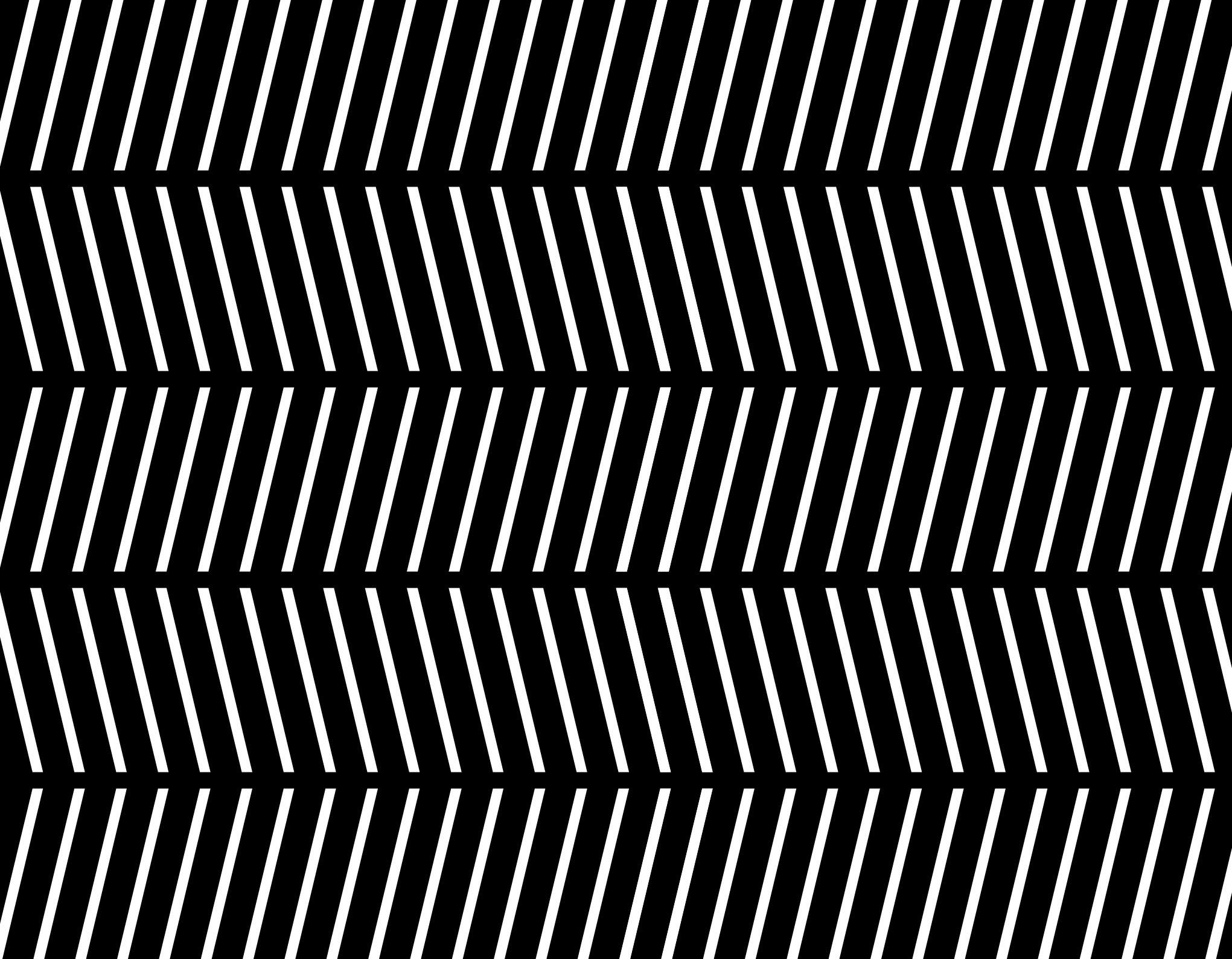
- _____ Unité modèle
- _____ Les Morb(y)des
- _____ Nino
- _____ J'appelle mes frères

#i-monsters

#polyptyque #comédiesquébécoises #guillaumecorbeil
#espace #villes #marges #sébastiendavid #langue
#fête #freaks #rêve #hochelaga #stéphany
#amor #sandrine #citédiorama #ikea #norme #cri
#rébeccadéraspe #fracturesociale #errance #terreur
#fourire #jonashassenkhemiri #stockholm #brainstorm
#défi #ballons #manonkrüttli #michèlepralong
#yvanrihs #ensemble #intégrale #performance
#coursecontrelamontre #acteursautaqet
#compteàrebours #onnattendplusquevous

// C'est l'un des traits constants de toute
mythologie petite-bourgeoise, que cette
impuissance à imaginer l'Autre. //

sloop3 i-monsters



— sommaire

7 #0 sloop3: penser l'//Ensemble//

- 9 — **//i-monsters//**
par Pauline Peyrade
- 11 — **grand entretien**
avec Rébecca Balestra, Charlotte Dumartheray, Andrès Garcia, Julien Jacquério, Sylvie Kleiber, Manon Krüttli, Céline Niddeger, Michèle Pralong, François Revaclier et Yvan Rihs

25 #1 Unité modèle

- 29 — **extrait**
Guillaume Corbeil
- 31 — **proposer une nouvelle version du réel**
entretien avec Guillaume Corbeil
- 42 — **vendeurs de rêves**
par Pauline Peyrade
- 46 — **rhizomatique1**
Manon Krüttli et Michèle Pralong
- 50 — **#norme**

53 #2 Les Morb(y)des

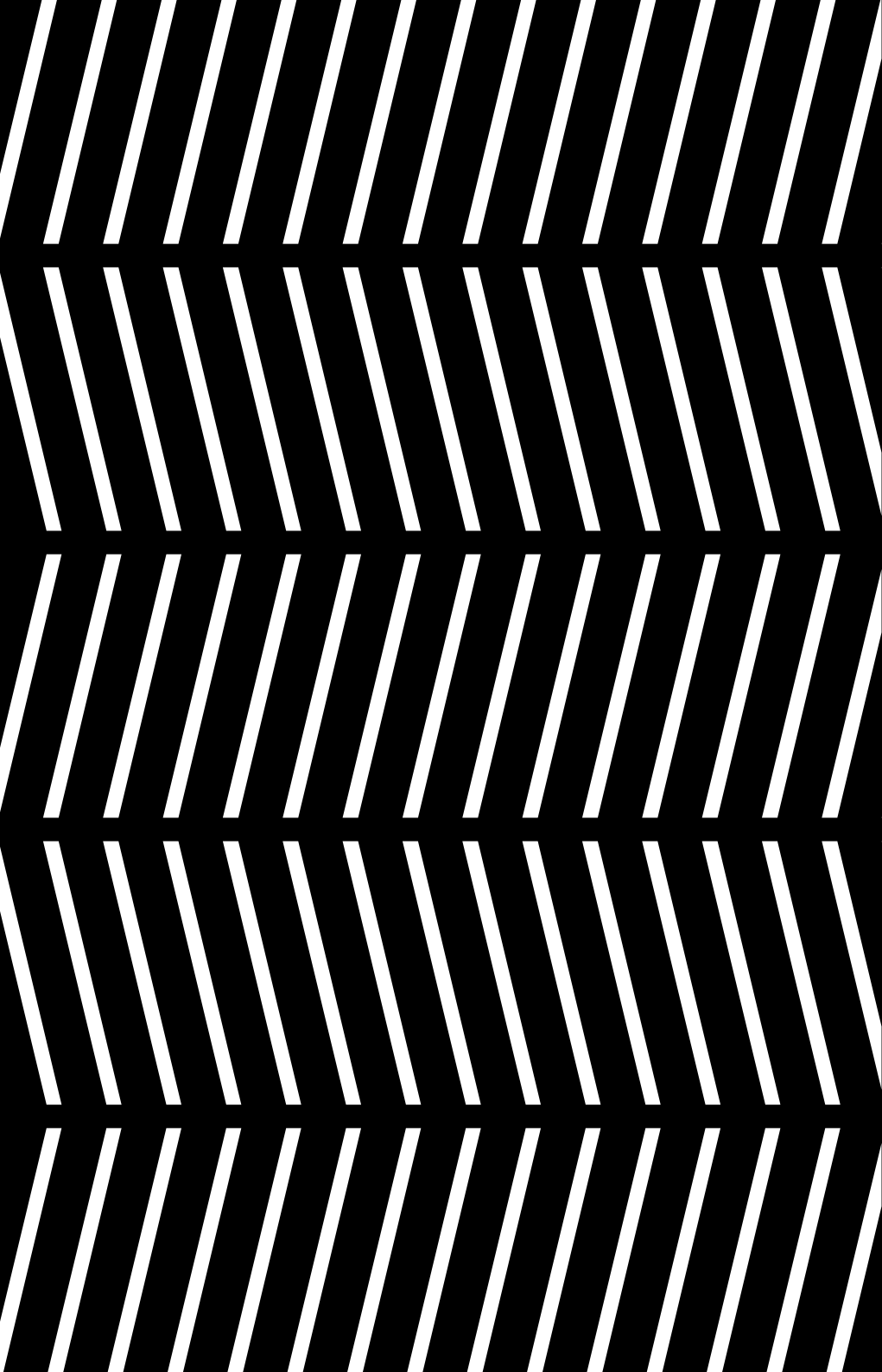
- 57 — **extrait**
Sébastien David
- 58 — **construire en rupture du réel**
entretien avec Sébastien David
- 67 — **reliefs**
clés de lecture par Pauline Peyrade
- 70 — **rhizomatique2**
Manon Krüttli et Charlotte Dumartheray
- 74 — **#monstre**

77 #3 Nino

- 81 — **extrait**
Rébecca Déraspe
- 82 — **entendre son propre hurlement**
entretien avec Rébecca Déraspe
- 94 — **résonances**
extraits de Simone de Beauvoir et Fernando Pessoa
- 96 — **rhizomatique3**
Yvan Rihs et Julien Jacquério
- 100 — **#marge**

103 #4 J'appelle mes frères

- 107 — **extrait**
Jonas Hassen Khemiri
- 108 — **habiter la langue**
quatre questions à Jonas Hassen Khemiri
- 110 — **ce qui se cache**
entretien avec Marianne Ségol-Samoy
- 115 — **J'appelle mes frères / Charlie Hebdo**
tribune de Jonas Hassen Khemiri
- 118 — **rhizomatique4**
Michèle Pralong et Yvan Rihs
- 122 — **#terreur**
- 126 — **biblio-filmo-expo-graphies**



#0

sloop3:
penser l'//Ensemble//

// J'ai toujours été fasciné par la capacité qu'a le langage à nous transformer. Il transforme les identités. Il transforme même les corps. J'ai grandi dans une famille où on parlait plusieurs langues. Chaque langue avait une influence sur la manière dont chacun s'exprimait, se comportait. Le temps passant, j'ai vu les gens autour de moi grandir ou rapetisser : ceux qui parlaient leur langue maternelle, une langue forte, une langue puissante, ont grandi ; ceux, au contraire, qui se sentaient moins en sécurité dans leur langue, ont rapetissé. //

Jonas Hassen Khemiri, *Open Letter Goes Viral / Grid15*

— //i-monsters//

par Pauline Peyrade

quel(s) Autre(s) sommes-nous ?

Quand il a fallu trouver un titre au sloop3, de manière quasi symptomatique, l'expression //i-monsters// n'a pas fait l'unanimité au sein de l'équipe du POCHÉ /GVE. Pourquoi symptomatique ? Parce qu'elle renvoie en premier lieu à quelque chose dont on ne veut pas. C'est-à-dire, d'abord et avant tout, au(x) monstre(s) que nous sommes (//i// comme le //je// anglais – //i est un autre//), ou encore à ceux que nous portons en nous, ceux qui nous effraient ou ceux que nous avons peur de devenir.

Le //i//, c'est aussi celui de l'Internet et des //autres// qui l'habitent – les personnages de jeux vidéo ou les profils des réseaux sociaux. Ce ne peut pas ne pas être également le //i// de //iMac// et de ses dérivés, posés en préfixe comme logo à l'intérieur même du texte. Il convoque ainsi le rêve exclusif et excluant d'Apple, qui offre une vie meilleure, plus simple, plus performante et plus connectée à la //communauté// de ses utilisateurs.

Quel rapport avec une mère dépassée, les représentants d'un complexe immobilier, les rêves d'une femme obèse ou la paranoïa d'un jeune Suédo-Tunisien ? Nous aurons le loisir d'en parler au cours de ce sloop3. Mais ce que l'on peut dire d'emblée, c'est que les personnages d'*Unité modèle*, *Les Morb(y)des*, *Nino* et *J'appelle mes frères* ont en commun de vivre dans un monde hyper-connecté où la remise en question des frontières entre réel, fiction et virtuel bouleverse profondément le rapport à l'identité, à la volonté et à la liberté, et où le //vivre ensemble// est au cœur de toutes les polémiques. Les quatre pièces du sloop3 témoignent d'une société en réinvention, d'un ordre en déconstruction et d'une redistribution douloureuse des rôles et des statuts. Elles interrogent l'espace dans lequel nous vivons, le temps après lequel nous courons, les //i-// / //in-// humains que nous devenons.

un autre modèle

La réflexion proposée par ces quatre pièces réunies en quadrip-tique s'accompagne d'une expérience théâtrale inédite: le sloop. L'//Ensemble// mis en question ici n'est donc pas uniquement le groupe sociétal que nous formons, mais aussi l'ensemble artistique, l'//Ensemble// à l'allemande, qui regroupe des artistes en structure tout en respectant leur singularité. A la différence du //collectif//, que nous aurons l'occasion d'interroger lors de la création de *Dans le blanc des dents* en février prochain, l'ensemble ne soumet pas *totale*ment les acteurs, metteurs en scène, créateurs et dramaturges à un projet commun; plutôt, il les rassemble autour d'une question, d'une esthétique – ici, d'une production –, en leur garantissant un espace d'expression singulier et autonome.

C'est ainsi au cœur même du processus de création que les artistes éprouvent les enjeux et les problématiques portés par les pièces du sloop3. D'un texte à l'autre, d'une performance à l'autre, se dessinent une prouesse artistique et une authentique pensée à l'œuvre. Dès les premiers jours de répétitions s'est affirmée une détermination commune de s'accompagner, de penser le sloop3 non pas comme un agglomérat de pièces isolées mais comme une commande pas-sée à trois metteurs en scène, autour de quatre textes destinés à être présentés dans un même temps, dans un même lieu, à un même public. Un défi de conception, de mise en scène et d'interprétation (pas moins de quatorze rôles pour cinq acteurs et pas plus de deux semaines de répétitions par texte) que les artistes ont relevé avec un enthousiasme, un panache et un grain de folie que vous ressentirez sans peine à travers les spectacles et les témoignages qu'ils ont bien voulu partager dans ce cahier de salle. Ce dernier, imaginé au plus près de la création, vous en livrera les réseaux souterrains, les étapes par lesquelles nous sommes passés, les questions que nous nous sommes posées, une traversée du sloop3 à la manière dont nous l'avons abordé, du petit détail de la première phrase de la huitième réplique de la cinquième scène de la deuxième pièce à la grande architecture de l'ensemble, en explorant les textes dans leur singularité et dans leurs territoires poreux, leurs frottements, leurs échos et leurs contradictions.

#coucoucestnous #bonnelecture

— grand entretien

avec Rébecca Balestra, Charlotte Dumartheray, Andrès Garcia, Julien Jacquério, Sylvie Kleiber, Manon Krüttli, Céline Niddeger, Michèle Pralong, François Revaclier et Yvan Rihs

Manon Krüttli, Michèle Pralong, Yvan Rihs, pouvez-vous nous expliquer en quoi l'aspect collégial du sloop3 est nécessaire pour vous ? Comment abor-dez-vous le projet ? Quelles contraintes, quels enjeux posent-ils ? Qu'avez-vous envie d'explorer ?

MANON KRÜTTLI. Le sloop3 est un projet tentaculaire, hybride et qui comporte une multitude de défis, ce à plusieurs niveaux. C'est un format de production innovant – en construction – puisque ce-lui-ci est testé pour la troisième fois seulement au POCHÉ /GVE. Cette innovation est nécessairement aussi bien enthousiasmante que remplie d'inconnues. La constellation formée par les personnes engagées sur le projet est absolument singulière. D'un côté, nous avons un collectif d'acteurs qui joueront les pièces en alternance et devront répéter une pièce en journée et en jouer une autre le soir – ce qui n'est pas sans rappeler un ensemble de //Stadttheater// al-lemand – ainsi qu'une assistante pour toute la durée du projet. D'un autre côté, une équipe artistique unique qui doit imaginer un dis-positif global – cadre unique dans lequel les quatre textes puissent prendre forme tout en permettant des variables (d'espace, de lu-mière, de son et de costumes) nécessaires à la réalisation de cha-cune des pièces. Enfin, un groupe de metteurs en scène a été consti-tué. Chacun a pour mission de faire entendre et voir un texte tout en étant capable d'intégrer la réflexion sur le projet commun. Il ne s'agit donc pas de créer un spectacle mais d'imaginer un dispositif global à l'intérieur duquel la singularité de chacun puisse s'exprimer et qui permette en même temps d'offrir des espaces de résonances entre chaque objet. La nécessité de travailler de façon collégiale naît donc de la singularité même du projet. Pour moi, l'enjeu et l'intérêt premier du sloop3 se situent d'ailleurs exactement à cet endroit-là. Interroger les façons de faire du théâtre me semble aussi essentiel que d'interroger le théâtre lui-même. Il ne s'agit pas tant de travailler

en collectif – de façon horizontale, chacun ayant le même pouvoir de décision concernant tous les aspects de la création – que de travailler de façon collective. Réfléchir ensemble au cadre, aux limites, aux contraintes pour que la fantaisie de chacun puisse s'exprimer.

MICHÈLE PRALONG. Dans le sloop, il est question de distribution commune, de frottement des imaginaires, de partage de cadres esthétiques, d'élaboration collective, avec tout de même pour chacun des metteurs en scène une invitation à poser un geste artistique autonome, à déplier une écriture singulière, en deux semaines de travail. Ça me plaît. Il faut penser autrement la scénographie, la lumière, les costumes, le jeu. Comprendre si on cherche un dénominateur commun entre les pièces ou si on pose un arbitraire dont chacun doit s'accommoder. On peut bien sûr décider de mettre le curseur plus ou moins loin sur cette ligne de concertation. Quant à moi, j'apprécie les règles du jeu, les contraintes, les productions qui cherchent à décentrer les habitudes de création. On prend le plus souvent *des* manières de faire pour *les* manières de faire. Ce qui est curieux, en art. Ici, puisque personne n'a jamais travaillé comme ça, on n'arrête pas de se demander : comment procéder (ce qu'on devrait toujours faire) ? Comment rendre les contraintes de production (temps, lieu, finances, décisions communes) le plus fertiles possible ? Quel jeu induire avec des comédiens qui travaillent ensemble sur le temps long, mais avec chaque metteur en scène sur le temps court ? Les artistes de ce sloop se sentent particulièrement activés par l'injonction collective. C'est un polyptyque, c'est-à-dire qu'il y a cinq objets artistiques : quatre parties et un tout. On est en train de concevoir l'environnement scénique comme une occasion de tester des résistances réciproques : comment chaque texte pourrait résister à telle scénographie, telle installation-lumière, tel concept musical, et réciproquement ?

YVAN RIHS. Dès le départ, il nous est apparu comme une évidence que ces propositions de textes étaient à envisager comme un ensemble. Cela tient d'abord à la définition même de l'exercice du sloop, qui nous invite dès les premiers temps à nous concerter, entre metteurs en scène, afin d'organiser la façon dont nous allons nous partager le plateau, l'équipe des acteurs ainsi que tous les aspects techniques au fil des semaines. Mais dès lors que nous nous posons ces

questions pratiques, surgissent par vagues tous les enjeux qui sont au cœur des textes concernés, jusqu'à nous interpeller sur le sens même du théâtre qui est fondamentalement une affaire de partage. Du coup, plutôt qu'une contrainte, cette situation inhabituelle nous met en joie et nourrit naturellement le processus de création. Le format particulier du projet général nous enjoint à considérer le travail théâtral moins comme un aboutissement ponctuel que comme l'occasion rêvée de créer des liens à long terme. Cela vaut pour la relation entre les artistes, entre les œuvres des auteurs, autant que pour celle qui se tisse avec les spectateurs tout au long de la saison et des prochaines. Plutôt que de papillonner simplement d'une œuvre à l'autre, il nous est urgent au contraire de développer, à tous les niveaux, des rapports de fidélité, de confiance et de curiosité. C'est une quête de sens.

Parlez-nous de ce polyptyque. Que raconte-t-il pour vous ?

MICHÈLE PRALONG. Ces quatre textes questionnent nos manières d'habiter, la façon dont l'espace (public et privé) se pose en tiers dans la conduite et la perception de nos vies. De quelles idéologies l'ergonomie de nos meubles, l'architecture de nos appartements, de nos quartiers, de nos villes sont-elles porteuses ? Quelles assignations et interdictions l'espace social nous adresse-t-il constamment ? On a tendance à oublier à quel point, en tant qu'individu et en tant que collectif, chacun est contraint par le design, l'architecture, l'urbanisme. Jusque dans son intimité. La première pièce présentée, *Unité modèle*, démontre bien comment, depuis les années 1950, après la destruction du savoir-faire de l'artisan par la révolution industrielle, c'est le savoir-faire du consommateur qui s'est fait avaler. Identité, dignité, visibilité sont déterminées par le monde matériel que le consumérisme organise autour de nous, depuis la chambre à coucher jusqu'au plan de quartier en passant par le bureau. Nos biographies sont relookées en continu. Que se passe-t-il quand un individu ne parvient pas à entrer dans ces scénographies ultra-normées de la réussite contemporaine ? Qu'il est trop ? Trop gros pour entrer dans un cercueil ? Trop basané pour flâner tranquillement dans la rue ? Trop déprimé pour quitter son canapé ou pour amener son baby-blues dans l'espace de la fête ? Quelles trajectoires reste-t-il pour les

minoritaires, les déclassés, les déphasés, dans les cartographies du conformisme et du contrôle contemporains ?

YVAN RIHS. Ces quatre textes sont de natures différentes, mais ils ont justement ceci de commun qu'ils engagent résolument, chacun à sa manière, la question collective – question de sens, encore une fois. Ces pièces sont des jeux d'orientation. Elles proposent des incursions dans des espaces intérieurs dont la configuration détermine complètement la relation entre les occupants: le cocon du bonheur en kit dans *Unité modèle*, le demi-sous-sol des *Morb(y)des*, la cuisine dans *Nino*, la cité mentale dans *J'appelle mes frères...* Ce sont des cellules qui sont très précisément délimitées, mais leurs parois se révèlent en même temps poreuses et la tension provient à chaque fois de phénomènes extérieurs qui tendent à venir s'incruster: il y a un serial killer qui rôde dans le quartier, des cris de bébé dans la chambre d'à côté, des sirènes et des appels au secours dans la ville... Des voix du dehors se manifestent dans chacune des pièces, comme des esprits errants venus pour nous déconforter, nous hanter, nous rendre à l'évidence de nos louvoiements et de nos échecs. Chacun d'entre nous sera amené à travailler sur les voix impliquées au fur et à mesure des expériences, mais l'occasion est pour nous ici trop belle qu'elles errent aussi d'un spectacle à l'autre au fil du sloop, que ce polyptyque soit également une polyphonie, que ces mondes se vampirisent les uns les autres, comme des cadavres exquis...

MANON KRÜTTLI. L'idée du polyptyque est née de l'envie de partir de l'intégrale – où les quatre pièces seront jouées le même jour – comme modèle pour penser le sloop3. Celle-ci représente à mon sens le cœur même de ce projet. Nous nous sommes intéressés aux résonances, au dialogue souterrain qui existe entre les différents textes réunis cette année. Alors même que ces pièces ont été mises ensemble pour former une sorte de petit répertoire éphémère, des thématiques courent sur les quatre textes. La question d'*habiter* est centrale et par conséquent la relation entre intérieur et extérieur, intime et extime, réalité et fiction. Nous entrevoyons une continuité dramaturgique qui nous mène d'*Unité modèle*, première pièce du sloop3, qui interroge la normativité totalitaire, à *J'appelle mes frères*, qui clôt le polyptyque. Les termes //Rubik's Cube// et //ca-

davre exquis// sont revenus sans cesse dans nos discussions. Il s'agit de pouvoir plier et déplier ce polyptyque, laissant ainsi apparaître l'un ou l'autre texte tout en faisant exister les fantômes des autres objets théâtraux. Nous voulons que les spectateurs puissent à la fois ressentir ce qui s'est passé avant et pressentir ce qui peut-être se passera après...

Sylvie Kleiber, Andrès Garcia, pouvez-vous nous parler de l'atmosphère que vous imaginez pour le sloop3? A quoi rêvez-vous? Quelle(s) difficulté(s) et quel(s) désir(s) avez-vous croisés?

SYLVIE KLEIBER. Un espace de POCHE dans un temps de sloop... la conception d'un espace unique est un processus d'élaboration complexe et passionnant. Comment articuler entre elles les pièces? Un espace contiendrait-il les autres? L'espace serait-il multiple, modulaire, sorte de cadavres exquis d'espaces de scénographies? Est-ce qu'on basculerait d'un espace à l'autre par un changement de perspective? La scénographie ne serait-elle qu'un cadre pour un dispositif unique? Comment marquer le temps du sloop, le temps superposé des répétitions et des représentations? En laissant s'imprimer les traces, l'usure, les salissures de la fabrication sur le dispositif? Le caractère normatif ou au contraire fantasmé des espaces de ces textes a donné lieu à des pistes de réflexion multiples. Nous avons évoqué Perec et sa *Vie mode d'emploi*, la coupe transversale opérée dans un immeuble; les espaces multipliés – superposés entre réalité et impression – d'Emmanuelle Lainé; les assemblages grotesques d'Erwin Wurm; et bien d'autres... Nos discussions menées dans un temps très court ont vite dégagé l'envie commune de traverser l'accumulation des quatre pièces dans une perception et un temps globaux exprimés par un geste scénographique à la fois fondateur et contraignant, presque autonome. La volonté a été de rendre compte de l'expérience physique des acteurs à traverser ces quatre pièces, des espaces mêlés dans lesquels ils nous projettent ou desquels ils nous rejettent. Le blanc s'est imposé. Le blanc pour surexposer, le blanc dans lequel disparaître... Au POCHE /GVE, l'espace manque. Face à cette contrainte, nous avons cherché la //bonne échelle// puis la notion de *polyptyque* – énoncée par Pauline – nous a mis sur la piste de resserrer encore l'espace, le contracter. Le dispositif

scénographique joue sur la saturation de ces quatre pièces dans un petit espace. Il découpe littéralement l'espace en quatre et attribue à chaque texte-pièce sa pièce-case d'origine, en théorie et en géométrie. La façade omniprésente au premier plan offre une perspective en contre-plongée. L'extrême exposition, la visibilité exacerbée à l'avant contrastent avec les zones d'ombre, de flou à l'arrière. Les fameuses //découvertes// du vocabulaire théâtral prennent tout leur sens et créent des points morts dans la profondeur. Plutôt qu'un dénominateur commun aux quatre pièces, la scénographie propose une cinquième voie : l'architecture du sloop3 avec laquelle dialogue chaque œuvre. Quatre cases comme expression de l'habiter la plus caricaturale qui soit. Tout sauf une forme ouverte. Quatre cases orthonormées, une structure standard pas loin du meuble IKEA, quelque part entre les séries KALLAX et VALJE. En haut/en bas, à gauche/à droite, dedans/dehors, devant/derrière, les espaces s'emboîtent, les voix s'empilent, les pièces cohabitent. Nous verrons ce que cet espace produit dans les répétitions, dans le corps de l'acteur, dans le jeu. Comment sa contrainte tient le coup, propose, empêche, repousse ou provoque.

ANDRÉS GARCÍA. En ce qui concerne le son dans ce projet, plusieurs options se dessinent au fil des discussions. Les metteurs en scène ont des envies à la fois précises et compatibles. Pour l'instant, nous avons essayé de penser un territoire commun aux quatre textes, que ce soit au niveau de l'espace, de la lumière ou du son. Pour ma part, je rêve d'une bande-son unique avec des éléments qui se répondent et qui communiquent d'un spectacle à l'autre. Une sorte de cadavre exquis sonore dans lequel on pourrait par exemple entendre des musiques, des sons qui traversent les différentes histoires tout en prenant un sens, une valeur différente à chaque fois.

Rebecca Balestra, Charlotte Dumartheray, Julien Jacquério, Céline Nidegger et François Revaclier, comment envisagez-vous l'expérience du sloop3 ? Est-ce la première fois que vous prenez part à un projet de ce type ?

REBECCA BALESTRA. J'ai eu la grande chance de participer au sloop2, une expérience intense et enrichissante qui a réellement marqué ma vie de comédienne. Je me réjouis du sloop3, non sans appréhension

car la précédente aventure fut très belle mais aussi très exigeante énergétiquement parlant ! C'est un marathon théâtral pour les interprètes.

CHARLOTTE DUMARTHERAY. C'est la première fois que je prends part à un tel projet, que j'envisage comme un vrai défi. Je suis très stimulée par les conditions inhabituelles qui sont en jeu. J'aime l'idée d'un travail toujours en cours de manière visible et que les fragilités soient perceptibles pour le public. Le sloop3 génère évidemment aussi beaucoup de questions et l'opportunité de pouvoir constituer une équipe solidaire de comédien(ne)s avec qui il sera possible de développer une complicité m'enthousiasme beaucoup. Aujourd'hui, avant le début des répétitions, je dirais que je me sens un peu comme quelqu'un qui va partir en voyage très loin et qui doute que tout soit bien dans la valise, tout en se demandant si //le maillot de bain va vraiment servir//.

JULIEN JACQUERIOZ. Ce sera ma première expérience d'un projet d'une telle envergure. C'est très excitant de penser que l'on va faire cette traversée des textes avec la même équipe artistique. Pouvoir travailler avec le même groupe durant quatre mois sur des textes différents est une expérience unique en Suisse romande.

CÉLINE NIDEGGER. Je me réjouis de cette expérience, modifier la dynamique de travail est stimulant. Je me sens comme avant une grande randonnée type GR20 en Corse, excitée et chanceuse mais aussi inquiète et nerveuse. C'est la première fois que je participe à un sloop oui, mais c'est quoi un sloop ? C'est mystérieux. Un flux, une nouvelle danse, un cocktail, Dada, un monstre marin ? Cela dit, il m'est déjà arrivé de travailler avec un metteur en scène, ou sur commande d'un théâtre, sur plusieurs projets différents durant une courte période donnée et dans un cadre défini, et de sentir les énergies se mobiliser et se nourrir l'une l'autre. C'est galvanisant.

FRANÇOIS REVACLIER. C'est la première fois que je prends part à un projet de ce type. C'est ambitieux et excitant. Il faut normalement entre quatre et six semaines pour mener une pièce de théâtre vers une forme d'aboutissement et visible (ou lisible) pour le spectateur. Ici, avec deux semaines de répétitions par projet, tout en jouant le soir

une autre pièce cela peut être vu comme une sorte d'imbroglio intellectuel pour le spectateur lambda. Pour ma part, je le prends comme un jet, une sorte de performance d'acteur spontanée. Un travail d'équipe, de troupe qui demandera beaucoup d'attention les uns envers les autres, de la production à la technique. À la sortie des Jeux Olympiques de Rio, c'est un 3x10'000m théâtral ou le témoin devra être transmis avec précision. L'intensité sera garantie.

Qu'avez-vous pensé des pièces? Tissez-vous des liens entre les différents personnages que vous interprétez ou, au contraire, tâchez-vous de bien les distinguer dans votre esprit et/ou dans le travail?

CÉLINE NIDEGGER. Je ne tisse aucun lien entre les personnages que je travaillerai. Ils se tisseront d'eux-mêmes. Ou pas. Les pièces sont très différentes les unes des autres. J'ai été bouleversée par *J'appelle mes frères*, par son extrême modernité et la pureté de son écriture. J'ai été plus imperméable au texte *Les Morb(y)des* à la lecture, mais les petits essais au plateau que j'ai pu voir m'ont montré la puissance de jeu que contenait cette pièce. *Nino* est une comédie délectable, cette œuvre m'a semblé plus classique, plus dans la lignée des œuvres canadiennes connues. Truffée de gros mots acadiens que je me réjouis déjà de savoir par cœur, à l'endroit et à l'envers! Quant à *Unité modèle*, elle m'a donné envie de jouer, jouer comme quand j'étais petite fille et que je rêvais (entre autres) d'être hôtesse de l'air. Ce côté ludique associé au propos plus râpeux de cette pièce crée un mélange acidulé qui me plaît beaucoup!

RÉBECCA BALESTRA. Je tisse toujours des liens entre les personnages que j'interprète car je les fais toujours passer par moi dans le premier stade de recherche. Il y a toujours un peu de ma personnalité dans ce que je joue, sinon j'ai de la peine à comprendre les motivations des personnages.

FRANÇOIS REVACLIER. Les trois pièces dans lesquelles je prends part, à savoir *Les Morb(y)des*, *Nino* et *J'appelle mes frères*, sont très différentes les unes des autres et toutes ont leurs mots et leur profondeur. *J'appelle mes frères* a une forte résonance aujourd'hui avec l'actualité, *Nino* et sa saveur Woody Allen, *Les Morb(y)des* et ses solitudes teintées d'une saveur digne d'un roman noir venu du nord

sur fond de pop new-yorkaise, tous ces récits me permettent de défendre différents personnages complexes, profondément humains, forts. Aujourd'hui, à mon stade de travail, chaque caractère est bien différencié d'une pièce à l'autre. Ils défendent leur propre nid pour éclore en temps voulu. Cependant, s'ils tissent des liens entre eux et que je les surprends à boire un café sur une terrasse, je ne vais pas les en empêcher. Je paierai l'addition avec plaisir!

A quoi ressemblera la ville de demain?

MANON KRÜTTLI. Comme le dit si bien Perec // Ne pas essayer trop vite de trouver une définition de la ville; c'est beaucoup trop gros, on a toutes les chances de se tromper.// Il m'est difficile de décrire formellement ce que j'imagine quand je pense à la ville de demain. C'est un ressenti, un sentiment que nous nous trouvons au bord de la rupture. Peut-on survivre à une telle concentration d'individus dans des espaces de plus en plus réduits? Le besoin vital d'espace devrait mener les villes à leur destruction. Vont-elles implorer? Explorer? On rêve à des villes qui permettraient le vivre ensemble mais peut-on encore enrayer la machine?

MICHÈLE PRALONG. Question vraiment immense. A la lumière de *J'appelle mes frères*, j'ai envie de pointer un aspect précis: quelle sera l'hospitalité de la ville de demain? Qui aura droit à la ville? quel urbanisme laissera une marge de jeu, de liberté à l'habitant, au passant? J'aime bien cette phrase de Kracauer: //La valeur des villes se mesure au nombre de lieux qu'elle réserve à l'improvisation.// La même question est d'ailleurs posée par *Unité modèle*: l'entreprise Diorama renforce par l'architecture le libre jeu du marché, suivant un régime de répartition des places tout à fait prévisible. C'est le jardin d'acclimatation du capitalisme. Dans des cités luxueuses, scénarisées, sécurisées vivent les héros de la réussite sociale, qui n'ont qu'un sens très vague d'une extériorité laissée aux relégués, aux déclassés.

Vous arrive-t-il de vous sentir assigné-e à une identité, à une posture, à un rôle? Comment réagissez-vous?

YVAN RIHS. Pour ma part, j'ai le sentiment d'appartenir à une classe

privilegiée, mais comme tout le monde, cela m'arrive en permanence. La vie nous impose des règles strictes de comportement, dans nos interactions sociales et professionnelles, comme dans les domaines les plus privés. On est en perpétuelle représentation. Ce n'est pas un mal en soi – le sujet est plutôt de savoir quelle est notre marge de jeu pour ne pas subir ces assignations de rôles et ne pas épuiser nos relations. Cela concerne notre regard sur nous-même, mais aussi, et encore plus, celui que nous portons sur les autres. C'est un enjeu personnel, social, aussi bien que politique. Le théâtre est précisément le lieu où se décodent les modes d'emploi. Il a fonction de provocation et de déconstruction, faisant avec plaisir sauter les verrous et gicler les étiquettes. Mais il s'y invente en même temps des liens alternatifs qui défient les attentes. On doit faire jeu de la porosité entre nos différentes identités, dans un monde qui a tendance à trancher et à réduire les paradoxes.

RÉBECCA BALESTRA. Heureusement non. Jusqu'ici, j'ai eu la chance de jouer une multitude de personnages car on m'a fait des propositions de travail très variées. Excepté au POCHE /GVE, où je jouais le rôle d'une femme en surpoids persécutée à son travail dans le sloop2, dans les *Guérillères ordinaires* de Magali Mougel et où j'interpréterai à nouveau un personnage obèse dans la pièce de Sébastien David *Les Morb(y)des* dans le sloop3. Je réagis bien.

Quels sont les //ailleurs// contemporains ?

MICHÈLE PRALONG. Je crois que l'ailleurs contemporain, c'est la lenteur. La vitesse, tant des déplacements que des communications, rétrécit tout sur un point qui devient instantanéité sans fond, coupée d'un avant et d'un après puisque tout est constamment disponible là tout de suite. Et ce point déstabilise forcément par surabondance d'événements. Le *slow* peut aider à la reterritorialisation et à la resubjectivisation de l'individu. Le *slow* peut redonner un champ d'action maîtrisable, réintroduire du moyen et du long terme, donc de l'investissement, dans la relation à soi, aux autres et au monde. C'est là où le rôle de l'art apparaît comme essentiel, forçant d'une manière ou d'une autre à re-jouer, re-donner, re-présenter, ré-parer... Ce préfixe RE signifie qu'il faut prendre le temps d'une nouvelle confrontation,

d'une autre contemplation, d'un deuxième coup d'œil. L'art est ralentissement.

FRANÇOIS REVACLIER. Un //ici// futuriste, une mémoire, un disque dur, un iCloud.

YVAN RIHS. Les //ailleurs//, on les cherche sempiternellement. On les imagine certainement sous des aspects différents en fonction des époques, et plus encore d'après les circonstances concrètes qui échoient à chacun, selon que dans la vie on ait tiré le gros lot ou les plus mauvaises cartes. Mais que l'on vive dans un sous-sol en périphérie ou dans une unité modèle d'habitation, il y a toujours la tentation d'aller voir de l'autre côté. Ailleurs, c'est par définition là où l'on ne se trouve pas, soit qu'on y aspire de tous nos vœux, soit qu'on le redoute comme la mort. Aujourd'hui particulièrement, la notion d'ailleurs est brumeuse, parce que l'on vit dans une société qui perd la tête et nous met en difficulté pour nous situer ici et maintenant.

Quelle(s) question(s) aimeriez-vous poser aux spectateurs/trices du POCHE/GVE aujourd'hui ?

MICHÈLE PRALONG. J'imagine que cela tournerait autour du conformisme. Quelque chose comme : quelles sont les fictions de normalité auxquelles vous vous croyez tenus et qui, de fait, vous encombrant ?

CÉLINE NIDEGGER. Quel bon vent vous amène ? Qu'attendez-vous d'une soirée au théâtre ?

YVAN RIHS. Nous ne sommes en tout cas pas là pour poser des questions qui induiraient des réponses univoques. Au fond, il s'agit moins de poser des questions, comme dans un interrogatoire, un questionnaire ou une démonstration, que d'interpeller ou d'emmener le public à un endroit qui nous désoriente nous-mêmes en le proposant, nous bouscule, nous fait voir les choses à l'envers, derrière le décor... C'est davantage une affaire de perception. Que l'on aborde les choses sous un autre jour, dès lors les questions se posent d'elles-mêmes : qu'est-ce que l'on supporte comme environnement et comme rôles de nos jours ? Qu'est-ce que l'on fabrique et qu'est-ce que l'on consomme ?

CHARLOTTE DUMARTHERAY. Heu... on s'en boit une après le spectacle ?

MANON KRÜTTLI. Avez-vous encore des attentes à l'égard du théâtre ?
A l'égard du POCHE /GVE ? Si oui, lesquelles ? Pourquoi venez-vous
au POCHE/GVE et quelles expériences en avez-vous ?

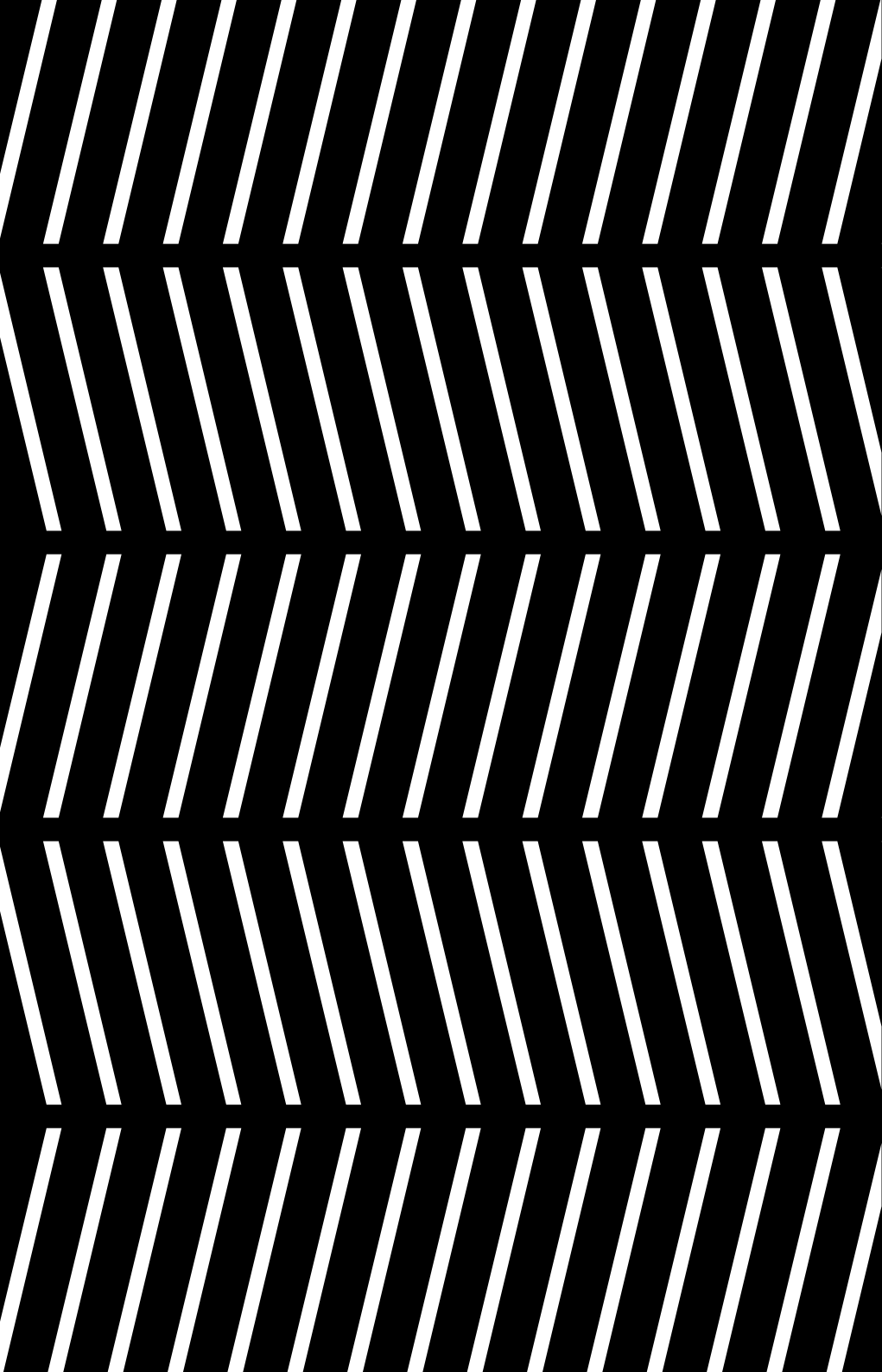
FRANÇOIS REVACLIER. Quels sont vos plaisirs au théâtre ? Aller au cinéma
ou au théâtre, votre état d'esprit est-il le même ?

JULIEN JACQUÉRIOZ. Je n'ai pas de question mais un extrait de texte :

// On est ravis de passer la prochaine heure avec vous
Je dois quand même vous avouer qu'on a des papillons dans le
ventre
On vous le cachera pas
On est très fébriles à l'idée de vous présenter notre dernier projet

On espère que ça va vous faire rêver
Que ça va vous émouvoir
De la même façon que ça nous fait rêver
Et que ça nous émeut. //

Unité modèle, Guillaume Corbeil



#1

Unité modèle

Texte _ Guillaume Corbeil
Mise en scène _ Manon Krüttli

// Il faut réinventer le risque et l'aventure
contre la sécurité et le confort. //

Alain Badiou, *Eloge de l'Amour*

sloop3

— Unité modèle

texte_Guillaume Corbeil
mise en scène_Manon Krüttli

jeu Julien Jacquérior, Céline Nidegger

assistanat à la mise en scène Lucile Carré **scénographie** Sylvie Kleiber

lumière Jonas Bühler **son** Andrés García **costumes** Paola Mulone

maquillage Katrine Zingg

production POCHE /GVE

Créé au POCHE /GVE le 14.11.2016

Deux représentants tiennent conférence pour présenter un complexe immobilier dernier cri: la Cité Diorama. A travers le récit d'une histoire d'amour, de la rencontre à la déliquescence du couple, mêlant démonstrations publicitaires et jeux de rôles, ils nous invitent à découvrir la cité sous tous ses aspects, de ses appartements modernes à ses espaces verts en passant par ses salles de sport et ses restaurants. Avec une justesse inquiétante et un humour décapant, Guillaume Corbeil dresse le portrait de notre société, entre ses possibles et ses dangers, ses aspirations et ses ambiguïtés, ses tendresses et ses hypocrisies...

Guillaume Corbeil _ auteur

La fine plume et le talent de Guillaume Corbeil pour la critique sociale ont été largement salués par la critique québécoise et ce dès ses débuts. Agé de 35 ans aujourd'hui, il avait, avant de finir sa formation en écriture dramatique à l'Ecole nationale de théâtre en 2011, déjà écrit un recueil de nouvelles, *L'art de la fugue*, finaliste au prix du Gouverneur général et récipiendaire du prix Adrienne-Choquette, un premier roman, *Pleurer comme dans les films*, ainsi qu'une biographie du metteur en scène André Brassard. Depuis, il écrit pour la scène les textes *Tu iras la chercher* et *Nous voir nous*. Ce dernier est présenté à l'Espace Go sous le titre *Cinq visages pour Camille Brunelle*. Il s'est vu décerner le prix de la critique pour le meilleur texte, le prix Michel-Tremblay et le prix du public au festival Primeurs, à Saarbrücken en Allemagne. En avril 2016, *Unité modèle* est présentée au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, à Montréal, et sa réécriture de trois contes célèbres, *Trois princesses*, paraît aux éditions du Quartanier.

Manon Krüttli _ metteure en scène

Après des études au Conservatoire de Genève et aux Universités de Berne et de Berlin (tout en effectuant stages et assistanats notamment à la Schaubühne de Berlin et au Théâtre de Vidy), Manon Krüttli complète sa formation avec un master en mise en scène à la Manufacture-HETSR. La même année, elle conçoit une performance : *Les carnets de l'intime. Carnet 1: Le corps* avec la cie les minuscules à Genève qui marque le début d'une recherche plus large autour de l'intime //féminin// et de l'écriture de soi. Plusieurs performances ont été mises en oeuvre dans ce cadre. En octobre 2015, elle présente *Furniture Skin* au LUFF (Lausanne Underground Film and Music Festival), un projet mené en collaboration avec le plasticien et musicien Mazyar Zarandar. La saison dernière, elle est assistante à la mise en scène au POCHÉ /GVE dans le cadre du sloop2, et collabore avec le metteur en scène Julien George en tant que dramaturge pour le spectacle *Le Moche* de Marius von Mayenburg. Cet automne, elle a présenté *ChériChérie* au Théâtre 2.21 à Lausanne.

— extrait

Guillaume Corbeil

LE REPRÉSENTANT. Vous desserreriez votre cravate
Vous accrocheriez votre veston sur une des lettres en métal que
vous auriez accrochées au mur
Et qui épelleraient le mot père

LA REPRÉSENTANTE. Gros plan sur vous qui détacheriez votre coiffure
Vous souririez
Et au ralenti vos cheveux tomberaient délicatement sur vos épaules
LE REPRÉSENTANT. Vous choisiriez une bouteille dans votre cellier
Rien de trop cher
Non

Vous connaîtriez de bons vins
A prix raisonnable
De toute façon
Le plus important
Pour vous
Ce serait la qualité du moment partagé

LA REPRÉSENTANTE. Dans un walk-in de dix mètres carrés
Tous vos vêtements seraient accrochés les uns aux côtés des autres
Dans un système modulable pratique
Et
Avouez-le
Élégant
Vous feriez pivoter cette section-là
Ici
Comme ça
Et vous découvririez votre collection de chaussures
Les unes à côté des autres
Comme au magasin
Mesdames

Je suis certaine que vous êtes comme moi
C'est pas qu'on est superficielles
Disons simplement qu'on a
Oui
Un petit côté coquet
Je veux dire
Ça
C'est un rêve de petite fille devenu réalité

— proposer une nouvelle version du réel

entretien avec Guillaume Corbeil

Comment est née l'idée d'*Unité modèle*? Pouvez-vous nous raconter la manière dont vous avez travaillé et dont le texte s'est construit ?

Tout d'abord, il y a un certain malaise devant les nouvelles constructions dans ma ville. L'impression qu'on remplace un monde par sa propre image. Les matériaux, par exemple, en imitent d'autres : fausse pierre, brique qui a l'air d'un dessin de brique... Il y a aussi cet édifice qui abritait des artistes, qu'on a expulsés pour un projet immobilier qu'on a appelé les Lofts des arts. Evidemment, le prix des unités empêchait quelque artiste d'y habiter. Mais ce qui m'a vraiment poussé à entamer l'écriture de la pièce, c'est l'impression qu'il ne s'agit pas seulement d'une entreprise économique, mais idéologique. En fait, on ne nous vend pas seulement des habitations, mais une forme pour l'être.

Pendant que j'écrivais la pièce, j'ai visité les unités modèles de plusieurs projets immobiliers. Chaque fois, je ramenaient leurs prospectus en couleurs et, sans trop savoir ce que j'en ferais, transcrivais leurs slogans et leurs énumérations techniques. Ils promettaient tous une sorte de traversée du miroir, comme si on nous disait : ici, vous échapperez à vous-même pour devenir ces êtres que vous voyez sourire. J'ai voulu m'approprier leur style et le transposer dans une forme théâtrale. J'ai mis un peu de temps avant de croire à la deuxième personne du pluriel du conditionnel présent. J'y voyais le sens même de la promesse de la publicité. Vous feriez ceci, sous-entendant : si vous achetiez cela.

Il fallait maintenant trouver le moteur de la pièce : qu'est-ce qui allait se passer ? Par définition, un représentant représente, c'est-à-dire qu'il doit disparaître derrière une image. Pour moi, il devenait évident que la réalité devait exercer une pression sur l'image et éventuellement la fracasser.

Dans votre pièce, vous dépeignez – on pourra même dire, vous //vendez//, puisque les personnages sont des représentants – un site immobilier parfait, la Cité Diorama. La pensée hétéronormée, moraliste et normative a-t-elle gagné du terrain? Les promoteurs immobiliers se sont-ils immiscés dans nos imaginaires en friche? Peut-on encore penser l'avenir sans pub? Comment s'émanciper de ce diktat des postures et des représentations?

Questions complexes auxquelles je tâcherai de répondre bien humblement... On dit qu'on ne rêve plus de la même façon depuis l'avènement du cinéma. Si autrefois tout devait être une sorte de plan-séquence, pris du point de vue de ses propres yeux, avec un bout de nez flou quelque part en bas et au milieu, aujourd'hui on se rêverait de l'extérieur et dans une suite de scènes qui se succéderaient dans un certain montage. Les artifices du cinéma auraient façonné la manière dont se manifeste notre inconscient, voire la matrice à travers laquelle nous comprenons qui nous sommes et le monde dans lequel nous vivons. On peut présupposer que les milliers de publicités qui s'adressent à nous chaque jour structurent autant notre façon d'expérimenter le réel. La quête du bonheur, qui est sans doute au cœur de notre époque, n'est-elle pas qu'un désir de devenir une image du bonheur, c'est-à-dire de traverser le miroir et de vivre l'état de complétude des personnages des publicités?

La publicité nous promet que chaque objet acheté nous rapproche un peu plus de cet autre qu'on veut être. Elle place le désir au centre de notre rapport au monde et ainsi nous condamne à nous sentir éternellement incomplets. Nous n'avons jamais possédé autant de marchandise qu'au ^{xxi}e siècle, pourtant je suis convaincu que le sentiment de manque n'a jamais été aussi grand.

La phrase qui frappe sans doute le plus dans le discours publicitaire que vous inventez est: //Il était une fois votre vie.// Quelle(s) place(s) tiennent aujourd'hui la fiction et l'autofiction dans notre rapport au temps, à l'identité? A quel point et à quel prix a-t-on besoin de rêver?

Le papier glacé et l'écran rendent les images lumineuses, ils les font briller, comme l'idée qu'on se faisait du paradis. À côté d'elles, le réel nous paraît terne. Lorsque je croise un acteur qui joue à la télévision, souvent je tressaille, comme si j'avais vu une apparition ou un ange, l'incarnation d'un être que je croyais appartenir à l'au-delà du réel.

Le monde de l'image nous séduit aussi par sa simplicité et sa cohérence. Il place le personnage principal au centre. Aujourd'hui, c'est là notre plus grand fantasme: devenir l'objet d'une fiction, être raconté, pour non seulement vivre dans un univers cohérent, mais qui tournerait autour de nous. Toute la publicité de Facebook est construite autour de ce fantasme. Votre profil n'est pas seulement une interface de communication, c'est une plateforme narrative, qui vous raconte dans un tissu de photos et de statuts.

Si le réel est complexe, notre être aussi. Mais nous vivons dans un monde où échapper à soi-même est perçu comme un signe de faiblesse, voire un échec. La plus grande qualité aujourd'hui n'est-elle pas d'être soi-même? Il nous faut obéir à notre propre définition. Cette cohérence identitaire, c'est peut-être les personnages qui nous l'ont vendue. Un personnage suit une courbe claire, chaque rencontre qu'il fait, chaque épreuve qu'il traverse lui sert à affirmer son moi, tandis que notre vie à nous est contradictoire, chaotique et absurde. Si autrefois les personnages étaient des représentations des êtres humains, dans l'ère de l'image ce sont les êtres qui tentent de représenter les personnages.

Les intérieurs des habitations vendues par mes deux représentants – tout comme celles vendues par leurs alter ego réels – s'offrent comme des décors de théâtre. Dans cette cuisine, dans ce salon, on *devient* quelqu'un. Il s'agit de scénographies qui précisent le sens de leurs habitants en leur offrant une forme prête-à-être. Vous mentionnez le slogan //Il était une fois votre vie//, celui auquel moi je me réfère souvent c'est: //Le reflet de votre image//, et pour ne pas avoir l'air de vanter ma propre écriture, je préciserai que je n'ai pas l'honneur de l'avoir inventé: il provient d'un prospectus existant. On l'avait placé au centre d'une double-page – il n'y avait que ça, en grandes lettres blanches sur fond noir. J'ai ressenti un immense vertige en le découvrant. Ce qu'il stipule, c'est que votre habitation est un miroir qui vous renvoie non pas votre reflet, mais l'idée que vous vous faites de vous-même.

La Cité Diorama nous est donc présentée par un duo de représentants, que vous appelez //Le Représentant// et //La Représentante//. Ces person-

nages sont ambigus et semblent, eux aussi, subir leur discours. Pourquoi déploient-ils une telle énergie à nous vendre ce //rêve// qui n'est pas (ou plus) le leur? Que vous êtes-vous raconté à leur sujet?

Je voulais que mes personnages s'oublient derrière le rôle qu'on leur demande de jouer. Ils se débattent pour défendre l'image de l'entreprise, mais surtout pour empêcher la réalité de se manifester. Ils feront tout leur possible pour faire disparaître leur personne derrière leurs rôles, parce que la vérité c'est qu'ils préfèrent leurs personnages à eux-mêmes. Cet homme et cette femme qu'ils jouent soir après soir, c'est qui ils voudraient être. En ce sens, vous avez raison, cette image, ils ne font pas que la subir: ils y adhèrent. Je dirais même qu'ils y croient, au sens religieux. La Représentante, en tout cas. Alors que cette vie la rejette, elle ne se révolte pas: elle s'y accroche coûte que coûte.

Mes deux représentants sont les premiers clients de Diorama. Tous les soirs, en incarnant cette vie rêvée, ils s'en rapprochent. Ce jeu les galvanise, il leur donne accès à leur vision du bonheur. A force de jouer un rôle et de se voir vivre une image du bonheur, ils ont fini par être séduits par la fiction qu'ils racontent. Un peu comme mes amis acteurs qui, après avoir joué une histoire d'amour, entament parfois une relation avec leur partenaire de jeu. La perfection de la fiction qu'ils défendaient soir après soir les a charmés et, en s'aimant comme leurs personnages, ils vivent une //vraie// histoire d'amour.

Pensez-vous que l'époque souffre d'un goût contradictoire pour le cynisme et le romantisme?

Je n'y avais jamais pensé dans ces termes-là, mais peut-être bien, oui! Tandis que j'écrivais *Unité modèle*, j'ai entamé des démarches pour acheter un appartement et je me suis souvent surpris à désirer des éléments que j'avais décrits dans la pièce: un comptoir en bois, des objets antiques et un mobilier moderne et design... Je me moquais de moi-même, pouvais-je vraiment être un tel cliché? Personne n'y échappe, j'imagine: j'ai les mêmes désirs que tout le monde parce que je suis bombardé des mêmes publicités et que je consomme les mêmes images, mais en accusant ma propre aliénation, j'avais l'impression d'être meilleur que mes contemporains! En vérité, je suis un consommateur comme les autres.

Il doit y avoir d'autres peuples comme ça, mais pour moi, ce qui définit les Québécois, c'est leur haine d'eux-mêmes, peut-être provoquée par l'échec répété de leurs aspirations à l'indépendance. Tous les Québécois détestent les Québécois; nous jugeons et condamnons sans arrêt le reste de la population en nous en excluant.

Quand elle regarde la télé, ma mère dit toujours qu'elle n'est pas vraiment //tivi//, mais bon, des fois elle regarde son //petit programme à la téléveusion//, et elle le dit avec une forme de dérision qui se moque du Québécois moyen. Elle fait quelque chose en prenant bien soin de préciser qu'elle ne le fait pas, qu'elle n'est pas de ces gens qui font ce qu'elle est en train de faire.

Au fond, les romantiques sont ceux qui réussissent à vivre dans l'image et à en oublier le cadre. Les cyniques se rappellent sans arrêt que tout est faux et le soulignent en haussant les épaules, sans doute pour survivre. Peut-être qu'il vaut mieux être un romantique.

L'unité modèle, ce n'est pas seulement l'appartement, c'est aussi celle du couple. Pourtant, la Cité Diorama accueille aussi le doute, la remise en question, l'imprévu... C'est ce qui la rend à ce point terrifiante. Rien ne lui échappe, tout comme rien ne se soustrait à la logique du capitalisme, qui fait argent de tout. Sans tomber nous-mêmes dans le moralisme ou la dénonciation naïve, que penser de tout cela? Comment ne pas céder au découragement de sentir la pensée cernée de toutes parts? Quels ailleurs sont encore possibles?

Vous avez raison: ce qui est terrifiant avec le capitalisme, c'est sa capacité à s'emparer de sa propre contre-culture. Un peu comme un feu sur lequel, pour l'éteindre, on souffle dessus. Maintenant, y a-t-il une façon de l'éteindre, le feu? Peut-on vivre en dehors de ce monde qui récupère tout pour le transformer en images et ensuite nous les vendre? En 2012, il y a eu à Montréal une grande révolte étudiante, qui a duré tout le printemps. Les gens sortaient dans la rue le soir et frappaient sur des casseroles pour faire annuler une hausse des frais de scolarité. C'était un moment très exaltant, pendant lequel j'avais remisé tout cynisme. Vraiment, je croyais que quelque chose était en train de se passer. Au bout d'un moment, des gens se sont mis à offrir des t-shirts avec le slogan //I [casserole] MTL//. Ironiquement,

une manifestation a emprunté le même parcours que la parade des jumeaux du Festival Juste pour rire. A ce moment-là, je me suis dit que la crise s'était transformée en festival et que nous avions perdu. Aujourd'hui, il ne reste comme unique résultat à cette grande mobilisation que quelques produits dérivés et des carrières politiques qui se sont construites: des leaders étudiants ont rejoint le pouvoir.

Je crois qu'on ne peut même pas commencer à imaginer à quoi un monde en dehors du capitalisme pourrait ressembler. Nos rêves candides nous font parfois croire à une société où règneraient l'authenticité et la camaraderie, une sorte de *Imagine* de John Lennon, mais cette image de la libération du capitalisme provient du monde capitaliste. Je crois plutôt qu'un monde post-capitaliste serait terrifiant, en tout cas pendant quelques siècles! Le capitalisme est peut-être le moins pire des cauchemars?

La philosophe Annie Le Brun voit un lien direct entre l'éradication du territoire du rêve et la destruction des espaces sauvages, comme la déforestation de l'Amazonie. Si notre façon d'occuper l'espace peut être le reflet de notre rapport politique et poétique au monde, quel constat pourrions-nous tirer des projets architecturaux et/ou territoriaux actuels? Où en est le débat au Québec?

La première chose qui me frappe devant ces nouvelles constructions, c'est leur obsolescence programmée. Les anciennes habitations étaient construites avec des murs de pierre pour qu'elles tiennent pendant des siècles, les hommes sculptaient les rambardes pour qu'elles soient jolies. Ils léguaient un monde à leurs enfants. Aujourd'hui, on construit au plus bas prix pour maximiser les profits. A la vue de ces complexes, on peut se douter que plusieurs seront détruits pour faire place à de nouveaux. C'est dire que, dans notre rapport au monde, il n'y a aucune conscience de l'avenir. Est-ce le reflet d'un certain pessimisme? Si je regarde du côté d'une autre de mes pièces, *Nous voir nous*, je me dis que c'est peut-être parce que nous vivons dans un présent perpétuel. Il n'y a plus de passé, plus de futur, seulement des consommateurs qui essaient d'exister en s'achetant des choses.

A quoi ressemblera la ville de demain?

Elle sera peut-être jetable! Un ami me racontait récemment que, lors d'un voyage à Abou Dabi, il avait vu des tours à appartements rétractables, qu'on pouvait déplacer et doter d'un nombre x d'étages selon les besoins du moment. Il m'a aussi décrit des guichets automatiques à lingots d'or et le centre de ski alpin intérieur de Dubaï en me disant: //Ça, c'est la ville du futur!// Si ces villes des Emirats arabes unis représentent vraiment le futur des villes, eh bien on peut commencer à s'inquiéter, car dans les coulisses de ces métropoles, des Japonais et des Kazakhs doivent se déguiser en bédouins et en charmeurs de serpents pour ne pas mourir de faim et des travailleurs étrangers meurent sur les chantiers de construction sans que personne ne s'en soucie.

Dans *La carte et le territoire*, Michel Houellebecq avance que les villes cesseront bientôt d'exister. Grâce au wi-fi, nous pouvons travailler d'où l'on veut comme un peuple de nomades freelancers et solitaires penchés sur des écrans ornés d'une pomme. Pourquoi demeurer dans un univers surpeuplé et hors de prix si nous n'en avons plus besoin? Si sa vision me semble logique et que j'y ai souvent fait référence en entrevue à la création d'*Unité modèle* à Montréal, en vérité c'est le contraire qui se produit. Les villes n'ont jamais été autant peuplées tandis que les campagnes (en tout cas, au Québec) se vident. Les personnages de Houellebecq n'aiment pas la compagnie des autres, ils sont, comme leur auteur, de grands misanthropes. Est-ce que c'est là que Houellebecq se trompe? En présumant que, comme lui, nous désirons être seuls, dans des forteresses isolées? Est-ce que toutes ces technologies et ces nouvelles constructions déshumanisantes n'accroîtraient pas notre besoin d'un contact avec l'autre? Je suis trop cynique pour avoir pensé que j'écrirais ça un jour, mais la seule raison qui peut expliquer que survivent les villes aujourd'hui, c'est peut-être notre besoin d'amour.

Dans la pièce, Le Représentant dit: //Avoir deviendrait être / Et être deviendrait avoir.// Pouvez-vous expliciter cette phrase?

La réplique appartient maintenant à La Représentante (je suis un maniaque de réécriture et j'en suis à la version 40 de cette pièce),

qui la dit avec une sorte de cynisme. Elle accuse directement la promesse de la publicité, qui veut que l'être se trouve dans le matériel. C'était aussi une façon de me moquer du slogan d'une banque québécoise: //Conjuguer avoir et être.// Si je le trouve brillant d'un point de vue publicitaire, je dois avouer qu'il me terrifie aussi. Ça nous ramène à l'une de vos questions précédentes: pouvons-nous exister en dehors du matériel, de la consommation et du monde de l'image? L'être peut-il exister en dehors de l'avoir? Dans notre société, il semblerait que non.

La pièce se termine sur une note mystérieuse, avec l'apparition de l'enfant. Pouvez-vous nous expliquer le statut de ce personnage? Quel rôle joue-t-il pour vous?

L'enfant vient déranger la représentation. Il est, littéralement, l'élément perturbateur. Il échappe à cette présentation réglée au quart de tour et oblige les représentants à changer le cours de l'histoire, pour s'adapter à la nouvelle donne. Il me fallait une force pour pousser sur l'écran, sans quoi il ne serait resté que le pitch de vente. J'aurais aimé qu'il puisse tout faire s'écrouler et peut-être même faire tomber les murs, mais j'ai aussi voulu que mes représentants soient bons et intelligents, qu'ils parviennent à récupérer toutes les traces du passage du réel avec élégance et les transformer en de nouveaux arguments de vente.

Comment/quand/où/avec quoi/avec qui écrivez-vous?

J'écris seul, le matin, et chez moi sur un MacBook Air 11 pouces (il fallait quand même que je termine avec un produit de consommation). Je me sens extrêmement privilégié de pouvoir mener une telle vie. Chaque mois que mes revenus me permettent de passer à écrire, j'ai l'impression de l'avoir arraché au bon sens de l'époque. Dans le discours de l'époque, gagner sa vie en écrivant n'est pas réaliste. En cherchant les antonymes de réaliste sur Internet je suis tombé sur allégorique, éthéré, chimérique, contemplatif, formaliste, idéologue, rêveur, romanesque, romantique, spéculatif. Ça explique sûrement pourquoi ma vie professionnelle s'accompagne perpétuellement d'une certaine forme d'angoisse et que je me sente imposteur chaque fois que je me penche sur mon ordinateur pour écrire une histoire.

Qu'est-ce qui fait la spécificité de l'écriture théâtrale?

Je vais commencer ma réponse par une tautologie: elle doit être théâtrale. La théâtralité pose une question, autant à la scène qu'à la réalité. Elle nous fait entrer dans le monde par une porte de côté, pour nous désorienter et nous demander un effort pour le reconnaître. Elle oblige un décalage, une transformation et à ne jamais rien donner de façon frontale. En ce sens, quand les auteurs justifient la langue de leurs personnages par le fait que les gens parlent vraiment comme ça dans la vraie vie, je ne suis pas satisfait de leur réponse. L'écriture théâtrale ne doit pas capter le réel, à la manière du cinéma direct, mais en proposer une nouvelle version qui nous permette de l'expérimenter autrement.

Je suis encore un auteur novice, mais cette question est au cœur de mes interrogations artistiques: le théâtre témoigne du présent et s'y adresse; il est, comme le veut le cliché, un miroir tendu au public. Mais il y réussit uniquement s'il évite d'emprunter la forme du présent, ou en tout cas de trop s'y coller.

Ecrivez-vous //pour la page// ou //pour le plateau//? Pourquoi?

J'imagine qu'il faudrait que je réponde //pour la page//. Souvent, les metteurs en scène me demandent: //Comment tu voyais cette scène-là?// et chaque fois je dois leur répondre que, bien honnêtement, je ne la voyais pas. Pour moi, l'écriture dramatique doit poser un défi à la scène. Si elle se contente d'être un mode d'emploi, comme un scénario pour le cinéma, elle passe à côté de sa plus belle qualité: exiger un travail d'imaginaire de la part des collaborateurs.

Ceci dit, évidemment que je pense à la scène en écrivant. Je veux qu'il y ait de l'action, que les acteurs aient quelque chose à défendre, pas seulement de beaux mots et de belles phrases. J'aime beaucoup aussi assister aux répétitions pour modifier le texte à mesure que je comprends comment il devient du théâtre et comment il sonne. Parfois, il y a des répliques à couper, d'autres fois des pivots à créer... On ne comprend sa pièce qu'une fois qu'on l'entend sur le plateau. Penser que notre travail est terminé à ce moment-là et que c'est le travail du metteur en scène de faire fonctionner notre texte est naïf et irresponsable.

Quelle est la pire chose qu'un metteur en scène puisse faire à votre pièce ?

Je ne veux pas penser à ce genre de chose ! Honnêtement, je suis un auteur assez ouvert : je pose parfois des questions au metteur en scène à propos de ses choix artistiques, mais si son travail est honnête, si je vois que le spectacle découle d'une interrogation sincère, j'accueille toutes les propositions. C'est la beauté et le risque de ce métier : en faisant confiance aux metteurs en scène, l'auteur peut voir son texte s'enrichir ou s'aplatir.

La meilleure ?

La lire. D'abord pour la comprendre, ensuite pour se l'approprier. Comme je le disais plus haut, le texte de théâtre ne doit pas se contenter d'être un simple mode d'emploi. Je veux que le metteur en scène écrive lui aussi, qu'il construise du sens et déploie un langage scénique.

Quel livre souhaitez-vous que l'on ajoute à la librairie du POCHE /GVE ?

Je suis en train de lire *Story*, de Robert McKee et, ces jours-ci, j'y fais constamment référence. Le théâtre a beaucoup à gagner à se réapproprier les outils dramatiques. On entend souvent des auteurs les rejeter sous prétexte qu'ils rendent les histoires prévisibles et que l'art consiste à inventer de nouvelles façons de raconter des histoires. C'est peut-être vrai, mais j'ai aussi l'impression que les auteurs doivent mieux s'armer techniquement. Souvent je m'ennuie au théâtre et c'est sûrement parce qu'on a oublié l'art dramatique (et avant qu'on m'accuse de faire la leçon, sachez que je m'inclus là-dedans !). Le post-dramatique sert souvent d'excuse pour une perte de savoir-faire. Je crois que le temps est venu de nous replonger dans de grands récits, de mettre sur scène des êtres actifs qui veulent accomplir quelque chose. Si le théâtre est vraiment le miroir de l'âme, peut-être que nous pourrions alors penser le monde autrement qu'avec cynisme.

Complétez cette phrase, s'il vous plaît : // L'Autre, c'est...

...tout ce qui n'est pas moi, et en ce sens c'est ce vers quoi je vais pour essayer de le comprendre. C'est la seule façon que j'ai trouvée

pour lutter contre cette ère du moi : me mettre à la place de l'autre. Le travail de l'auteur, c'est justement de parler à la place des autres. On ne fait jamais preuve de trop d'empathie. //

Quelle(s) question(s) aimeriez-vous poser aujourd'hui aux spectateurs/trices du POCHE /GVE ?

Etes-vous assis confortablement ?

— vendeurs de rêves

par Pauline Peyrade

// Roger Caillois, à qui la France doit les premières traductions de Borges et peut-être toute la sympathie pour le réalisme magique, dit quelque part que les rêves sont la matière humaine la plus difficile à manier. Rien de plus rétif au partage qu'un rêve. Rien qui ne soit plus intime expérience. On commerce de tous les biens et tous les dons : des révélations de la divinité, des visions oraculaires et des prévisions astrales, mais le rêve ne se vend pas, ni ne se prête ni ne se donne. //

Mickaël V. Dandrieux, *Plénitude et songes creux*, //LE FAKE//, Cahiers européens de l'imaginaire n°6.

Y a-t-il un commerce du rêve ? Si oui, quelle(s) forme(s) prend-il ? A quelles fins économiques et/ou politiques ? Et quelles en sont les conséquences ? Bien que, comme le dit Mickaël V. Dandrieux, le rêve garde une part d'irréductible étrangeté, il serait naïf de croire que le territoire du rêve échappe aux schémas libéraux. //New Frontier// pour pionniers en jeans haute couture qui veulent nous faire croire qu'à l'Ouest l'or coule encore à flots, les stratégies marketing n'ont de cesse d'entériner sa valeur de monnaie d'échange. L'avènement de la publicité elle-même, y compris sous ses formes les plus rudimentaires, révèle la nécessité de l'imaginaire dans le commerce des biens. Du matin au soir, on nous //vend du rêve//, dissimulant le réel sous des couches de papier glacé, de BB-Cream et de linoléum bon marché.

Dès lors, la question est : que nous dissimule-t-on ? Ou plutôt : que cherche-t-on à nous faire ignorer ? Dans ce jeu de dupes qui lie l'acheteur et le vendeur, nul ne l'est vraiment. L'un et l'autre connaissent les conditions de fabrication des vêtements, des meubles, des steaks sous cellophane ou des tomates Monsanto. L'un et l'autre savent

quelles conséquences ces systèmes de production ont sur l'économie mondiale, sur le climat, sur la santé. Pourtant, l'un et l'autre choisissent de ne pas y penser, reléguant l'éthique au statut de bigoterie hypocrite ou de bien-pensance gauchiste, selon le groupe auquel ils appartiennent. Comment ne pas les comprendre ? Face à l'impuissance citoyenne et à l'aliénation de la démocratie, l'amnésie, le déni et le cynisme sont les meilleurs amis de l'homme que sa conscience encombre. La part du roi revient alors à celui qui lui offre l'illusion de légèreté, de légitimité et de sécurité la plus crédible. Escrocs hier, prophètes aujourd'hui, les //vendeurs de rêve// ont fait du monde leur terrain de jeu. Ils l'imaginent, le conçoivent, le créent, pour nous.

Rêver à notre place et nous servir ce rêve sur un plateau d'argent, c'est bien ce que s'emploient à faire les deux représentants de la chaîne immobilière Diorama imaginée par Guillaume Corbeil. Transformé en salle de conférence, le théâtre offre un cadre à une fiction de réalité, art dans lequel Steve Jobs en son temps et à sa suite Mark Zuckerberg sont passés maîtres. Les représentants Diorama n'ont plus rien des colporteurs en tailleur strict et attaché-case. Ce sont des gens comme vous et moi, en un peu mieux. Une version améliorée mais accessible. Leur discours tient en une phrase : //Il était une fois votre vie.// Une vie saine, équilibrée, enrichissante, stimulante, épanouie, connectée... une vie normale, quoi. Ce qu'ils vous vendent n'est ni plus ni moins que les réponses aux besoins élémentaires des hommes et des femmes d'aujourd'hui. Il est loin, le temps des premières nécessités. L'individu moyen peut désormais prétendre à plus qu'un toit sur la tête et un repas chaud tous les soirs. Il peut exiger le confort, l'élégance, le choix, le rapide, l'accessible, la quantité et la qualité. Alors, on y va ! Alors, on y croit ! Alors, on achète, on s'endette, on se la pète, c'est ça le progrès !

//Pigeons//, pensez-vous ? //Inutile//, direz-vous ? Pas si sûr. Ce que propose Diorama excède le plaisir du jeu de masques social et de la représentation de soi. Plus qu'un décor, un environnement. Plus qu'un costume, un corps pour entrer sur la scène du théâtre du monde. C'est peut-être là le coup de génie du capitalisme : nous faire croire que nous n'appartenons pas tout à fait au monde. Ou qu'il existe toujours une façon plus noble de l'habiter. Pour que marche

ce tour de passe-passe il faut d'abord créer en nous un sentiment d'inachevé, d'imperfection, qui flirte souvent avec la honte et la détestation de soi, au point de rendre notre condition insupportable. Seuls remèdes à notre désespoir : un nouveau sac, un nouveau canapé, un //nouveau look pour une nouvelle vie//. Pas plus que notre besoin de consolation, notre pulsion de consommation semble impossible à satisfaire. Dès lors, le rêve qui autrefois permettait de s'échapper du réel, de le transformer, de le transfigurer, n'est occupé à présent qu'à le rejoindre. L'espoir dominant est celui du Même, quand l'Autre est relayé à la marge, assigné aux ténèbres du doute et de l'anonyme, sans qu'on s'en aperçoive. En effet, la caractéristique et le but premiers du capitalisme sont de faire capitalisme de tout. Ainsi, la contre-culture devient culture, la révolution renouveau et toute tentative d'altérité, d'alternatif, est intégrée malgré elle à la dynamique de standardisation de l'unique.

De tout ceci est-il bon de s'inquiéter ? C'est la question qui sous-tend *Unité modèle*. A travers le prisme du couple et de l'histoire d'amour, de la rencontre à l'effritement inavoué, la pièce interroge le point de friction entre deux fictions : la fiction sociétale et la fiction amoureuse. Qu'aime-t-on quand on aime ? Est-ce l'image que l'on renvoie à deux, aux autres et à soi-même ? Est-ce l'autre ou le couple ? L'altérité ou l'unité ? L'environnement ou l'intimité ? La posture ou l'aventure ? L'appartement Diorama, c'est une unité modèle pour votre unité modèle, celle que vous formez à deux, indivisible et inaltérable. Un cliché de bonheur saisi sur le vif et figé dans le temps à coups d'injections de Botox et de ravalements de façade. A la fois un rêve et un cauchemar contemporains. Derrière les intérieurs feutrés et les parcs ensoleillés, se cache le pendant le plus insaisissable du capitalisme : son totalitarisme invisible, qui multiplie les cadres au même rythme que les illusions de liberté. En effet, la pièce brosse le portrait d'un modèle sociétal rigoureusement normé que nous ne connaissons que trop bien. Dans ce nouveau phalanstère, l'humanité s'organise comme dans un catalogue de décoration. Chaque chose se doit d'y être à sa place au risque de menacer l'harmonie de l'ensemble. Le canapé, face à la télé ; la cuisine, pas trop loin du salon ; les meubles encombrants ou atypiques, dans un coin, on évitera de les bouger ; les chaises et le petit mobilier standard, ça se déplace,

tant qu'on peut s'asseoir dessus ou y poser des trucs ; quant à tout ce qui est vieux, cassé, abîmé, fatigué, usé ou mal assorti, on les met sur le trottoir, le service de propreté passe toutes les semaines pour vous en débarrasser.

— rhizomatique1

Manon Krüttli et Michèle Pralong

Manon Krüttli, comment envisagez-vous la double mise en scène d'*Unité modèle* et des *Morb(y)des*? Comment les pièces s'informent-elles, s'informent-elles, s'éclairent-elles, se nourrissent-elles l'une l'autre dans votre esprit?

MANON KRÜTTLI. Alors que l'on envisage les quatre pièces du sloop3 comme étant les éléments d'un polyptyque, lorsque l'on m'a proposé de mettre en scène ces deux textes, j'ai tout de suite rêvé à un diptyque et imaginé le projet comme une seule et même mise en scène. Ces deux pièces sont pour moi des pièces //d'intérieur// et ne cessent d'interroger notre rapport à l'extérieur, à l'autre, à la norme et au pouvoir de celle-ci. Une réflexion de Paul B. Preciado sur l'insertion de pouvoir à l'intérieur de nos espaces intimes guide d'ailleurs mon travail de préparation pour l'une comme pour l'autre pièce:

//Le sofa est une tentacule du système de contrôle, installé dans l'espace intérieur, sous forme de meuble de compagnie. C'est un appareil politique, un espace public de surveillance et de désactivation qui présente l'avantage comparé à d'autres institutions classiques telles que la prison ou l'hôpital de maintenir la fiction que cet appartement, ces 47 mètres carrés fermés à clé, sont mon territoire privé.//

Plus concrètement, *Les Morb(y)des* représente pour moi le négatif d'*Unité modèle*, la face cachée, ce que l'on ne veut pas montrer. En quelque sorte, Stéphany et Sa Sœur (les personnages principaux des *Morb(y)des*) habitent pour moi dans le sous-sol du complexe Diorama. Elles sont les monstres cachés sous le lit, ce qui fait peur car absolument et essentiellement *hors norme*. Ainsi, la pièce *Les Morb(y)des* peut être lue comme le cauchemar d'*Unité modèle*. Or, ce qui m'intéressera dans la mise en scène de ce diptyque, sera de

travailler sur le renversement de ce point de vue. Si, de prime abord, les monstres trouvent leur matérialisation dans les personnages des *Morb(y)des*, je souhaite mettre en avant leur fragilité et la poésie inhérentes à ces figures. Au contraire, et alors même que les personnages d'*Unité modèle* représentent la réussite, la beauté, la norme hétéronormative dominante, ils sont pour moi les vrais monstres du diptyque. Car ils sont la personnification de notre économie capitaliste, niant l'Autre jusqu'à le détruire et régissant les recoins les plus intimes de nos existences.

Michèle Pralong, vous avez été la première à affirmer qu'*Unité modèle* était la pièce //matrice// du sloop3. Pouvez-vous nous expliquer pourquoi?

MICHÈLE PRALONG. *Unité modèle*, c'est la prescription de nos vies par le marketing, et donc par le consumérisme, la pulsion de la possession de l'objet. Est ainsi décrit l'habitat parfait pour un individu blanc, riche, hétérosexuel, destiné à se reproduire, dont la trajectoire se lit à la nuance métallique de sa carte de crédit. C'est la terrible phrase de Séguéla: //Celui qui n'a pas une Rolex à 50 ans est un raté//, c'est le slogan innommable: //Le luxe est un droit de l'homme.// Du coup, tous les personnages des autres pièces apparaissent comme des délinquants d'*Unité modèle*. Leurs espaces sont au lieu parfait d'*Unité modèle* ce que //devient un mot lorsqu'il est parlé//, pour reprendre la distinction de Michel de Certeau entre lieu et espace. Leurs espaces sont ceux de la vie, avec ses à-coups, ses modulations, ses interdictions, ses impossibilités.

En lisant les pièces du sloop3, j'ai pensé aux cartes tracées par Fernand Deligny dans les années 1970, pour tenter de comprendre des enfants autistes au travers de leurs déplacements sur leurs lieux de vie. Ces lignes d'erre non-commentées me semblaient pouvoir rendre compte des errances urbaines d'Amor dans *J'appelle mes frères* et de Stéphany dans *Les Morb(y)des*, en opposition au contrôle glaçant du corps et de l'esprit d'*Unité modèle*. Ils sont des disqualifiés de la ville, l'un par la survisibilité, l'autre par l'invisibilité. En entrant dans le travail sur *J'appelle mes frères*, j'ai ces déplacements inexplicables en tête, ces cartes énigmatiques de vies singulières, inassimilées, qui trouvent dignité dans le seul relevé topographique.

Mais on pourrait aussi parler d'une autre matrice: le bébé qui pleure sans cesse dans *Nino*. Ce cri, cette plainte traverse, les quatre pièces, comme l'a très vite fait remarquer Yvan Rihs. Ce pleur constant, c'est tous les personnages, chacun des personnages, tous les humains, chacun des humains. A savoir comment traiter cela: le son d'un inconsolable universel et intarissable?

A quel point la fiction peut-elle représenter un enjeu politique?

MANON KRÜTTLI. Il semble assez évident que la fiction représente un enjeu politique majeur. Et le théâtre, puisque c'est cela qui nous occupe, est un endroit privilégié de construction de fiction, puisque celle-ci se déploie dans un espace-temps partagé par les acteurs et les spectateurs. La fiction est politique car elle est le lieu du pouvoir et du contre-pouvoir. Elle permet d'annihiler l'esprit critique en donnant à voir des modèles auxquels il faut se conformer pour trouver une place dans le monde – c'est ce que nous démontre Guillaume Corbeil dans sa pièce *Unité modèle*. Comment savoir à quoi l'on rêve si l'on rêve à notre place? Si l'on nous vend des possibles? Pourquoi imaginer les choses différemment si celles qu'on nous présente semblent satisfaisantes? Corbeil nous montre que par la fiction on se prévient de la révolution. Mais heureusement la fiction est également le lieu du rêve vrai, le lieu de l'ailleurs, l'espace du //pas encore pensé//. Il est beau de croire que par la fiction – par le fait de (se) raconter des histoires – le monde peut dériver.

MICHÈLE PRALONG. On a parfois l'impression qu'avec le storytelling de la politique, il y a comme un déplacement des enjeux. Un homme politique se vend avec une biographie ornée, orientée, manipulée pour synchroniser les affects autour de lui. Idem pour une politique prise au sens large, d'ailleurs: il s'agit de la raconter pour qu'on y croie. Du coup, une certaine charge de réalité vient lester en retour les plateaux. Mais le problème est toujours le même. Comment ouvrir davantage les scènes, et de manière générale les lieux de culture, à ceux qui ne les fréquentent pas. On démontre aujourd'hui comment les algorithmes des réseaux sociaux destinent à chacun les informations qu'il attend, nous maintenant dans ce qu'on veut entendre, dans ce qu'on connaît et reconnaît comme pensée. Malheureusement, cette clôture est aussi le fait de la culture contemporaine. Et

la grande mission est d'ouvrir, de rendre accessible, de démocratiser les gestes des artistes d'aujourd'hui.

Quelle(s) histoire(s), quel paysage, quelle(s) question(s) invoquent ensemble *Unité modèle* et *J'appelle mes frères*? En quoi ces deux pièces peuvent-elles s'éclairer l'une l'autre, voire être complémentaires?

MICHÈLE PRALONG. J'ai l'impression qu'*Unité modèle* est comme un sourire parfait, blanchi, lisse, aligné. Et qu'il faut trouver la carie ou la dent creuse pour venir y caler *J'appelle mes frères*. S'il y a une petite dissonance, une anomalie dans le descriptif/prescriptif de Diorama, c'est là qu'on peut injecter Amor et son tribunal intérieur. Dans une scène d'*Unité modèle*, il y a une valise qui tombe du haut d'une armoire, c'est une tache, une bavure. Je pourrais tout à fait imaginer que *J'appelle mes frères* loge tout entier dans l'espace sonore de cet événement. Comme une longue distorsion de ce court instant de malaise. La phrase musicale de cet accroc deviendrait l'espace mental de cet innocent qui s'ignore. Cela me fait penser au chat noir dans *Matrix*, ce moment où on perçoit la faille dans le récit virtuel, et qui permet à la réalité de surgir.

MANON KRÜTTLI. La pièce *Unité modèle* est une translation de notre société occidentale comme unité modèle du monde. C'est la norme absolue, contraignante, excluante. Elle évoque le pouvoir de la norme et la non-possibilité d'être à côté, au bord... Comment donc se comporter si l'on n'appartient pas à cette norme? La pression extrêmement violente de cette normativité pousse nécessairement au débordement. On se cogne contre la norme, on s'y blesse et potentiellement on s'enrage. *J'appelle mes frères* parle exactement de cela. Amor est un être blessé car à côté. Et c'est pourquoi ces deux pièces dialoguent de façon évidente. Il est d'ailleurs inspirant de lire *J'appelle mes frères* comme la conséquence directe d'*Unité modèle*. Par ailleurs, ces deux pièces évoquent – de façons différentes certes – des solitudes. Des êtres incapables de vivre et obligés de se créer des mondes. Le faux devient la réalité. Amor rêve son histoire d'amour comme les représentants d'*Unité modèle* rêvent des façons d'exister. En fait, les deux pièces travaillent à des endroits très intimes et sensibles.

— #norme

Définitions

Source : Dictionnaire Larousse

- / Règle, principe, critère auquel se réfère tout jugement : se fonder sur la norme admise dans une société.
- / Ensemble des règles de conduite qui s'imposent à un groupe social.
- / Industrie : règle fixant les conditions de la réalisation d'une opération, de l'exécution d'un objet ou de l'élaboration d'un produit dont on veut unifier l'emploi ou assurer l'interchangeabilité. (Les travaux de normalisation internationale sont menés par l'Organisation internationale de normalisation [International Organization for Standardization], conventionnellement appelée ISO, qui publie des normes internationales destinées à harmoniser entre elles les normes nationales. Il existe aussi un Comité européen de normalisation [CEN].)
- / Linguistique : système d'instructions définissant ce qui doit être choisi parmi les usages d'une langue si on veut se conformer à un certain idéal esthétique ou socioculturel. (La norme se confond alors avec le //bon usage//.) Moyenne des divers usages d'une langue à une époque donnée. (La norme correspond alors

à l'institution sociale que constitue la langue.)

- / Psychologie : étalonnage d'un test.
- / Synonymes : canon, loi, précepte, règlement, système.

Punchlines

// Tout organisme pour s'adapter doit innover, tenter une aventure hors de la norme, engendrer de l'anormalité afin de voir si ça marche, car vivre, c'est prendre un risque. //

Boris Cyrulnik, *L'Ensorcellement du monde*

// On refuse d'admettre le fait-même de la diversité culturelle ; on préfère rejeter hors de la culture, dans la nature, tout ce qui ne se conforme pas à la norme sous laquelle on vit. //

Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire*

// Quand tout le monde est bossu, la belle taille devient la monstruosité. //

Honoré de Balzac, *La muse du département*

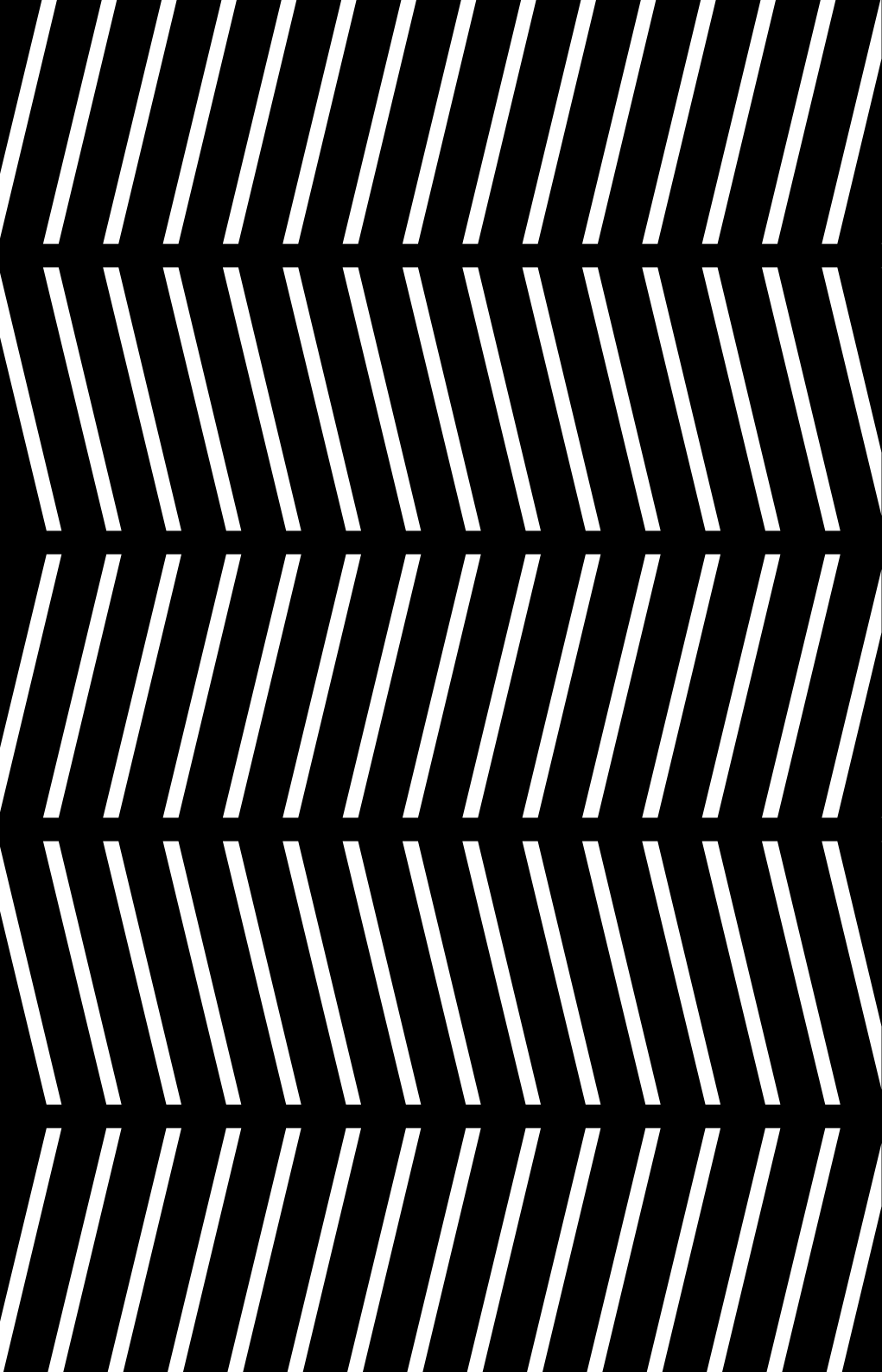
Détournement / Les moutons de Panurge

François Rabelais, *Le Quart livre des faits héroïques du bon Pantagruel*, Chapitre VIII, Extrait

Soudain, je ne sais comment, (le cas fut subit, je n'eus loisir le considérer) Panurge, sans autre chose dire, jette en pleine mer son mouton criant et bêlant. Tous les autres moutons, criants et bêlants en pareille intonation, commencèrent soi jeter et sauter en mer après, à la file. La foule était à qui premier y sauterait après leur compagnon. Possible n'était les engarder, comme vous savez être du mouton le naturel, toujours suivre le premier, quelque part qu'il aille. Aussi le dit Aristotèles, lib. 9 de Histo. animal., être le plus sot et inepte animant du monde.

Le marchand, tout effrayé de ce que devant ses yeux périr voyait et noyer ses moutons, s'efforçait les empêcher et retenir de tout son pouvoir, mais c'était en vain. Tous à la file sautaient dedans la mer et périssaient. Finalement il en prit un grand et fort par la toison sur le tillac de la nef, cuidant ainsi le retenir et sauver le reste aussi conséquemment. Le mouton fut si puissant qu'il emporta en mer avec soi le marchand, et fut noyé, en pareille forme que les moutons de Polyphème, le borgne cyclope, emportèrent hors la caverne Ulyxès et ses

compagnons. Autant en firent les autres bergers et moutonniers, les prenants uns par les cornes, autres par les jambes, autres par la toison, lesquels tous furent pareillement en mer portés et noyés misérablement.



#2

Les Morb(y)des

Texte _ Sébastien David

Mise en scène _ Manon Krüttli

// Je sais que la vie s'invente toujours contre ces rôles que la plupart, comme d'habitude, acceptent avec une docilité frivole.//

Annie Le Brun, *Lâchez tout*

sloop3

— Les Morb(y)des

texte_Sébastien David

mise en scène_Manon Krüttli

jeu Rébecca Balestra, Charlotte Dumartheray, François Revaclier

assistanat à la mise en scène Lucile Carré **scénographie** Sylvie Kleiber

lumière Jonas Bühler **son** Andrès García **costumes** Paola Mulone

maquillage Katrine Zingg

production POCHE /GVE

Créé au POCHE /GVE le 21.11.2016

Sûrement la plus sombre des trois comédies québécoises, *Les Morb(y)des* met en scène deux sœurs, Stéphany et Sa Sœur, qui vivent coupées du monde. Souffrant d'obésité morbide, elles se dérobent aux regards, sortent la nuit ou bien se terrent chez elles sous des montagnes de paquets de chips et de pots de glace vides. Pour seules fenêtres sur le monde, elles ont respectivement la télévision et les forums de //freaks// sur Internet. Deux fenêtres donc non sur le réel mais sur les mises en fiction de la société par elle-même, dont elles sont condamnées à occuper les coulisses. La pièce raconte une tentative d'émancipation de Stéphany qui, avec l'irruption de son ami virtuel Kevyn, entrevoit la possibilité de quitter son appartement en sous-sol et de remonter à la surface. Sébastien David s'empare d'un sujet de société et en propose une mise en perspective vertigineuse avec humour, tendresse et acidité.

Sébastien David _ auteur

Né à Montréal, Sébastien David est acteur, auteur et metteur en scène. Il obtient son diplôme en interprétation de l'Ecole nationale de théâtre du Canada en 2006. En quatre fortes pièces, il a démontré une maîtrise de l'écriture dans laquelle il explore la solitude et la misère urbaine sans aucune complaisance : *T'es où Gaudreault* précédé de *Ta yeule Kathleen* lui a valu plusieurs prix ; son deuxième texte, *Les Morb(y)des*, a été présenté au Théâtre de Quat'Sous à Montréal, en lecture publique à la Comédie-Française (prix coup de cœur du public), puis à La Mousson d'été ; *Les haut-parleurs*, texte pour adolescents, créé en 2015 dans le cadre d'une résidence au Théâtre Bluff, est actuellement en tournée à travers le Québec. Sébastien David assure la direction générale et artistique de la compagnie La Bataille et enseigne régulièrement à l'Ecole nationale de théâtre du Canada. Il travaille en ce moment sur son quatrième texte, *Dimanche napalm*, qui verra le jour en novembre 2016 au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui à Montréal.

Manon Krüttli _ metteure en scène

Après des études au Conservatoire de Genève et aux Universités de Berne et de Berlin (tout en effectuant stages et assistanats notamment à la Schaubühne de Berlin et au Théâtre de Vidy), Manon Krüttli complète sa formation avec un master en mise en scène à la Manufacture-HETSR. La même année, elle conçoit une performance : *Les carnets de l'intime. Carnet 1: Le corps* avec la cie les minuscules à Genève qui marque le début d'une recherche plus large autour de l'intime //féminin// et de l'écriture de soi. Plusieurs performances ont été mises en oeuvre dans ce cadre. En octobre 2015, elle présente *Furniture Skin* au LUFF (Lausanne Underground Film and Music Festival), un projet mené en collaboration avec le plasticien et musicien Mazyar Zarandar. La saison dernière, elle est assistante à la mise en scène au POCHE /GVE dans le cadre du sloop2, et collabore avec le metteur en scène Julien George en tant que dramaturge pour le spectacle *Le Moche* de Marius von Mayenburg. Cet automne, elle a présenté *ChériChérie* au Théâtre 2.21 à Lausanne.

— extrait

Sébastien David

UN DEMI SOUS-SOL. STÉPHANY EST PAR TERRE. SA SŒUR FRAPPE STÉPHANY DU BOUT DU PIED.

SA SŒUR. Stéphanie
Réveille-toé
Envoye
Réveille-toé
Ostie

STÉPHANY REVIENT À ELLE TRANQUILLEMENT.

Câlisse
Tu m'as faite peur
T'es tombée
Pis ç'a faite bang

STÉPHANY, ENCORE SONNÉE. Le Big Bang

SA SŒUR. Non
Ç'a juste faite bang
Au début
J'ai ri
Je trouvais ça drôle
Me suis dit
A s'est enfargée
L'épaisse
Pis est tombée
C'est drôle
Mais là
Tu te relevais pas
T'avais l'air morte

STÉPHANY. Ben là chus ressuscitée

— construire en rupture du réel

entretien avec Sébastien David

Comment est née l'idée des *Morb(y)des*? Pouvez-vous nous raconter la manière dont vous avez travaillé et dont le texte s'est construit?

Bien que la pièce ne soit pas une commande, elle est tout de même née d'une conversation avec un metteur en scène. Ce jour-là, Gaétan Paré m'appelle pour discuter et finit par me demander si je veux écrire une pièce pour deux comédiennes rondes. Je ne sais même pas si c'est un geste prémédité ou spontané. On discute alors de Kathleen Fortin et Julie de Lafrenière et je me rappelle qu'on n'utilise jamais le mot //obèse// comme s'il était dégradant, on utilise plutôt des mots comme //atypique// ou //marginal// parce que c'est bien ainsi que sont considérés leurs corps aux yeux de la société. Je me rappelle que la discussion a duré longtemps et qu'elle a bifurqué à un moment sur l'historique de nos propres corps: le mien plutôt long et mince et celui de Gaétan anciennement très enveloppé. Le ton devient de plus en plus intime au fur et à mesure qu'on se raconte nos corps. On se raconte leurs transformations à travers le temps, la façon qu'on a de l'habiter ou de le fuir, le regard que les gens portent sur lui ou celui qu'on croit que les gens portent sur lui... Et on se rend compte tous deux que si le théâtre met en scène des corps dans l'espace, il est assez rare qu'on parle de leurs sens à l'état brut.

Je raccroche, je vais faire des courses dans mon quartier, Hochelaga, et une pièce naît par à-coups. Je vois rapidement les corps de deux larges sœurs coincées dans un demi sous-sol. J'en vois une qui s'enfonce et l'autre qui veut s'envoler (je ressens déjà fortement cette verticalité de forces contradictoires). Je rappelle Gaétan le soir même et je lui dis: //Ça s'appelle *Les Morb(y)des*.// Puis, pendant les deux années que nécessitera l'écriture, je mélangerai tout ce qui m'entoure: l'odeur de l'usine Lallemand, les prostituées et les ruelles

d'Hochelaga, le jeune Luka Rocco Magnotta qui démembre un jeune homme pour ensuite mettre la vidéo sur YouTube, la musique kitsch de Moby... C'était important pour moi de ne pas écrire une pièce didactique, je voulais être dans la chair avec tout ce qu'elle a de viscéral et d'humain. Et si cette chair concrète était le point de départ du projet, la pièce finira par aborder de multiples décalages: celui entre le physique et le psychique, celui entre le réel et la fiction, celui entre la réalité et la virtualité. J'imagine que j'ai exploré là la porosité de ces mondes...

La pièce parle sans en parler de l'obésité morbide. Dans l'imaginaire collectif, ce trouble reste difficile à classer: est-ce génétique? psychologique? Quel regard porter sur les personnes qui en souffrent? Les médias s'en régalent, et nous avec. Qu'est-ce qui nous fascine autant? Est-ce purement et simplement du voyeurisme? Quelle(s) part(s) de l'humain porte le corps excessif et quel(s) rôle(s) joue-t-il dans la société?

En Amérique, le taux d'obésité augmente chaque année. Ça se voit. D'ailleurs, chaque fois que je reviens d'Europe, je trouve les gens disproportionnés ici. Et en plus d'être aux prises avec des problèmes d'obésité, on observe aussi depuis quelques années de fréquents problèmes de bigorexie, ce trouble qui amène beaucoup d'hommes à développer de façon excessive leur masse musculaire. D'une façon ou d'une autre, force est de constater que le monde enfle... Je regarde rarement la télévision, mais parfois je regarde cette émission américaine qui s'appelle *La vie à 600 livres*. Je l'avoue, c'est un plaisir coupable. On y montre des obèses morbides qui doivent perdre un peu de poids afin de pouvoir subir une chirurgie à l'estomac... Le pire, c'est que la plupart du temps, ils n'y arrivent pas, ils échouent; ça m'a troublé la première fois parce que j'attendais l'habituel //happy end//, celui qui arrive logiquement après l'effort. Comment ne pas être fasciné par ce terrible destin que d'être prisonnier de son propre corps, de ne plus pouvoir se lever, se laver même? C'est tellement excessif que ça en devient presque poétique. Comment ne pas voir en ces corps une facile métaphore de l'opulence de notre monde avide de tout? La croissance comme mode de fonctionnement va-t-elle physiquement nous faire exploser? Bon, je m'emporte, mais cela dit, les préjugés liés à l'obésité, même si elle n'est pas morbide,

semblent toujours constants. Les comédiennes à l'origine du projet m'ont beaucoup parlé du regard des autres qui se posent sur elles au quotidien. Des regards souvent accusateurs. La société ne semble pas accepter que le corps obèse soit un état permanent; on le stigmatise parce qu'il serait le bête résultat de ce qui pourrait arriver à quiconque ne fait pas attention. J'ai donc l'impression qu'on le stigmatise pour mieux l'instrumentaliser: après tout, le corps obèse ne peut que représenter un lâche laisser-aller et un flagrant manque de volonté qu'il serait possible de remettre sur le droit chemin avec un peu d'effort.

Dans la pièce, le rapport à l'imaginaire, à la projection, à la fiction tient une place centrale. Sa Sœur vit happée par la télévision. Stéphany, au contraire, se sert de l'écran comme interface de rencontre. Serait-ce une manière pour elles de lutter contre la marginalité dans laquelle elles vivent et dont elles semblent ne jamais pouvoir sortir? Quel(s) rapport(s) les personnages entretiennent-ils avec les histoires qui les constituent?

Les conditions socio-économiques d'un individu ont un impact direct sur son rapport au réel et à la fiction. Stéphany et Sa Sœur sont figées dans une pauvreté matérielle et intellectuelle et n'ont pas d'outil pour intégrer la norme. Marginales autant dans le fond que dans la forme, la télé et l'écran deviennent alors pour elles le parfait moyen pour s'inventer ou s'oublier. Sa Sœur se sent tellement inapte à vivre en société qu'elle se rejette elle-même du monde pour ne pas prendre le risque d'en faire partie. A travers les émissions de télé réalité dont elle se nourrit, elle a un aperçu du monde, mais sans l'intégrer et ainsi se confronter à la douleur qu'il peut provoquer. Elle regarde l'Autre échouer et souffrir pour se divertir, oui, mais aussi pour cautionner sa propre inertie. C'est très anti-existentialiste comme façon de vivre. Ce n'est pas étonnant qu'elle demeure sur son divan, tel un trône, et que la manette devienne son seul outil de contrôle sur le monde. Stéphany, quant à elle, tente de modifier le réel quitte à se réfugier dans la fiction. La virtualité lui permet même de créer le corps qu'elle voudrait avoir. Les deux sœurs modifient, chacune à leur façon, les composantes de leur situation. J'ai travaillé pour que la pièce puisse se lire de manière différente, que la perception du spectateur (ou du lecteur) soit constamment en mouvance. Par

exemple, on peut lire la pièce en se racontant que les deux sœurs sont une seule et même personne, comme si Stéphany était au fond elle-même inerte sur un divan en train de rêver une tout autre réalité... J'ai tenté de rendre le récit le plus poreux possible. L'arrivée de Kevyn multiplie également les possibilités de cette porosité tout comme le dénouement de la pièce.

Si nous vivons dans un monde d'histoires, y a-t-il une fiction dominante? Quelle est-elle?

J'ai envie de répondre que la fiction dominante en ce moment, ça pourrait être l'article le plus partagé sur mon fil d'actualités Facebook. Parce que la virtualité a complètement modifié notre rapport au réel en confondant les notions d'actualité, de nouvelle, d'histoire, d'information, d'opinion, de commentaire, de rumeur, de liberté d'expression même... Et ce qui me fascine, c'est que l'interface de la virtualité (la forme) fait en sorte que tout (le fond) a la même valeur. Le drame dans lequel ce couple est mort dans un accident de voiture côtoie le GIF de ce chat qui saute dans le ventilateur et tout ça prend la même place sur mon écran. C'est le nombre de partages qui change la donne. Alors, quelle est la fiction dominante à l'instant où j'écris ces lignes? La rupture de Brad Pitt et Angelina Jolie. Evidemment.

Le personnage le plus énigmatique de la pièce est Kevyn. A travers lui, le propos semble changer de statut: les histoires qu'il invente lui permettent d'agir et de pousser les autres à agir. A quel point la fiction peut-elle représenter un enjeu de pouvoir? Un système politique est-il avant tout un système de croyances?

Il serait vraiment intéressant d'entendre un politologue s'exprimer sur ces pertinentes questions. Mes connaissances sont assez limitées dans ce domaine, mais j'ai bien l'impression que la fiction a toujours eu un rôle dans la joute politique. D'ailleurs, étymologiquement, fiction vient du verbe latin //fingerere// qui a de multiples significations: manier, toucher, feindre, faire semblant, modeler, inventer. La manipulation semble être au cœur de sa définition, difficile de ne pas penser à l'appareil politique. Ça me rappelle ce livre d'Umberto

Eco qui regroupe des écrits occasionnels, *Construire l'ennemi*. Il parle, entre autres, de cette nécessité qu'a une nation de s'inventer un ennemi pour mieux forger son identité et ce, souvent jusqu'à ce que la destruction de cet ennemi devienne un but ultime pour ladite nation. Evidemment, cet Autre est laid, il pue et il est immoral. Il retrace alors historiquement une multitude d'exemples : les Barbares qui sont assurément des monstres, ces femmes accusées de sorcellerie qu'on a brûlées, les Juifs vus comme modèles de l'Antéchrist, etc. Et dans tous ces cas, c'est un amalgame de récits (de fictions) qui a façonné cet Autre pour en faire un ennemi jusqu'à ce qu'il devienne impossible de séparer le vrai du faux. Je pense que les différents systèmes politiques existants s'abreuvent tous à la source de la fiction pour demeurer en place. Sinon, comment expliquerait-on, par exemple, le fait qu'un homme de la trempe de Trump réussisse à devenir candidat d'un parti politique ?

Stéphany et Sa Sœur sont-elles comme ce vélo d'appartement au milieu de leur salon, vouées à faire du surplace ? Quel impact peuvent-elles avoir sur le monde ?

Lors de l'écriture, je me suis posé beaucoup de questions sur la passivité et l'inertie de mes personnages, comme si je me sentais coupable en quelque sorte de ne pas leur assurer un destin plus glorieux. Après tout, dans la fiction, on a le pouvoir de faire basculer la vie de quelqu'un en une scène et ainsi le sauver du désespoir, alors pourquoi laissais-je Stéphany et Sa Sœur prisonnières de leur demi-sous-sols sans qu'aucun rayon de soleil ne les éclaire ? Et puis, je me disais, même si tout un chacun veut briller aujourd'hui, ça ne peut pas arriver à tout le monde. Je me suis donc concentré sur la part d'ombre et de noirceur de ce grand désir d'exister... A-t-on un impact sur le monde si on ne tourne pas dans le même sens que lui ?

Dans la pièce, Stéphany dit : //Une fille disparue / C'est comme ça / Que je voudrais qu'on se souvienne de moi.// Les trois personnages sont habités par une pulsion de mort dans laquelle le fantasme joue un très grand rôle. Pouvez-vous nous en dire plus sur leur désir de disparition ?

C'est drôle parce qu'en général, on entend plus souvent parler de //disparition du désir// que de //désir de disparition//. Mais peu im-

porte l'ordre de ses deux mots, ils convoquent ensemble quelque chose qui se rapproche de la mort. Quand j'étais enfant, je rêvais fréquemment que je disparaissais pour imaginer la tête de mes camarades de classe pendant qu'ils apprenaient la nouvelle. Imaginer sa disparition est un exercice immensément paradoxal et quand j'ai créé le personnage de Stéphany, je me suis dit qu'elle faisait ça souvent. Cependant, je crois que ce sentiment part d'un grand désir d'être en vie. Stéphany veut qu'il lui arrive quelque chose, elle veut qu'on la regarde, qu'on la désire, quitte à ce que ce soit à travers le regard d'un meurtrier en série. Qui sommes-nous si personne ne nous regarde ? Stéphany en veut à son invisibilité. On pourrait même dire que sa quête est de devenir visible.

Je crois que mes trois personnages sont à des niveaux différents, mais qu'ils se complètent : Stéphany est du côté de la vie, Sa Sœur est prise dans une sorte de purgatoire alors que Kevyn semble déjà avoir un pied dans la tombe. Une chose est sûre, que ce soit volontaire ou involontaire, tout le monde aura besoin de l'autre pour orchestrer sa disparition.

Parlons de la langue des *Morb(y)des*. Vous avez fait le choix de faire entendre l'accent québécois – ou l'idée qu'on s'en fait outre-Atlantique – de manière ostensible. Que signifie ce choix ? Quelle lecture suppose-t-il au Québec ?

Mes premières pièces se déroulent toutes dans le même quartier populaire, celui d'Hochelaga, à Montréal. Ma langue s'inspire donc énormément d'expressions et de tendances langagières entendues là-bas (même si tout le monde ne parle pas ainsi !). Cependant, je cherche toujours à faire de ma langue une langue théâtrale avant d'en faire une langue régionale. Je passe énormément de temps à travailler l'architecture de la langue et ainsi sublimer le réalisme, surtout à travers le rythme soutenu et la construction de la pensée très vive. Mes personnages //pensent dans la bouche//, c'est-à-dire que souvent leurs pensées se construisent dans la spontanéité du moment présent. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il y a beaucoup de redites et de répétitions. Au final, même si ma langue est d'apparence hyperréaliste, elle ne l'est absolument pas.

Evidemment, un spectateur québécois et un spectateur européen ne reçoivent pas *Les Morb(y)des* de la même façon. Je l'ai constaté lors de mises en lecture en France où j'ai eu l'impression que les spectateurs s'attardaient davantage sur le sens du récit que sur la vraisemblance des personnages. Et cela m'a énormément plu!

A la fin de la pièce, l'histoire bascule dans le cauchemardesque. L'appartement en sous-sol de Stéphany et de Sa Sœur représente-t-il les peurs enfouies de notre société? L'inconscient de notre monde?

Au fur et à mesure que le récit avance, cette porosité dont j'ai parlé plus tôt se fragilise et finit par provoquer une collision des mondes, un choc qui altère le réel et libère les pulsions enfouies chez mes personnages. Je crois que c'est assez juste de parler d'//inconscient du monde//. Quand le réel devient insupportable, insatisfaisant ou même terrifiant, c'est la fiction qui gagne, je crois. Comme le dit le philosophe André Lalande, la fiction, c'est la construction de l'esprit en rupture avec la réalité. C'est donc quelque chose de plus grotesque qui se construit dans cette rupture...

Finalement, sommes-nous tou-te-s des Stéphany, des Sa Sœur et des Kevin? Sommes-nous des //freaks//?

J'ai bien peur que oui. Mais si au moins, on s'assumait en tant que //freaks// au lieu de jouer à faire semblant qu'on ne l'est pas!

Comment/quand/où/avec quoi/avec qui écrivez-vous?

Comme je lis beaucoup à voix haute ce que j'écris, je reste souvent dans mon intimité chez moi. Mais comme écrire, c'est inventer un monde peuplé de gens, je ressens aussi le besoin de sortir afin d'être entouré. Cette impression de //solitude dans la foule// est pour moi un grand bonheur. Si on nommait anciennement Montréal //la ville aux cent clochers// (ces clochers se transforment d'ailleurs en condos pour la plupart), j'ai décidé de renommer Montréal //la ville au cent cafés//. Je les essaie tous, je suis un auteur nomade. En ce moment, tout près de chez moi, vient d'ouvrir le Crew Café, situé dans une ancienne banque et dont les plafonds ornements à trente mètres de haut me donnent assez d'espace au-dessus de la tête pour inventer des histoires.

Fait particulier: je suis incapable (ou presque) d'écrire quand il fait noir.

Qu'est-ce qui fait la spécificité de l'écriture théâtrale?

Je crois que la spécificité de l'écriture théâtrale dépend beaucoup d'où l'on vient; je me dois de rattacher ses caractéristiques à des considérations culturelles. Par exemple, au Québec, quand Michel Tremblay est arrivé avec *Les belles-sœurs* en 1968, c'était la première fois qu'on voyait sur scène des personnages de la classe ouvrière s'exprimer ainsi, c'est-à-dire des commères de balcon du Plateau Mont-Royal qui n'ont pas leur langue (populaire) dans leur poche. Ça a fait tout un tollé à l'époque, mais Tremblay a ouvert une grande porte, une porte qui a permis à la langue québécoise d'exister sur nos scènes. Le fameux joual! L'histoire de la dramaturgie québécoise est fascinante et a énormément évolué depuis ce temps, mais je dirais que la constante est sa grande oralité. Le théâtre est un art parlé, quand il devient trop littéraire, il perd de sa puissance, je trouve. Mais attention, je ne dis pas qu'il doit absolument puiser sa source dans le langage populaire, j'aime aussi les langues stylisées.

Ecrivez-vous //pour la page// ou //pour le plateau//? Pourquoi?

Contrairement à Pommerat qui dit qu'il n'écrit pas de pièces mais qu'il écrit des spectacles, je dirais que j'écris des pièces pour qu'elles deviennent des spectacles. Je considère l'écriture et la mise en scène de l'écriture comme deux expériences complètement différentes et ce même si, la plupart du temps, je monte moi-même mes pièces (sauf dans le cas des *Morb(y)des*). C'est important pour moi de séparer l'auteur du metteur en scène en moi et il n'est pas rare, pendant l'écriture, que je me demande comment le metteur en scène fera pour monter tel ou tel passage en sachant très bien que ce sera mon problème dans un avenir proche. Pour ma part, j'aime le rituel du passage individuel (l'écriture) au passage collectif (le plateau), c'est-à-dire approfondir d'abord une réflexion seul pour qu'elle prenne ensuite d'autres dimensions avec une équipe.

Quelle est la pire chose qu'un metteur en scène puisse faire à votre pièce ?

Qu'il en trahisse le ton... ou pire, qu'il ne le comprenne pas. Non pas qu'il n'y ait qu'une seule façon de monter mes textes, mais c'est qu'ils se baladent tous sur la fine ligne entre l'humour et le drame et demandent, je crois, un certain équilibre.

La meilleure ?

Qu'il me fasse oublier que c'est moi qui l'ai écrite.

Quel livre souhaitez-vous que l'on ajoute à la librairie du POCHE /GVE ?

Le théâtre québécois est si effervescent, je souhaiterais que vous ayez une sélection de plusieurs titres dans un coin de votre librairie !

Années 1950 : *L'asile de la pureté* de Claude Gauvreau

Années 1960 : *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay

Années 1970 : *Ines Pérée et Inat Tendu* de Réjean Ducharme

Années 1980 : *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette

Années 1990 : *Cendres de cailloux* de Daniel Danis

Années 2000 : *Avec Norm* de Serge Boucher

Années 2010 : Les pièces de Sarah Berthiaume, Sébastien David (!), Rébecca Déraspe, Olivier Choinière, Guillaume Corbeil, Annick Lefebvre, Catherine Léger, Etienne Lepage, David Paquet.

Complétez cette phrase, s'il vous plaît : // L'Autre, c'est...

... vraiment l'enfer ; il se transforme tout le temps et je ne sais plus qui je suis. //

Quelle(s) question(s) aimeriez-vous poser aujourd'hui aux spectateurs/trices du POCHE/GVE ?

Comment recevez-vous cette langue presque étrangère pourtant remâchée par des bouches suisses ?

— reliefs

clés de lecture par Pauline Peyrade

Fictions et autofictions

A la marge du monde, Stéphany et Sa Sœur vivent dans un monde d'histoires. Sa Sœur, accro à la télévision, se pose comme spectatrice du présent, peut-être la seule place qu'elle ait réussi à trouver sur le théâtre du monde. Stéphany, au contraire, se rêve actrice. Elle rêve, seulement, car, si elle sort de chez elle, c'est uniquement pour jouer pour elle-même (ou à elle-même) des scénarii de films noirs : Montréal, la nuit, dans le parc où les prostituées se font enlever et éventrer (un schéma qui n'est pas sans rappeler celui de Jack l'Éventreur). Les deux personnages présentent chacun une posture de retrait qui est tout à fait spécifique à la société médiatisée et virtualisée dans laquelle nous vivons. Le réel se rappelle à elles cependant, très régulièrement, chaque fois que Sa Sœur doit prendre les pilules qui permettent à son corps de survivre malgré son obésité morbide.

Obésité morbide

Un phénomène de plus en plus répandu et qui attire l'attention de la médecine et des médias à scandales depuis une vingtaine d'années. Et pour cause, l'obésité n'a été reconnue comme maladie qu'en 1997. Depuis lors, le mot est sur toutes les lèvres et les campagnes de prévention se sont multipliées au point de devenir omniprésentes dans certains pays occidentaux. Paradoxalement, ce coup de projecteur, plutôt que de permettre aux personnes souffrant de cette pathologie de retrouver une place digne dans la sphère sociale, semble les avoir isolées davantage, au point d'en faire parfois des bêtes de foire, de la chair à pognon pour la télévision. On les voit raconter leur vie et pleurer à chaudes larmes dans des émissions d'amincissement ou de confessions intimes, exhibant leur corps au voyeurisme collectif. Le corps obèse, objet de terreur et de fascination, recueille toutes

nos projections. A l'heure du jeunisme et de l'injonction à la minceur, dans une société qui nous invite à projeter notre existence sur une page de papier glacé et nous renvoie tous les jours à nos échecs, à nos imperfections, ce corps excessif, excédé, poussé aux limites de lui-même, se pose comme l'image de la réification du mal-être du temps, incarnation de la pulsion de mort, de la pulsion d'ostracisme, pulsion à la fois érotique et existentielle qui constitue l'homme et la femme contemporains.

La femme-canapé

On a tous quelque part dans notre imaginaire l'image de la femme-canapé, celle qui, à force de rester assise à manger de la junk food, s'est incrustée dans son mobilier. Elle est devenue une sorte de créature mythologique, un Minotaure contemporain. On ne sait plus si on l'a vue aux informations ou bien dans une série télévisée, mais, comme tout mythe, la véracité de son existence est moins importante que ce qu'elle vient satisfaire. A travers le personnage de Sa Sœur, Sébastien David la pose sur scène, proposant ainsi, par le détour de la littérature et la mise à distance du plateau, de porter un autre regard sur cette représentation du monde par lui-même, un regard libéré de la complaisance médiatique et infusé d'esprit critique et de poésie – un regard, en somme, hautement politique. Car le mythe, représentation cathartique du monde, a pour fonction première d'expliquer ce qu'on ne comprend pas, de donner corps à nos peurs et à nos doutes. La femme-canapé pourrait être l'incarnation de l'échec du modèle consumériste, de sa perversité, de sa dangerosité pour l'homme – ce n'est d'ailleurs peut-être pas pour rien si c'est une femme, une femme //grosse// de rien, grosse de graisses saturées et d'OGM, grosse de la vacuité de la société de consommation, de ses déchets, de ses poisons, en un mot : grosse de la fin de l'espèce.

Un vélo qui ne va nulle part

Quoi de plus triste ? Outre sa fonction fitness, que la pièce dépasse très rapidement, l'image du vélo prend en charge une dimension symbolique fondamentale des *Morb(y)des*. Moyen de transport lé-

ger, qui rappelle à l'enfance, à la puissance du corps, au défi, à l'aventure, il est à Stéphanie ce que le canapé est à Sa Sœur, une sorte de totem ou d'avatar mobilier. Seul meuble (à part le canapé) de l'appartement, juché en plein milieu du salon, à l'abandon, le vélo d'appartement de Stéphanie symbolise la quête du mouvement, le désir de réintégrer le monde, de //reprendre sa vie en main// pour parler comme un magazine bien-être, d'agir sur le monde et sur sa vie. Cela passe par une réappropriation de son corps, de ses muscles, de ses nerfs. Car, comme le vélo, Stéphanie est sur les starting-blocks. En effet, ce qui la distingue de Sa Sœur, et ce qui la //sauve// aussi, c'est la vélocité de son imaginaire. Si son corps ne va nulle part, son esprit voyage, rencontre, espère et rêve. A travers l'imagination de Stéphanie, l'auteur semble proposer une possible réhabilitation de la marge. Il ajoute à la pièce une dose d'espoir. Il nous permet de croire que, peut-être, un jour, Stéphanie sortira du tombeau qu'elle et Sa Sœur se construisent pour échapper au monde et que, comme le vélo, elle ira quelque part.

Pouce levé

En code numérique : (y). Au cœur des *Morb(y)des*, comme un rappel à l'espoir et à la puissance.

— rhizomatique2

Manon Krüttli et Charlotte Dumartheray

Charlotte Dumartheray, pouvez-vous nous raconter ce qui lie – ou ce qui sépare – Stéphane (*Les Morb(y)des*) et Charlotte (*Nino*), deux personnages que vous interprétez dans le sloop3 ?

CHARLOTTE DUMARTHERAY. Stéphane et Charlotte sont des personnages qui vivent au travers du regard de l'autre, qui sont en demande d'attention et à la recherche d'un amour fort, transcendant. J'ai la sensation qu'elles attendent toutes les deux que //la vie// arrive enfin. Elles partagent un regard intransigeant, acéré, brutal sur leur frère/sœur, et n'hésitent pas à attaquer frontalement leurs faiblesses. Elles sont cependant très attachées, voire dépendantes de leur famille. Stéphane est décrite comme obèse et Charlotte mentionne son passé d'anorexique. Je crois que leur rapport au monde est à cette image : l'une est //boulimique// d'aventures et cherche à combler le vide de son existence, et l'autre tente de garder le contrôle, censure certains comportements et s'attache à des principes très stricts.

Comme *Nino*, *Les Morb(y)des* est un huis clos. Quel(s) enfermement(s) sont à l'œuvre dans ces deux pièces ?

MANON KRÜTTLI. Il me semble que *Nino* est le vrai huis clos du polyp-tyque. Les personnages qui s'y déploient sont littéralement enfermés dans cet appartement et l'extérieur – Nino – crie sans discontinuer. Il faut attendre la toute fin de la pièce pour qu'une des figures ose enfin s'enfuir. De plus, les personnages semblent tous être enfermés dans des schémas relationnels (familiaux, amoureux, amicaux) sans arriver à avoir prise dessus. Ils ne produisent rien mais reproduisent mots, gestes, attitudes... C'est un enfermement terrible car invisible. Dans *Les Morb(y)des*, le rapport au huis clos me semble plus ambigu. Si les deux sœurs semblent il est vrai enfermées dans leur demi-sous-sol, la porte qui mène au dehors finissant par se transfor-

mer en mur, les sœurs ne cessent de s'évader. Stéphane sort errer en ville, s'enfuit dans des mondes imaginaires, virtuels, fantasmés. Quant à Sa Sœur, sa transformation en canapé peut tout autant être lue comme l'apothéose de l'enfermement que comme un envol vers autre chose. Par ailleurs, les deux figures souffrant d'obésité morbide, elles sont effectivement //enfermées// dans un amoncèlement de chairs. *Les Morb(y)des* nous donne à voir une variation sur le thème de l'enfermement en sous-tendant toujours des possibles fuites dans d'autres mondes.

CHARLOTTE DUMARTHERAY. Dans *Les Morb(y)des*, il s'agit aussi bien d'un enfermement mental que physique, notamment dû à l'isolement dont souffrent les deux sœurs. Le personnage nommé //Sa Sœur// en est le paroxysme puisqu'elle n'est pas sortie depuis treize ans. Stéphane, elle, est à la recherche de stimulations extérieures, que cela soit grâce à ses promenades nocturnes ou au lien fort qu'elle entretient avec la communauté virtuelle. Mais ces deux sources ne lui permettent toutefois pas d'avoir des contacts //dans la vraie de vraie réalité// comme elle le dit. C'est également comme si elle était //enfermée// dans son corps, qu'il ne lui permettait pas de faire de rencontres, que ses pensées ne dépassaient jamais le stade du fantasme. Dans *Nino*, il s'agit plus de l'enfermement dans des schémas familiaux, où chacun voit son rôle distribué sans perspective de pouvoir s'en extraire. Et plus largement l'enfermement dans des rôles assignés par la société. Ainsi, pour être conformes, ces personnages doivent correspondre à l'image commune que chacun se fait de //nouveaux parents//, d'une //trentenaire//, d'un //homme mûr//, d'une //célibataire sans enfant//, etc. Or, polarisé autour de la thématique du nouveau-né et de la parentalité, chacun de ces personnages révèle une souffrance face à ces attentes stéréotypées et se retrouve en lutte avec ce carcan contraignant.

Quels images, peurs, fantasmes éveille chez vous l'obésité morbide ?

CHARLOTTE DUMARTHERAY. La première image qui me vient à l'esprit est le film *What's Eating Gilbert Grape* qui m'avait à l'époque terriblement marquée. Il met en scène une famille dont la mère est obèse et l'un des fils handicapé mental. Il pose la question de savoir

comment supporter le regard des autres quand on ne correspond plus aux normes, comment vivre et mourir dignement ? Ce film révèle avec délicatesse et violence les souffrances quotidiennes que peuvent ressentir les personnes hors norme, ainsi que leur entourage. Je suis personnellement très effrayée par le rapport actuel de la société à la nourriture et le fait qu'elle puisse devenir une arme délétère contre soi-même. Pour moi, l'obésité morbide est une progressive disparition de soi qui se manifeste paradoxalement par un corps prenant toute la place. Cela m'évoque une forme de refus de la vie, de //lent suicide//, qui passe par une mise à l'épreuve extrême du corps.

MANON KRÜTTLI. Un être flaque, une mutation, une transformation de matière / Prendre de la place à l'extrême pour mieux se cacher, se protéger du monde ! Eviter de se cogner ! Se construire une carapace car ce que le monde nous renvoie est trop brutal, dérangeant, bouleversant / être tellement visible que l'on en devient invisible / se remplir / oser manger jusqu'à mourir / le fantasme de l'énorme, de l'extrême, du hors norme total ! Littéralement, on ne passe plus les portes...

Voyez-vous un point commun entre la rôdeuse qu'est Stéphany dans *Les Morb(y)des* et le marcheur ? qu'est Amor dans *J'appelle mes frères* ?

MANON KRÜTTLI. Tous deux sont des êtres en errance. A mon sens, c'est leur rapport au monde qui est construit dans la marche. Ils déambulent, ils se faufilent, ils observent, ils habitent le monde sans occuper une véritable place...

CHARLOTTE DUMARTHERAY. Pour tous les deux, les rues de la ville sont synonymes à la fois de menace et d'excitation. C'est lors de leurs déambulations que naissent des questionnements existentiels, qu'ils peuvent s'interroger sur leur rapport au monde. Mais alors qu'Amor voudrait avant tout être //absorbé par la ville// et pouvoir se fondre dans la masse, Stéphany, elle, souhaite désespérément sortir de l'anonymat et être au cœur de la tourmente, car ce danger lui permettrait d'exister aux yeux du monde.

— #monstre

Définitions

Source : Dictionnaire Larousse

- / Etre vivant présentant une importante malformation: *la tératologie est l'étude des monstres. Etre fantastique des légendes, de la mythologie: un centaure était un monstre moitié homme, moitié cheval.*
- / Animal effrayant ou gigantesque par sa taille, son aspect.
- / Objet, machine effrayants par leur forme énorme: *une petite voiture coincée entre deux monstres.*
- / Personne d'une laideur effrayante.
- / Personne qui suscite l'horreur par sa cruauté, sa perversité, par quelque vice énorme: *un monstre d'ingratitude.*
- / Familier. Enfant insupportable.
- / Expression: monstre sacré, vedette hors-série, personnage hors du commun dans quelque domaine.
- / Genre: toujours masculin, même pour parler d'une femme.
- / Pas de synonyme recensé par Larousse.

Punchlines

// Ah! Que la vie serait belle et notre misère supportable, si nous nous contentions des maux réels sans prêter l'oreille aux fantômes et aux monstres de notre esprit...//

André Gide, *La symphonie pastorale*

// Les sentiments ont leurs climats, hors desquels ce sont des monstres.//

Jean Giono, *Cœurs, passions, caractères*

// S'il se vante, je l'abaisse; s'il s'abaisse, je le vante; et le contredis toujours, jusqu'à ce qu'il comprenne qu'il est un monstre incompréhensible.//

Blaise Pascal, *Pensées*

// Qui perd son intimité a tout perdu. Et celui qui y renonce de plein gré est un monstre.//

Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*

Mythe / Frankenstein

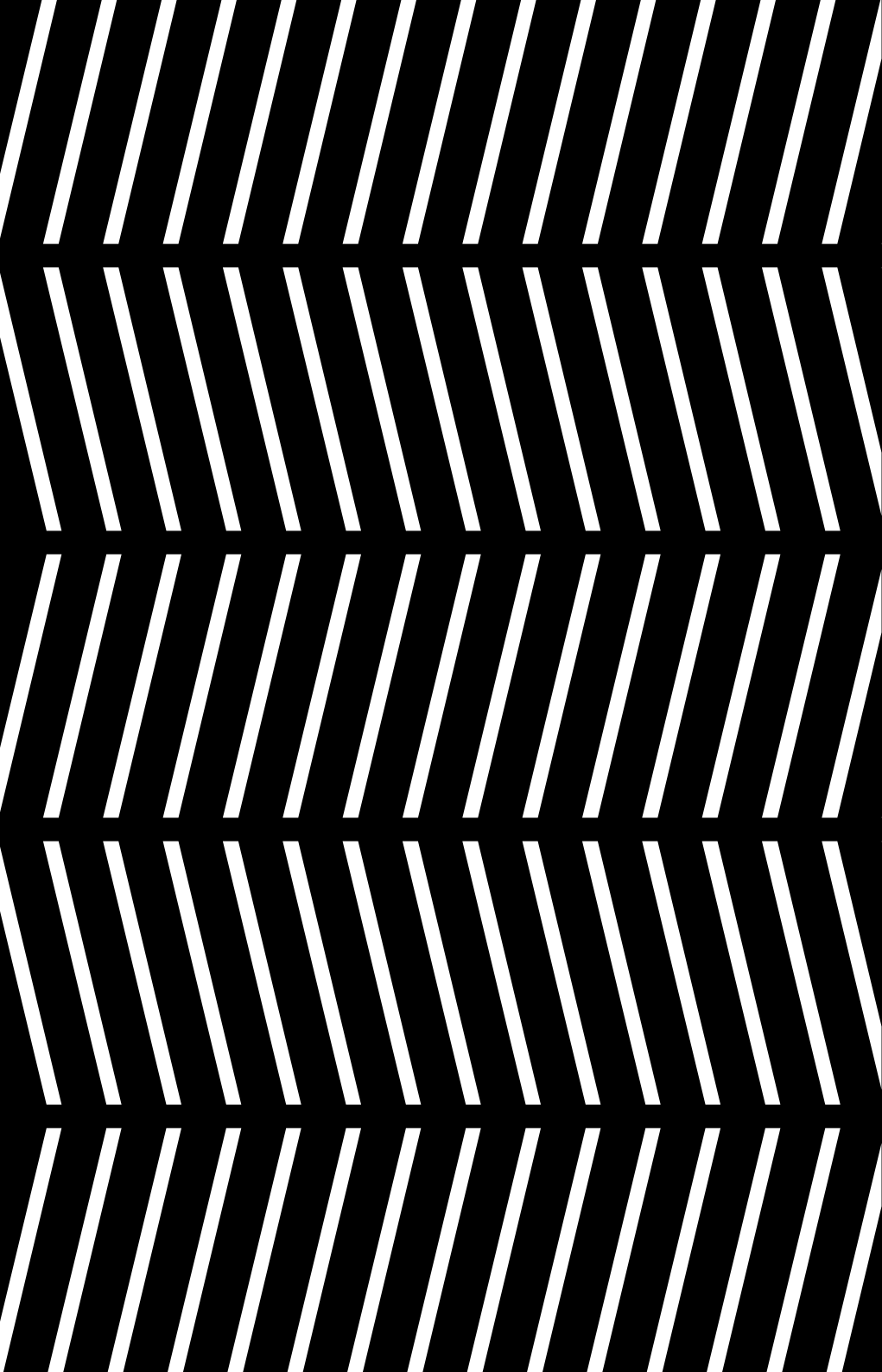
Mary Shelley, *Frankenstein ou Le Prométhée moderne*, Chapitre V, Extrait

Ce fut par une lugubre nuit de novembre que je contemplai mon œuvre terminée. Dans une anxiété proche de l'agonie, je rassemblai autour de moi les instruments qui devaient me permettre de faire passer l'étincelle de la vie dans la créature inerte étendue à mes pieds. Il était déjà une heure du matin; une pluie funèbre martelait les vitres et ma bougie était presque consumée, lorsqu'à la lueur de cette lumière à demi éteinte, je vis s'ouvrir l'œil jaune et terne de cet être; sa respiration pénible commença, et un mouvement convulsif agita ses membres.

Comment décrire mes émotions en présence de cette catastrophe, ou dessiner le malheureux qu'avec un labeur et des soins si infinis je m'étais forcé de former? Ses membres étaient proportionnés entre eux, et j'avais choisi ses traits pour leur beauté. Pour leur beauté! Grand Dieu! Sa peau jaune couvrait à peine le tissu des muscles et des artères; ses cheveux étaient d'un noir brillant, et abondants; ses dents d'une blancheur de nacre; mais ces merveilles ne produisaient qu'un contraste plus horrible avec les yeux transparents, qui semblaient presque de la même couleur que les

orbites d'un blanc terne qui les encadraient, que son teint parcheminé et ses lèvres droites et noires.

Les accidents variés de la vie ne sont pas aussi sujets au changement que les sentiments humains. Depuis près de deux ans, j'avais travaillé sans relâche dans le seul but de communiquer la vie à un corps inanimé. Je m'étais privé de repos et d'hygiène. Mon désir avait été d'une ardeur immodérée, et maintenant qu'il se trouvait réalisé, la beauté du rêve s'évanouissait, une horreur et un dégoût sans bornes m'emplissaient l'âme. Incapable de supporter la vue de l'être que j'avais créé, je me précipitai hors de la pièce, et restai longtemps dans le même état d'esprit dans ma chambre, sans pouvoir goûter de sommeil. La lassitude finit par succéder à l'agitation dont j'avais auparavant souffert, et je me précipitai tout habillé sur mon lit, essayant de trouver un instant d'oubli. Mais ce fut en vain: je dormis, il est vrai, mais d'un sommeil troublé par les rêves les plus terribles. [...] Je tressaillis et m'éveillai dans l'horreur; une sueur froide me couvrait le front, mes dents claquaient, tous mes membres étaient convulsés: c'est alors qu'à la lumière incertaine et jaunâtre de la lune traversant les persiennes de ma fenêtre, j'aperçus le malheureux, le misérable monstre que j'avais créé.



#3

Nino

Texte _ Rébecca Déraspe

Mise en scène _ Yvan Rihs

// Je suis habitée par un cri.
Chaque nuit il sort, les ailes battantes,
A la recherche, avec ses crochets, de quelque
chose à aimer.
Je suis terrifiée par cette chose noire qui
dort en moi...//

Sylvia Plath, // Orme//, *Ariel*

sloop3

— Nino

texte_Rébecca Déraspe
mise en scène_Yvan Rihs

jeu Rébecca Balestra, Charlotte Dumartheray, Julien Jacquérior,
Céline Nidegger, François Revaclier
assistanat à la mise en scène Lucile Carré **scénographie** Sylvie Kleiber
lumière Jonas Bühler **son** Andrès Garcia **costumes** Paola Mulone
maquillage Katrine Zingg

production POCHE /GVE

Créé au POCHE /GVE le 05.12.2016

Comédie grinçante, la pièce met en scène deux jeunes parents et leurs proches face à un défi de taille : endormir Nino, un an, qui ne cesse de pleurer dans la pièce d'à côté. De conseils en analyses, les pleurs de l'enfant les renvoient tour à tour à leur impuissance, à leur insuffisance, à leurs frustrations et à leur terreur d'être au monde. Avec un humour et une intelligence redoutables, Rébecca Déraspe interroge le rapport de trois femmes et deux hommes à la figure maternelle et pose la question qui fâche encore nos sociétés modernes : une mère a-t-elle le droit de disposer d'elle-même ?

Rébecca Déraspe _ auteure

Rébecca Déraspe est diplômée de l'Ecole nationale de théâtre du Canada en écriture dramatique. Elle est l'auteure des textes: *Le Radeau*, présenté au Théâtre de la Petite Marée à Bonaventure (QC), *Deux ans de votre vie*, créé par Les Biches Pensives au Théâtre d'Aujourd'hui à Montréal (prix BMO auteur dramatique), *Plus (+) que toi* et *Nino* présentés au Festival Dramaturgies en dialogue, *Votre crucifixion*, créé par Ubi et Orbi aux Contes Urbains du Théâtre La Licorne de Montréal, *Peau d'ours* au Petit théâtre du Nord (en lice pour le prix Michel-Tremblay), *Le merveilleux voyage de Réal de Montréal* au Théâtre de la Petite Marée, et *Gamètes* qui est présenté cette année au Festival Jamais Lu. Elle fait partie d'endoscope.collectif qui a créé la pièce *Ceci est un meurtre* au Théâtre Aux Ecuries. Elle travaille également comme scénariste. Selon elle, l'objectif principal de l'écriture est de provoquer l'empathie. Ce à quoi elle arrive aisément avec son style vif, son écriture acérée, concrète.

Yvan Rihs _ metteur en scène

Yvan Rihs arpente les plateaux romands depuis plus de vingt ans comme metteur en scène, dramaturge, comédien et pédagogue. Avec sa compagnie – Yvan Rihs pour le moment –, il a réalisé dernièrement l'adaptation et la mise en scène des *Aventures de Huckleberry Finn*, d'après Mark Twain, au Théâtre Populaire Romand et en tournée. C'est dans la littérature mondiale qu'il puise les récits qui l'inspirent. D'Evgueni Schwartz (*Le Dragon*) à Charles Dickens (*Great Expectations*), de Valère Novarina (*L'Inquiétude*) à Toshiki Okada (*Cinq jours en mars*), Yvan Rihs développe une esthétique haletante fondée sur la pulsation du récit, mêlant création théâtrale, musicale et chorégraphique. Parmi d'autres collaborations, il a notamment créé *Purgatory Quartet*, opéra de Xavier Dayer, *Express Partout*, avec la compagnie Zepon, ou *Avant que tout s'effondre*, de Jérôme Richer. Depuis une quinzaine d'années, il enseigne au Conservatoire de Genève (classes pré-professionnelles d'art dramatique): dramaturgie, interprétation, stages et ateliers.

— extrait

Rébecca Déraspe

CHARLOTTE. Aurais-tu aimé ça qu'on te laisse pleurer dans ta chambre
Le jour de tes trente ans?

MARION. Y a pas eu trente ans

CHARLOTTE. Je veux ben mais –

MARION. Y a eu un an

Le plus beau cadeau que tu peux faire à un enfant
C'est d'y apprendre à s'endormir tout seul

CHARLOTTE. Ostie de cadeau de pauvre

MARION. Moi

Si j'avais un enfant

Ça ferait longtemps qu'y serait capable de s'endormir tout seul

CHARLOTTE. Tu vas le laisser pleurer comme ça?
Imagines-tu l'angoisse qu'y doit vivre en ce moment?

MARION. Angoisse
Angoisse

CHARLOTTE. C'est important que sa mère réponde à ses besoins
Sinon
En qui y va pouvoir avoir confiance?

MARION. Y est clairement sur le bord de s'endormir

CHARLOTTE. Y a peut-être faim

MARION. Qui dort dîne

SANDRINE. Pis?
Comment ça va vous autres?

— entendre son propre hurlement

entretien avec Rébecca Desrape

Comment est née l'idée de *Nino* ? Pouvez-vous nous raconter la manière dont vous avez travaillé et dont le texte s'est construit ?

La nécessité d'écrire *Nino* est arrivée quelques mois après la naissance de ma fille. Le bonheur inouï de mettre un enfant au monde a vite été mêlé à une pression sociale difficile à subir au quotidien. J'avais l'impression que l'Autre – des amis sans enfant, des voisins avec enfant, l'inconnu au coin de la rue – savait mieux que moi comment s'occuper de ma fille. Les conseils de //Moi-Je-Sais-Mieux-Que-Toi//, les regards désapprobateurs, les sourires faussement empathiques et cette solitude immense et indélogeable : j'ai vécu les premiers mois de ma maternité en me sentant à la fois jugée et recluse. Oubliée, mais observée. Mais ce que l'Autre ne savait pas, c'est que moi aussi je l'observais. J'observais sa façon de me dire, de m'abandonner, d'oublier, de ne pas entendre, de se regarder. Et dès que j'ai eu un peu de temps devant moi, je me suis assise à l'ordinateur et j'ai écrit. Rapidement. Comme pour survivre à quelque chose qui était sur le point de m'asphyxier complètement. J'ai écrit le premier jet de *Nino* en deux semaines seulement. C'était littéralement ça : je devais survivre à la pression sociale et le seul remède que je connaissais était l'écriture. Et la structure de la pièce est à l'image du processus. Les personnages sont enfermés dans un lieu et ne pourront en sortir que définitivement, sans jamais y remettre les pieds. C'est par l'humour que j'ai abordé la problématique. Les dialogues rythmés, les non-dits, les silences qui n'arrivent jamais servent à la fois le propos, à la fois la structure. Tout le monde parle toujours. Même si personne n'a rien de réellement important à dire. Et surtout, personne n'écoute pour vrai. L'empathie, la vraie, celle qui pourrait faire en sorte que quelqu'un quelque part s'apaise, est quasi absente de la pièce. Et pourtant, tout le monde en aurait besoin. Après le premier jet est venue la première version, puis la deuxième, puis la version

finale. Mais à chaque phase de l'écriture, j'ai eu besoin de retrouver cette même verve, cette même énergie. La pulsion de dire. De le dire comme ça.

***Nino* interroge les rapports de pouvoir au sein d'une famille après l'arrivée d'un nouveau-né. Au-delà des questions d'éducation, les personnages de la pièce ne sont-ils pas tous et tour à tour renvoyés à eux-mêmes ? Qu'ont-ils à (se) prouver ?**

L'arrivée d'un nouveau-né entraîne un mouvement intérieur et extérieur d'une virulence à la fois belle et impitoyable. La naissance vient avec le deuil de l'avant et ça peut être cruel. Il faut redéfinir son rapport au monde, à son partenaire, à ses propres parents et à son lieu de vie. Tout se transforme. Les futurs parents se rêvent et se projettent dans une parentalité idéalisée, mais le choc de la réalité est souvent brutal. On voudrait correspondre aux lectures que l'on fait, aux exemples qui nous ont été donnés, aux modèles. Et chaque parent a ses valeurs, qui peuvent entrer en confrontation. La certitude viscérale de maman contredit parfois la certitude viscérale de papa. Et tout le monde tremble. Papa. Maman. Bébé. En plus de devoir correspondre à nos propres visions de ce qu'est la parentalité, on doit correspondre aux standards établis par la société. Papa va travailler. Maman s'occupe de bébé. Et même encore aujourd'hui. Malheureusement. Devenir parent, c'est à la fois devenir responsable de la vie, à la fois être renvoyé à notre propre vulnérabilité, voire à nos propres blessures d'enfance. On doit pardonner à tout le monde et en particulier à soi-même. C'est dur. Mais quand on y arrive, c'est grandiose parce qu'on devient le parent que l'on est : imparfait, complexe et fasciné. Comme l'ont été nos parents, comme le seront nos enfants s'ils deviennent parents un jour (pas obligés, surtout pas de pression). Dans *Nino*, les pleurs de bébé renvoient les personnages à leurs propres cris, leurs propres abandons. Et ils essaient de s'en sortir, de trouver chez l'Autre un peu d'empathie, de réconfort, de justification de ce qu'ils disent, de ce qu'ils sont. Mais ils sont tous incompetents dans le rôle qui leur a été donné. La meilleure amie n'est pas capable d'être la meilleure amie. La tante n'est pas capable d'être la tante. Le père n'est pas capable d'être le père. Et la mère n'est pas heureuse d'être la mère. (C'est tabou. Il ne faut pas le dire.)

Même si l'amour pour son enfant est indestructible et immense et plus fort que tout, Sandrine a terriblement mal de devoir faire ce deuil d'elle-même.

Une question centrale dans *Nino* est celle de la place de la femme trentenaire dans la société occidentale et son rapport à la maternité. La maternité dans nos sociétés occidentales relève-t-elle toujours d'un choix libre ? Quelle place y a-t-il réellement pour une femme qui décide de ne pas avoir d'enfant ? Pensez-vous qu'un des enjeux principaux du combat féministe actuel soit la maternité ?

J'entends encore régulièrement qu'une femme qui n'a pas d'enfant ne peut pas réellement être une femme accomplie. C'est un discours omniprésent auxquelles certainement personnes adhèrent publiquement. Et c'est extrêmement dérangeant. L'accomplissement de l'homme, dans ce discours paternaliste et obtus, ne passe jamais par la parentalité. Mais le problème c'est que, même si la plupart des pères que je connais sont en désaccord avec le modèle érigé, ce sont les femmes qui restent à la maison avec bébé et qui mettent leur carrière en péril. Parce que //c'est comme ça//. Et celles qui décident de mener de front les deux réalités se retrouvent souvent insatisfaites : soit elles se sentent coupables d'être à la maison, soit elles se sentent coupables d'être au travail. Et je ne pointe pas les hommes du doigt quand j'affirme que les mères sont souvent la principale ressource au sein de la famille. Tout le monde est victime d'un schéma archaïque : c'est maman qui s'occupe des enfants. C'est ancré en nous, comme société. C'est comme ça depuis des milliers d'années. Ça tend à se transformer, et les hommes font partie de cette transformation. Mais le chemin est alambiqué : toutes les structures bureaucratiques sont faites pour faciliter le modèle *habituel*. La pression faite sur les femmes vient aussi de leur réalité physiologique. Une femme de trente-cinq ans qui affirme ne pas vouloir d'enfant n'a que quelques années pour changer d'idée. Un homme de quarante ans qui dit la même chose a encore vingt ans, dans les faits, pour revenir sur sa décision. C'est beaucoup moins oppressant pour celui qui a toute sa vie pour se reproduire si l'envie lui vient. Bien sûr, tout le monde a le choix. Et toutes les femmes l'ont. Dans les faits, c'est d'une évidence bien-pensante. Personne

ne force personne à être parent. Mais toutes les femmes qui font le choix de ne pas être mère doivent porter le fardeau de leur décision. Elles doivent justifier. Expliquer. Rendre des comptes. Au fond, elles doivent prouver qu'elles se sentent accomplies *malgré tout*. Et c'est ce *malgré tout* qui me dérange. C'est là où il y a une inégalité fondamentale. Oui, je suis persuadée que cette question de la maternité est un des enjeux principaux du féminisme actuel. Parce que, comme j'en parlais un peu plus haut, la femme qui met au monde un enfant devra, du moins pour un temps et pour //correspondre// au format acceptable conçu par la société, mettre sa carrière en veilleuse. Elle devra donc toujours choisir *et* justifier. Parce que non seulement la femme qui retourne travailler un peu trop tôt se fait cataloguer, mais celle qui reste à la maison un peu trop longtemps aussi. Pour vrai, ça ne concerne personne. Mais tout le monde s'en mêle. Et celle qui //passe à côté de la joie viscérale d'être mère// aura toute sa vie un manque à combler aux yeux de Ceux qui Savent. La femme est donc toujours définie par rapport à la présence ou l'absence d'enfant dans sa vie. Eh oui, encore aujourd'hui. La question est même plus cruelle qu'avant : aujourd'hui, puisque les femmes ont (l'illusion du) le choix, elles ont d'autant plus le poids de la responsabilité sociale de ce choix.

Dans la pièce, Sandrine, Marion et Charlotte tentent d'établir si leurs mères étaient heureuses ou non, jusqu'à ce que Sandrine avoue : //Ça me rend pas heureuse / D'être mère.// Pensez-vous que l'on puisse parler de l'amour maternel comme d'un mythe contemporain ? Avons-nous besoin de croire qu'un tel amour existe ?

L'amour maternel n'est pas un mythe, à mon avis. C'est un mouvement irrépressible qui vient avec la naissance, ou parfois même avant, durant la grossesse. C'est d'une force inouïe, qui pourrait platement s'expliquer par des dosages hormonaux puissants, mais j'ai envie de le voir comme plus vaste, plus profond, plus mystérieux. Par contre, et c'est là que tout le tragique de la maternité existe, cet amour ne conduit pas nécessairement au bonheur. Et c'est terrible. Parce qu'une mère qui ne se sent pas heureuse dans sa condition est perçue – et se perçoit souvent elle-même – comme une mauvaise mère qui n'aime pas assez son enfant. L'équilibre est ardu à trouver :

soit la mère se sent viscéralement coupable de ne pas être auprès de son enfant, à en prendre soin et à le voir évoluer, soit elle se sent prise au dépourvu devant cet enfant avec qui elle s'ennuie profondément. Et le vide reste béant.

Ceci dit, je sais que certaines mères qui mettent au monde un enfant ne s'y attachent pas au premier coup d'œil, et même parfois jamais. J'ai l'impression que c'est //pratique//, pour notre société, de hisser le rôle de mère et l'amour maternel au sommet de l'accomplissement féminin. Ça assure une continuité dans les rôles préétablis, ça libère notre conscience collective: maman est heureuse de s'occuper de bébé parce que maman l'aime, c'est comme ça. C'est extrêmement difficile de changer notre regard sur la question. Parce que justement, c'est l'ordre social qui dicte les choix intimes que font les parents.

Les femmes elles-mêmes sont en partie responsables de ce conservatisme ambiant.

J'entends souvent des commentaires de femmes sur la gestion de la maternité d'autres femmes. Et c'est ce qui est le plus difficile à confronter, je pense: une mère heureuse qui ne comprend pas une mère qui ne l'est pas, qui, encore pire, prend l'enfant de cette mère en pitié. Ce manque de solidarité me scie parfois les jambes. Mais, puisque chaque médaille a sa double face, j'observe d'autres fois des élans d'empathie dans les sourires compréhensifs de certaines femmes qui assistent au soupir désespéré d'une maman aux prises avec un enfant en crise. Ce sourire-là est rassurant.

A la fin de la pièce, Charlotte, abandonnée par Eric, explose à son tour – //J'AI TELLEMENT MAL// – et pleure de concert avec Nino. Les pleurs de Nino incarnent-ils le cri que l'on porte en nous? Le cri de terreur de l'être-au-monde?

Le cri de Nino représente une multitude de cris. Il est le nôtre, nous, adultes. En même temps que le leur, eux, enfants. Il porte en lui le monde qui s'effondre dans l'ignorance générale. Mais, surtout, il fait directement référence à l'enfant abandonné en chacun de nous.

Chaque humain a dû faire face à cette absence de réconfort un jour ou l'autre. Grandir, c'est apprendre par soi-même à réguler ses peurs,

ses cris, ses pleurs. Nous sommes tous abandonnés dans notre âge adulte. Parfois, avec les outils nécessaires pour affronter le monde. D'autre fois, pas du tout. Au fond, j'ai l'impression que plusieurs individus vivent avec un enfant qui tend les bras pour que quelqu'un le réconforte, qu'ils portent en eux cet enfant qui ne trouve personne pour lui dire que ça va aller.

C'est cet enfant que le cri de Nino va réveiller dans chaque personnage de la pièce. Et tout le monde, ici, aurait besoin que quelqu'un s'arrête pour entendre son propre hurlement.

Toute génération est-elle orpheline?

Probablement que oui. Elle l'est de la précédente. Mais même si le concept même de génération m'échappe un peu, je suis convaincue que nous sommes tous en deuil de quelque chose, comme aux prises avec des désillusions, les nôtres et celles de nos enfants. Les nôtres et celles de nos parents.

Comment une génération devient-elle orpheline? De quoi l'est-elle? Quand j'entre dans le moteur de recherche Google les mots //génération orpheline//, la première chose qui apparaît est un article religieux portant sur l'absence du Père dans le cœur d'une génération laïque. Nous, trentenaires désillusionnés, aurions perdu la lumière, sombrant dans une noirceur idéologique sans précédent. Nous serions orphelins de Dieu. La question religieuse est depuis longtemps reléguée aux oubliettes, il me semble. Dans les années 1970, les nouvelles générations de jeunes adultes pouvaient se sentir réellement orphelines de Dieu puisqu'il venait tout juste de quitter les sphères publiques et intimes. Dieu n'était soudainement plus leur Père.

La réponse de l'Internet me fait sourire. Elle est ringarde, peut-être. Je suis athée. Mes parents l'étaient aussi. Mais j'ai, ceci dit, un besoin réel de communauté. Et c'est de celle-ci que je me sens orpheline. D'une communauté.

Comment pouvons-nous répondre à notre besoin de communauté maintenant que la religion, ici en tout cas, ne remplit plus son rôle rassembleur? Sur quels préceptes pouvons-nous nous appuyer pour éduquer nos enfants? Nous n'agissons plus sous le regard sé-

vère d'un Dieu tout-puissant. Nous en sommes libérés et nos enfants viennent au monde pour que nos foyers s'égaient, pour que demain soit peuplé d'individus portant nos gènes. Nos enfants viennent au monde pour // nous //. Pas pour le curé du village. Ni pour que Dieu les accueille dans son royaume. Nous sommes libres.

Mais l'illusion de la liberté d'action s'effrite rapidement. Le regard de Dieu est remplacé par le jugement ambiant. Le nombre d'enfants qui naissent d'une même famille est calculé: faire un seul enfant est égoïste pour ce pauvre petit qui n'aura personne avec qui jouer, en faire deux est égoïste d'un point de vue écologique, en faire trois est le signe d'une inconscience. C'est aliénant d'une autre façon. L'expression // ça prend un village pour élever un enfant // a-t-elle encore un sens? De village, il n'y en a plus.

La génération de ma fille aura ses deuils à faire, ses nouvelles bases sur lesquelles s'asseoir. Sa génération sera orpheline d'autres figures, qu'elles soient politiques ou idéologiques. La génération de ma mère est orpheline de ses espoirs, de sa jeunesse, de sa liberté même.

Chaque génération a un enfant en pleurs qui tend les bras au fond d'elle.

D'un point de vue politique, ma génération est orpheline d'un gouvernement dont la vision correspondrait à ses valeurs. Mais ça, c'est une autre question.

Depuis plusieurs années, en Europe, on observe une réactivation des valeurs familiales traditionnelles. La question du modèle familial cristallise ainsi grand nombre de tensions. Qu'est-ce qui est en jeu dans la redéfinition de ce modèle? Pourquoi cette inquiétude, voire cette violence? Observe-t-on le même phénomène au Québec?

J'habite à Montréal, dans le village gay. Ma fille est amie avec une petite issue d'une famille homosexuelle, son éducatrice est mère monoparentale d'une fillette adoptée, un ami a eu la garde presque complète de son enfant à la suite d'une séparation. Mon milieu me démontre une réelle ouverture d'esprit au sujet du modèle familial. Est-ce que c'est une généralité québécoise, je ne sais pas. En région,

le conservatisme se fait davantage sentir. Le modèle familial reste plus traditionnel. Mais j'ai bon espoir, j'ai même l'impression que les choses tendent à se transformer, que l'ouverture d'esprit trace son chemin vers l'est du Québec.

Pour ce qui est de l'Europe, je m'en sens un peu loin pour commenter. Ceci dit, j'ai remarqué, lors d'une résidence d'écriture en Suisse l'an dernier, que les hommes étaient extrêmement désavantagés par le système de justice et que ce sont très souvent les femmes qui obtiennent la garde des enfants. Un père qui veut voir son enfant aussi souvent que la mère suite à un divorce devra travailler beaucoup plus fort qu'elle. Et c'est, il me semble, complètement admis et normal que les choses se passent ainsi. Au Québec, le processus est beaucoup plus égalitaire. Le rôle du père est reconnu.

Selon moi, cette réactivation du modèle familial traditionnel, dans lequel la mère est le principal parent de l'enfant, son répondant numéro un, est politiquement dangereux pour l'égalité homme-femme. Le confinement du rôle de la femme dans un modèle de mère la tient loin de la sphère politique, loin des affaires des // messieurs //. Je ne dis pas qu'une femme avec des enfants ne peut pas s'accomplir professionnellement. Pas du tout. Mais c'est bien sûr plus difficile de se consacrer à son travail en accomplissant parfaitement son rôle de maman. Il ne faut pas mélanger féminisme et capitalisme, j'en suis consciente. Mais qu'en est-il des femmes qui veulent une carrière dans laquelle elles relèveront des défis, dans laquelle elles évolueront, feront bouger les choses, changeront la face du monde? Pour moi, travail ne correspond pas nécessairement à argent. C'est une façon de se découvrir, de laisser sa trace, d'aider et d'avoir un impact. C'est par l'écriture que j'ai moi-même décidé de le faire.

Pourquoi cette inquiétude, voire cette violence, quant à la conservation du modèle traditionnel?

Les femmes qui parlent, celles qui font bouger les choses, celles qui s'impliquent politiquement, sont-elles à ce point menaçantes que l'on préfère les confiner à un rôle de mère? Est-ce économiquement avantageux? Le changement de paradigme est-il si difficile à faire?

L'enfant est-il réellement mieux avec sa mère plutôt qu'avec son père? Est-ce vraiment l'intérêt de l'enfant qui est pris en compte dans cette question? Laissez-moi en douter.

Dans la pièce, Jules, le mari de Sandrine, est frustré que sa femme ait pris le congé parental à sa place. Qu'en est-il du droit des pères au Québec? Comment se battre contre un système quand on fait partie du clan des dominants?

Je pense que les hommes souffrent de ce présupposé familial. D'abord, ils ne portent pas l'enfant. L'arrivée d'un nouveau-né dans leur vie reste un concept jusqu'à la naissance de celui-ci. Le père doit rencontrer l'enfant, développer sa complicité, établir le contact. Il doit, en quelque sorte, séparer la mère de son enfant, briser leur symbiose. C'est violent. Comment peut-il aider sa conjointe, respecter le processus d'allaitement, respecter le lien, tout en prenant sa place? En plus, la société lui demande de les laisser ensemble, à la maison, pendant qu'il a le privilège de retourner travailler. Comment peut-il trouver son équilibre, sa place? Et si, pour certains pères, le privilège était détenu par les femmes? Il est perçu comme l'élément superflu, celui qui est chanceux d'être là, mais qui n'est pas nécessaire au bon fonctionnement des choses, à la survie de l'enfant.

Dans *Nino*, Jules aurait voulu prendre le congé parental. Mais c'est si difficile de changer le paradigme, qu'il est souvent plus facile de prendre une décision convenue que personne ne pourra remettre en question.

Comment se battre contre un système quand on fait partie du clan des dominants? Je crois que c'est en acceptant d'affronter le regard des autres, en acceptant que ce soit difficile, en acceptant de faire bouger les choses. En changeant le modèle malgré tout. Dans l'absolu, ça serait comme ça. Mais bon nombre de femmes refusent elles aussi de leur laisser la place. Parce qu'elles sont tout autant victimes d'un système. Et la symbiose mère-enfant existe; les femmes – et je m'inclus dans cette appellation //les femmes// – ont l'impression d'être la meilleure personne pour s'occuper de leur enfant. Comment changer cette perception? Est-elle réelle?

Le droit des pères a énormément évolué ces dernières années au Québec. Ils ont droit à cinq semaines de congé parental à la naissance de l'enfant, dans les questions de séparation ils sont sur un pied d'égalité avec les mères. Je crois que des organisations comme Father for justice ont fait bouger les choses de façon positive.

Nous avons peu parlé de Marion, l'amie de Sandrine. Elle tient dans la pièce un rôle plus passif, rappelant à Sandrine l'époque de sa vie qui vient de se terminer. Quel est le statut de ce personnage pour vous? Que vous êtes-vous raconté à son sujet?

Pour moi, le personnage de Marion est très important dans le parcours de Sandrine. Elle représente l'amitié perdue, celle qui reste pour les souvenirs, mais qui n'a plus d'impact dans le présent. Celle qui part, surtout. Qui part par manque d'intérêt (d'empathie) pour la nouvelle vie de Sandrine. L'histoire ne dit pas si Marion reviendra dans la vie de Sandrine lorsque Nino aura quatre ou cinq ans. Lorsqu'elle sera elle-même maman, lorsqu'elle comprendra ce par quoi Sandrine a dû passer.

De façon plus intime, plus personnelle, Marion représente mes propres amies. Celles dont j'aurais eu besoin peut-être davantage lors de la première année de ma maternité. J'imagine que le mouvement de distance est normal, mais il n'en reste pas moins extrêmement difficile à vivre. C'est la solitude la plus intense que j'ai ressentie de ma vie.

Sandrine se sent abandonnée par elle. Et c'est d'une souffrance extrême. Dans la phrase //ça me rend pas heureuse d'être mère//, il y a la phrase //j'ai besoin de mes amis pour survivre à tout ça//.

Comment/quand/où/avec quoi/avec qui écrivez-vous?

J'écris partout. Dans des cafés. Accroupie sur ma chaise, reniflant nerveusement mes cheveux. Tous les employés des cafés de mon quartier me connaissent et m'appellent par mon nom. Parfois, j'ai peur d'avoir l'air louche tellement je passe de temps à taper des mots.

J'écris écrasée sur mon divan, pensant écrire une ou deux répliques, mais surprise par le temps qui a passé trop vite.

J'écris dans mon cahier pendant le cours de natation de ma fille.

J'écris en salle de répétition, aussi. A même le corps des acteurs. En allers-retours.

J'écris sans écrire. Dans ma tête.

Qu'est-ce qui fait la spécificité de l'écriture théâtrale ?

Bien des choses. Il y a tellement de points de vue sur la question, tellement de types d'écriture théâtrale, tellement d'opinions autour de ce qu'est la théâtralité.

Pour moi, un texte de théâtre est un objet ouvert au dialogue avec le metteur en scène, avec les acteurs, avec le public qui le recevra.

Il peut être dialogue, monologue. Il peut être didascalies. Mais le texte théâtral doit être conscient de la scène, du public, des enjeux de la représentation. Il doit se positionner dans son rapport au temps présent, à l'instantané de la réception du sens qu'il propose. Le théâtre se distingue de la prose à plusieurs niveaux; les mots retentissent en une fraction de seconde et ne seront pas répétés. Ils doivent être vivants, efficaces. Ils doivent exister, survivre. Et, surtout, les mots doivent être humbles pour laisser la place aux vivants, à la chair qui fait du théâtre un espace de vie.

Ecrivez-vous //pour la page// ou //pour le plateau// ? Pourquoi ?

J'écris pour le plateau, définitivement. Pour la rencontre du texte avec le metteur en scène, avec les acteurs. C'est exactement ce qui m'intéresse dans l'écriture dramatique; ce lieu d'échange qui permet à un univers de se complexifier. De se définir. C'est peut-être un peu avec l'écriture théâtrale que je réponds à mon besoin de communauté. C'est une quête de //nous// qui me pousse à construire des pièces. Sinon, j'écirais de la prose.

Quelle est la pire chose qu'un metteur en scène puisse faire à votre pièce ?

La pire chose qu'un metteur en scène puisse faire de ma pièce est de l'aplanir complètement, par manque d'imagination, de vision ou par désir de se mettre à l'avant-plan. Quand le metteur en scène

refuse, justement, cette rencontre dont je parlais plus haut pour ne se donner rendez-vous qu'à lui-même, je considère que le résultat est un échec.

La meilleure ?

A l'inverse, un travail de mise en scène qui ennoblit les mots, qui les fait résonner dans l'espace, qui leur donne une vie puissante. Quand le metteur en scène réussit à travailler humblement avec le texte, sans en écraser le sens, j'ai l'impression que le résultat est souvent plus fort.

Ce qu'une mise en scène peut faire de mieux avec un texte c'est dialoguer avec originalité et cohérence avec lui.

Quel livre souhaitez-vous que l'on ajoute à la librairie du POCHE/GVE ?

Classer, dominer; qui sont les //autres// ?, de Christine Delphy

Complétez cette phrase, s'il vous plaît : //L'Autre, c'est...

...un individu énigmatique qui ne parle jamais, mais dont tout le monde parle.//

Quelle(s) question(s) aimeriez-vous poser aujourd'hui aux spectateurs/trices du POCHE/GVE ?

Jugez-vous la parentalité d'autrui ?

Etes-vous parfois une Charlotte, à commenter les choix d'un parent, sans prendre conscience de l'impact que ça peut avoir sur sa confiance en lui ?

L'entendez-vous, le cri de vos proches ?

Confirmez-vous vos préjugés quand ils sont confrontés ?

Une femme qui n'a pas d'enfant a-t-elle la même valeur qu'une femme avec enfant, à vos yeux ? Et si je remplaçais, dans ma question, le mot //femme// par le mot //homme//, votre réponse serait-elle identique ?

Vous sentez-vous seul face à tout ça, la vie ?

— résonances

extraits de Simone de Beauvoir, //La mère//, Le Deuxième Sexe, tome 2

//C'est par la maternité que la femme accomplit intégralement son destin physiologique; c'est là sa vocation //naturelle// puisque tout son organisme est orienté vers la perpétuation de l'espèce. Mais on a déjà dit que la société humaine n'est jamais abandonnée à la nature. Et en particulier depuis environ un siècle, la fonction reproductrice n'est plus commandée par le seul hasard biologique, elle est contrôlée par des volontés. [...]

Grossesse et maternité seront vécues de manière très différente selon qu'elles se déroulent dans la révolte, dans la résignation, la satisfaction, l'enthousiasme. Il faut prendre garde que les décisions et les sentiments avoués de la jeune mère ne correspondent pas toujours à ses désirs profonds. Une fille-mère peut être matériellement accablée par la charge qui lui est soudain imposée, s'en désoler ouvertement, et trouver cependant dans l'enfant l'assouvissement de rêves secrètement caressés; inversement, une jeune mariée qui accueille sa grossesse avec joie et fierté peut la redouter en silence, la détester, à travers des obsessions, des fantasmes, des souvenirs infantiles qu'elle-même refuse de reconnaître. [...]

On a vu que dans l'enfance et l'adolescence, la femme passe par rapport à la maternité par plusieurs phases. Toute petite, c'est un miracle et un jeu: elle trouve dans la poupée, elle pressent dans l'enfant à venir un objet à posséder et à dominer. Adolescente, elle y voit, au contraire, une menace contre l'intégrité de sa précieuse personne. Ou bien elle la refuse farouchement, ou bien elle la redoute tout en la souhaitant, ce qui conduit à des fantasmes de grossesse et à toutes sortes d'angoisses. [...]

Il n'existe pas d' //instinct// maternel: le mot ne s'applique en aucun

cas à l'espèce humaine. L'attitude de la mère est définie par l'ensemble de sa situation et par la manière dont elle l'assume. Elle est extrêmement variable. [...]

Comme l'amoureuse, la mère s'enchant de se sentir nécessaire; elle est justifiée par les exigences auxquelles elle répond; mais ce qui fait la difficulté et la grandeur de l'amour maternel, c'est qu'il n'implique pas de réciprocité; la femme n'a pas en face d'elle un homme, un héros, un demi-dieu, mais une petite conscience balbutiante, noyée dans un corps fragile et contingent; l'enfant ne détient aucune valeur, il ne peut en conférer aucune; en face de lui la femme demeure seule; elle n'attend aucune récompense en échange de ses dons, c'est à sa propre liberté de les justifier. Cette générosité mérite les louanges que les hommes inlassablement lui décernent; mais la mystification commence quand la religion de la Maternité proclame que toute mère est exemplaire. Car le dévouement maternel peut être vécu dans une parfaite authenticité; mais, en fait, c'est rarement le cas. Ordinairement, la maternité est un étrange compromis de narcissisme, d'altruisme, de rêve, de sincérité, de mauvaise foi, de dévouement, de cynisme.//

extrait de Fernando Pessoa, Le livre de l'intranquillité, 31

//De l'autre côté de moi, bien loin derrière l'endroit où je gis, le silence de la demeure touche à l'infini. J'écoute la chute du temps, goutte à goutte, et aucune des gouttes qui tombent n'est entendue dans sa chute. Je sens mon cœur physique oppressé physiquement par le souvenir, réduit à rien, de tout ce qui a été ou de ce que j'ai été. Je sens ma tête matériellement posée sur l'oreiller, qu'elle creuse d'un petit vallon. La peau de la taie d'oreiller établit avec ma peau le contact d'un corps dans la pénombre. Mon oreille même, sur laquelle je repose, se grave mathématiquement contre mon cerveau. Mes paupières battent de fatigue, et mes cils produisent un son d'une faiblesse extrême, inaudible, sur la blancheur sensible de l'oreiller relevé. Je respire, tout en soupirant, et ma respiration est quelque chose qui se produit – elle n'est pas moi-même. Je souffre sans penser ni sentir. L'horloge de la maison, endroit fixe au cœur de l'infini, sonne la demie, sèche et nulle. Tout est si vaste, tout est si profond, tout est si noir et si froid!//

— rhizomatique3

Yvan Rihs et Julien Jacquério

Yvan Rihs, quels sont pour vous les enjeux principaux du texte de Rébecca Déraspe ? Quel(s) défi(s) pose-t-il ou donne-t-il envie de se poser à la mise en scène ?

YVAN RIHS. Le texte de Rébecca Déraspe raconte un mal-être primal, la panique fondamentale d'être au monde, une anxiété atavique qui s'exprime ici dans le cadre le plus strictement quotidien, dans une banale cuisine d'aujourd'hui, le temps d'une soirée, le temps qu'un enfant s'endorme, temps interminable... Le cas Nino, le coup classique. Le grand défi de la mise en scène se situe dans la représentation de ce rôle-titre, personnage absent du plateau, mais dont la réalité se révèle pour le moins envahissante. Au commencement de la pièce, l'anniversaire du bambin vient d'être consommé, et on est allé le coucher. Mais alors que le rideau est tiré sur le spectacle de la fête, que l'on voudrait peut-être profiter de ce répit post-cathartique pour parler d'amour, de paix, de l'avenir, se faire pardonner nos offenses et pardonner à ceux qui nous ont offensés, on entend le bébé qui hurle à la mort, à intervalles toujours plus serrées. Comment faire entendre cette voix concrètement, tout en lui donnant les accents d'une angoisse immémoriale ? Car tout se joue dans cette antichambre, pendant que l'entourage reste pétrifié en scène, suspendu à ces pleurs, comme empêché de s'en retourner à la vie. Les personnages occupent comme ils le peuvent ce moment paradoxal, générant des échanges de paroles qui s'improvisent confusément par-dessus les cris de l'enfant, allumant la mèche aux aveux, aux leçons de choses, aux règlements de compte, mais les mots manquent invariablement leurs cibles et tournent fatalement à la mauvaise foi et à la mauvaise blague. Seul l'endormissement de Nino serait à même de résoudre cette guerre des tranchées, à moins que les épanchements chaotiques des grandes personnes ne prennent le relais dans la nuit de ces larmes éternelles.

Julien Jacquério, avez-vous l'impression, dans *Nino*, de pénétrer une sorte de Cité Diorama, un monde où chacun doit être à sa place, parfois contre son gré ? Jules (le mari de Sandrine) souffre-t-il autant que sa femme des normes genrées qui s'exercent sur la maternité ? Pourrait-on en dire autant du Représentant d'*Unité modèle* ? Croit-il vraiment à ce qu'il dit ?

JULIEN JACQUÉRIO. J'ai le sentiment que Sandrine et Jules sont en-glés dans une certaine situation et qu'ils ne peuvent/veulent pas en sortir. Sandrine subit tellement le regard extérieur, c'est une telle souffrance. J'ai l'impression qu'elle est active dans sa position ; elle se force à faire certaines choses pour correspondre à une certaine vision de la mère imposée par l'extérieur ; elle ne trouve pas le moyen d'en sortir. Jules me semble plus passif dans ce qu'il vit. C'est un papa qui veut s'occuper de son fils, qui a une position sur l'éducation à donner, il veut y participer. Mais il se retrouve coincé entre ce qu'il souhaite et la réalité. Il ne cherche pas à changer les choses activement, il suit sa femme. Il ne semble pas faire preuve de grande résistance face aux choix de Sandrine. Est-ce que finalement cette situation ne lui conviendrait-elle pas ? La notion de fatigue est très intéressante dans *Nino*. C'est comme un refrain. Pour moi, c'est l'élément qui fait que toute la pièce existe. La fatigue des uns et des autres les conduit à enlever tout filtre lorsqu'ils s'adressent aux autres, leurs pensées sont spontanément verbalisées. Je pense qu'il y a une certaine vérité dans ce qu'ils disent, mais il n'y a plus aucune forme pour le dire. Les phrases du texte sont très courtes et il y a beaucoup de sauts à la ligne, de coupures... le rythme est très important. Ça va vite, ça réagit directement à ce que l'autre vient de dire, il n'y a pas de temps pour la réflexion. Dans *Unité modèle*, Le Représentant est dans un cliché du romantisme, de ce que l'on projette sur la rencontre d'un couple et de ce qu'il faut faire pour que tout soit bien réussi. Mais la différence avec Jules est que Le Représentant utilise ces images romantiques pour vendre du bonheur. Il impose une certaine vision, son objectif est commercial. On pourrait dire qu'*Unité modèle* est la vision idéalisée du couple, la version rêvée qu'on nous vend à la télé, dans la publicité, partout. *Nino* en est la version réelle.

Que vous inspire l'image de cet enfant qui pleure sans cesse dans la chambre d'à côté, dans le hors-champ de la représentation ?

YVAN RIHS. Des pleurs d'enfant... Quel beau sujet théâtral ! Qu'est-ce que cela évoque ? A quoi cela nous renvoie-t-il ? C'est bien toute la question. La puissance de la pièce tient justement dans le fait qu'on ne peut pas définir exactement la signification de ces répliques pré-verbales, qui sont plutôt de l'ordre de la réplique sismique... Par contre, ces pleurs provoquent des effets sonnants et trébuchants qui en font une désopilante matière comique. En même temps, ils ont valeur d'oracle, comme dans la tragédie ancienne. En suivant la rigueur de la situation du texte avec ce fil rouge hors-champ, ces appels doivent devenir quasi métaphysiques en représentation, nous confrontant très concrètement aux limites du langage. Ces pleurs nous renvoient certainement à nos désarrois les plus quotidiens, autant qu'à toutes les énigmes d'un monde innommable.

JULIEN JACQUÉRIOZ. J'y entends le bruit du monde extérieur. L'omniprésence de la société, des règles, de la vie. Par moments même, j'y entends les pensées internes de chacun. Lorsque tout le monde se tait à table, on entend les cris de l'enfant. Il s'agit aussi des cogitations, des réflexions des personnages. Les discussions continuent dans leur tête. Leurs silences deviennent cris. Les mots veulent sortir si vite qu'ils deviennent hurlement.

Quel(s) regard(s) la société actuelle porte-t-elle sur les femmes – mariées, pas mariées, avec ou sans enfant ?

JULIEN JACQUÉRIOZ. Je suis toujours impressionné en parlant avec certaines de mes amies de la pression qu'il y a sur leurs épaules. On attend d'elles qu'elles se marient. Qu'elles fassent des enfants. Certaines ne souhaitent pas en avoir. On leur parle alors de leur merveilleux instinct maternel qui apparaîtra comme par magie à la naissance de l'enfant. On est en 2016 et la femme est encore trop souvent cantonnée à la maternité.

YVAN RIHS. Il se trouve un écart particulièrement comique entre le discours sur l'égalité et la réalité du monde qui continue de tourner autour de valeurs passablement masculines, voire viriles... Aristophane ou Euripide, aux premières heures du théâtre occidental, avaient

déjà abordé ces problématiques qui ne cessent d'être contemporaines... Il y a certainement une prise de conscience de quelque chose aujourd'hui, mais on continue de patauger pas mal avec ça ! C'est comme si l'idée de liberté pour chacun, au-delà des clichés que tout le monde peut très facilement décrypter, venait buter sur une attribution des rôles qui rassure et fait mine de maintenir l'équilibre de la communauté. Pour une femme comme pour un homme, se marier ou pas, avoir des enfants ou non, vivre comme ceci ou comme cela, chacun fait comme il veut. On le reconnaît communément, et on observe que la loi elle-même s'adapte bon gré mal gré. Et pourtant, les choses se distribuent encore de façon très asymétrique, par une espèce de force collective dont il est difficile de se dépêtrer. C'est le phénomène très ancien de la norme, qui s'applique aussi bien à de multiples domaines. Celui ou celle qui n'agit pas dans la moyenne se trouve difficilement en mesure d'affirmer cette différence, malgré les apparences de tolérance, parce qu'il s'agit d'un phénomène à l'œuvre au-delà des mots, ou entre les mots. Il en résulte une forme de complexe individuel et collectif chaotique. C'est ce qui se joue entre les cinq personnages de *Nino*, chacun avec sa situation // matrimoniale // particulière.

— #marge

Définitions

Source : Dictionnaire Larousse

- / Espace blanc laissé autour ou simplement d'un seul côté d'un texte manuscrit ou imprimé : *annotations portées dans la marge d'un devoir*.
- / Ecart entre une limite (espace, temps, quantité) absolue et une autre qu'on se donne pour disposer d'un délai, d'une quantité supplémentaire : *marge de sécurité*. *Marge d'erreur*.
- / Temps, espace, quantité, latitude, liberté, suffisamment grands pour rendre quelque chose plus facile, moins contraignant : *marge de manœuvre*.
- / Banque : différence entre le montant d'un crédit accordé et la valeur des biens remis en gage pour obtenir le remboursement de ce crédit.
- / Beaux-arts : espace de papier libre, en principe non travaillé, autour d'un dessin, d'une gravure.
- / Imprimerie : opération manuelle ou mécanique destinée à assurer le transfert des feuilles à imprimer, depuis la partie de la machine où elles sont disposées jusqu'au premier groupe d'impression de la presse.
- / Phonétique : unité phonétique qui ne constitue pas un centre

de syllabe (par exemple les consonnes [p] et [t] dans [pat] patte).

- / Synonymes : écart, volant, facilité, faculté, latitude, liberté.
- / Expression : //vivre en marge de la société// : sans s'intégrer au groupe social et sans se soumettre à ses normes.

Punchlines

//Ne suffit-il pas d'une tache minuscule toute proche de notre vision pour effacer la splendeur du monde et nous laisser seulement une marge qui nous permet de voir la tache? Je ne connais pas de tache aussi perturbante que le moi.//

George Eliot, *Middlemarch*

//On se surprend à marcher sur le bord du trottoir comme on faisait enfant, comme si c' était la marge qui comptait, le bord des choses.//

Philippe Delerm, *La première gorgée de bière*

//Un homme de talent doit vivre en marge, ou créer en marge de sa vie. Le choix est difficile!//

Henry Miller, *Big Sur et les oranges de Jérôme Bosch*

//L'audace se forme en marge des audacieux. On trouve audacieux un homme qui prolonge une vieille audace.//

Jean Cocteau, *Poésie critique*

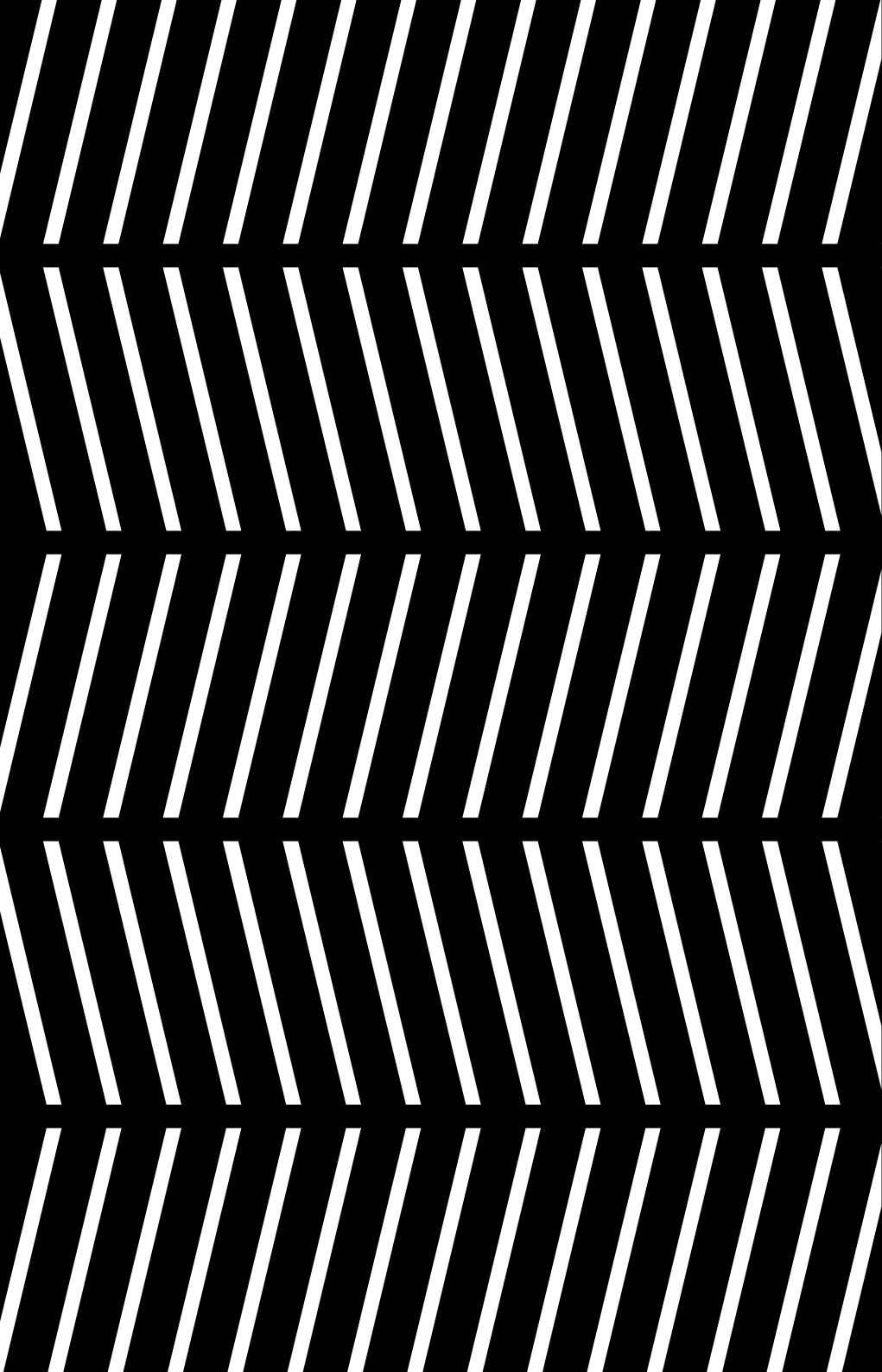
//Ils ne pouvaient donc imaginer à quel point la défense d'une marge humaine assez grande et généreuse pour contenir même les géants pachydermes pouvait être la seule cause digne d' une civilisation.//

Romain Gary, *Les racines du ciel*

Rêve / L'étranger

Charles Baudelaire, I. *L'étranger*,
Le Spleen de Paris

- Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis? ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère?
- Je n'ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère.
- Tes amis?
- Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.
- Ta patrie?
- J'ignore sous quelle latitude elle est située.
- La beauté?
- Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.
- L'or?
- Je le hais comme vous haïssez Dieu.
- Eh! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger?
- J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages!



#4

J'appelle mes frères

Texte _ Jonas Hassen Khemiri
Mise en scène _ Michèle Pralong

// Tout ce que nous croyons voir, n'est-il qu'un
rêve dans un rêve ? //

Edgar Allan Poe, *Un rêve dans un rêve*

sloop3

— J'appelle mes frères

texte_Jonas Hassen Khemiri
traduction_Marianne Ségol-Samoy
mise en scène_Michèle Pralong

jeu Rébecca Balestra, Charlotte Dumartheray, Julien Jacquério, Céline Nidegger, François Revaclier
assistanat à la mise en scène Lucile Carré **scénographie** Sylvie Kleiber
lumière Jonas Bühler **son** Andrés Garcia **costumes** Paola Mulone
maquillage Katrine Zingg

production POCHE /GVE

Créé au POCHE /GVE le 09.01.2017

Cette pièce a été traduite du suédois à l'initiative et avec le soutien de la maison Antoine Vitez, centre international de la traduction théâtrale.
Les éditions Théâtrales sont éditeur et agent de l'auteur.

La nuit dernière, une voiture a explosé. Amor, jeune homme issu de l'immigration maghrébine, refuse de se sentir concerné. Au fil d'une errance à travers la ville, il revisite ses souvenirs et mène des conversations imaginaires avec ses proches pour faire le point sur la situation. Traversé par l'inquiétude des uns, le jugement des autres, les questions d'ici, la colère de là-bas, le doute de tous et la peur de chacun, Amor se met lui-même en examen et malgré lui. Lui qui refusait de croire au délit de faciès s'accuse peu à peu d'être responsable de l'explosion. Avec justesse et intransigeance, Jonas Hassen Khemiri raconte l'autre ravage du terrorisme, celui qui s'abat sur celles et ceux qu'on identifie à l'ennemi, et nous rappelle, en ces temps troublés, à nos responsabilités. Car la suspicion persistante peut, telle la //question//, pousser des innocents à avouer des crimes qu'ils n'ont pas commis.

Jonas Hassen Khemiri _ auteur

Jonas Hassen Khemiri est l'un des auteurs suédois les plus reconnus de sa génération. Il a remporté de nombreux prix pour ses romans (dont l'August Prize, le plus prestigieux prix littéraire suédois). Il creuse de façon rare un univers personnel dans lequel sa langue et son écriture sont au service d'une recherche sur la nature de l'individu contemporain, révélée à travers le prisme d'une histoire en mouvement, dans laquelle l'immigration et la mondialisation sont les ferments d'un trouble de l'identité. Sa première pièce, *Invasion!*, écrite pour le Théâtre National de Stockholm, rencontre un immense succès dès sa création (deux saisons à guichets fermés); Michel Didym en assure la mise en scène en français au Théâtre Nanterre-Amandiers. *J'appelle mes frères* est créée au Théâtre National Itinérant dans le cadre du projet européen Europe Now, et à New York en février 2014 par la Play Compagny. Jonas Hassen Khemiri a reçu de nombreux prix dont la bourse Henning Mankell en 2011 et le OBIE Award aux Etats-Unis. Ses romans sont traduits en dix langues, et ses pièces ont été jouées en Europe et aux Etats-Unis.

Michèle Pralong _ metteuse en scène

Michèle Pralong a été collaboratrice artistique du Théâtre du Grütli, de la Comédie de Genève et a codirigé le GRÜ/transthéâtre avec Maya Bösch. Ensemble, elles transforment ce théâtre en un vigoureux cluster de pratiques transdisciplinaires. Elles y développent des projets collectifs et insistent sur le lien entre théorie et pratique. Elle a travaillé comme rédactrice pour le Théâtre de Vidy, comme dramaturge de projets chorégraphiques et / ou performatifs, notamment avec Caroline Bergvall, Cindy Van Acker ou Foofwa d'Imobilité. La saison dernière, Michèle Pralong participe au sloop2 du POCHE /GVE en mettant en scène *Au Bord* de Claudine Galea. En 2016, elle collabore avec Caroline Bergvall sur *RAGA DAWN, chant de l'aube* créé à La Bâtie et qui voyagera ensuite du Maroc à l'Islande. Michèle Pralong a publié *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui*, avec Arielle Meyer MacLeod, *Partituurstructuur: Les Partitions Chorégraphiques de Cindy Van Acker* et *GRÜ: six ans de transthéâtre* avec Maya Bösch.

— extrait

Jonas Hassen Khemiri

2/SHAVI. Putain c'est un truc de malade, un vrai truc de malade.

1/AMOR. Rues désertes.

2/SHAVI. Salut c'est encore moi. Ils disent que c'était une voiture remplie d'explosifs, remplie de dynamite.

1/AMOR. Feux qui clignent.

2/SHAVI. Elle a explosé il y a juste quelques heures. J'espère que c'est pas un...

1/AMOR. Ponts déserts.

2/SHAVI. Putain j'espère vraiment que c'est pas un...

1/AMOR. Terrasses de café vides.

2/SHAVI. Salut c'est encore moi. Je voulais juste dire que ça y est, ils ont son signallement. Ils disent qu'il ressemble à un...

1/AMOR. Abris bus vides.

2/SHAVI. Ils disent qu'il portait un...

1/AMOR. Vitrines éteintes.

2/SHAVI. Ils ont renforcé le degré d'alerte au niveau 3 ou rouge ou je sais pas comment on dit quand c'est presque le niveau maximum.

1/AMOR. J'étais assis dans le taxi et je comprenais pas pourquoi il réagissait si fort.

2/SHAVI. Merde putain. Merde.

1/AMOR. J'avais l'impression qu'il allait se mettre à...

2/SHAVI. Putain putain putain putain.

1/AMOR. Enfin... C'était juste une voiture.

2/SHAVI. Rappelle-moi.

1/AMOR. Personne n'était... enfin...

2/SHAVI. Appelle-moi.

1/AMOR. Ça n'avait rien à voir avec nous.

2/SHAVI. Appelle-moi.

1/AMOR. Rien.

— habiter la langue

quatre questions à Jonas Hassen Khemiri

On trouve beaucoup d'humour dans votre pièce. Pour vous, est-ce nécessaire de rire dans le contexte actuel ?

J'ai souvent utilisé l'humour comme une issue de secours dans ma vie. Je crois que le rire peut ouvrir les gens. C'est très difficile de s'empêcher de rire. Je suis aussi inspiré par les comédiens qui utilisent l'humour comme outil politique, je pense par exemple à un humoriste comme Richard Pryor: il crée des rires, mais il a aussi la capacité de créer des silences. J'ai toujours aimé ce moment où on n'est pas sûr, quand on commence à rire et qu'on se demande pourquoi on rit, quand on ne sait pas si le but de l'écrivain est de nous faire rire ou de nous de faire pleurer... C'est déstabilisant. C'est quelque chose que je recherche dans mes romans aussi.

Le personnage d'Amor dit: //Notre histoire est soit musulmane soit communiste. On est soit du côté de Mohamed soit du côté de Marx.// Pouvez-vous éclairer ce rapport entre l'islam et le communisme ?

J'appelle mes frères, c'est l'histoire de quelqu'un qui essaie de trouver son groupe, sa communauté. Dans la pièce, Amor s'en prend aux gens qui l'entourent parce qu'ils ne sont pas //vrais//, parce qu'ils ne se souviennent pas de l'Histoire. Mais lui non plus n'est pas //vrai//. Il utilise beaucoup de dichotomies quand il cherche sa place dans le monde. Le choix entre le communisme et l'islam, c'est un exemple de ça. Amor ne veut pas choisir son camp et il reproche aux autres de le faire. Il reproche à sa cousine d'avoir trouvé sa voie. Il y a plusieurs exemples dans la pièce. Amor essaie toujours de se séparer d'une communauté, mais quand il se rend compte qu'il a besoin d'elle, il y revient. Et il utilise des mots pour se situer, pour se reconnaître. C'est quelque chose qui m'a toujours intéressé: comment, en tant que collectif, on se retrouve avec l'outil de la langue.

Vous jouez beaucoup sur les étiquettes. Rien que dans le titre, *J'appelle mes frères*, comme pour piéger le lecteur, le mettre face à ses préjugés et/ou surligner la puissance évocatrice du langage. Est-ce pour vous une manière de déjouer ces préjugés, de les bousculer par l'écriture ?

Oui. Je ne sais pas ce que cette pièce évoque sur une scène française. J'ai écrit cette pièce en suédois, pour des Suédois. Le mot //frère//, en suédois, peut désigner n'importe qui. Amor dit //j'appelle mes frères//, mais il ne parle qu'avec des femmes. Il essaie d'être masculin dans un monde patriarcal. Je pense que le mot //frère// raconte aussi ce besoin de trouver sa communauté. Par exemple, dans le magasin, il dit: //Il était mon frère, il fait partie de mon histoire.// Je crois qu'il y a un pouvoir fort dans la création d'un groupe, même si c'est toujours simple de le critiquer. Finalement, je crois qu'Amor est quelqu'un d'extrêmement seul, qui essaie de trouver une communauté à laquelle appartenir. D'ailleurs, il ne parle aux autres qu'au téléphone.

L'histoire se déploie au fil de l'errance d'Amor, à travers le récit et la réécriture de ses souvenirs. Il semble refuser de se mêler au monde ou de s'y confronter. Est-ce un moyen de traduire un repli sur soi généralisé face à la peur ambiante ?

Je pense que la technologie crée de la distance entre Amor et le monde, et cette distance crée une possibilité de manipulation. Je pense que c'est lié à sa peur. Il s'agit d'un personnage qui passe du temps dans une ville qui est pleine de peur, et qui lui aussi a très peur du monde autour de lui. Je voulais que dans la pièce, la frontière entre la paranoïa d'Amor et la peur de la société soit trouble. C'est parce qu'il essaie de devenir invisible que les autres ont peur de lui. Je crois que c'est la phrase clé de la pièce: //On n'est pas peur.// En Suède, lors d'une représentation, le public s'est mis à scander la phrase: ici encore, j'ai ressenti la puissance du groupe, de la communauté.

— ce qui se cache

entretien avec Marianne Ségol-Samoy (traductrice de l'œuvre de Jonas Hassen Khemiri)

Comment s'est produite votre rencontre avec les textes de Jonas Hassen Khemiri ? Comment est née l'idée de les traduire ?

J'ai découvert Jonas Hassen Khemiri en lisant son deuxième roman *Montecore – Un tigre unique* au moment de sa sortie en Suède en 2006. Je me souviens avoir été fascinée par ce texte mais m'être dit qu'il était intraduisible tellement l'auteur jouait avec l'identité, la culture, les mécanismes de la langue, en utilisant des références très nationales qu'il détournait. Quelques années plus tard, c'est Jonas lui-même qui m'a contactée pour me demander si cela m'intéressait de le traduire. J'ai bien sûr été extrêmement flattée (généralement c'est moi qui contacte les auteurs et non l'inverse) et j'ai accepté. Notre collaboration a commencé avec sa pièce *Apathie pour débutant*. Puis ont suivi *Nous qui sommes cent*, *J'appelle mes frères* et *Presque égal*. J'ai également traduit ses romans *J'appelle mes frères* (publié chez Actes Sud) et *Tout ce dont je ne me souviens pas* (à paraître prochainement chez Actes Sud).

Ce qui me touche particulièrement dans l'écriture de Jonas, c'est la manière dont il joue avec la langue, s'en sert comme d'une arme pour mieux s'interroger sur son pouvoir. Il écrit sur l'identité suédoise mais aussi sur le choc des cultures et questionne nos préjugés et notre relation à l'autre. Je vis moi-même entre deux langues, entre deux cultures. On se construit à travers la/les langue/s qu'on parle et notre/nos langue/s nous construit/sent. Chez Jonas, le langage est le lieu de la recomposition d'identités multiculturelles qui se le réapproprient en le tordant, en s'amusant avec, en l'interprétant.

Quelle place *J'appelle mes frères* tient-elle dans l'œuvre de Jonas Hassen Khemiri ? Quelles questions a-t-elle posé à la traduction ?

J'appelle mes frères a d'abord été un article que Jonas a écrit pour un grand quotidien suédois *Dagens Nyheter* en 2010 juste après un attentat dans le centre de Stockholm. Jonas en a ensuite fait une pièce de théâtre puis un roman. Les difficultés dans l'écriture de Khemiri sont avant tout le rythme, la fluidité. À travers une langue faussement détendue, un vrai travail de rythme s'opère. Chaque mot est pesé. En traduisant, je pense souvent à un match de boxe verbal. La répartition chez les personnages est très importante. Les répliques doivent être percutantes, sonner.

J'appelle mes frères est une pièce qui s'ancre dans un contexte spécifiquement suédois : un attentat en plein cœur de Stockholm. Le parcours d'Amor est déterminé par ce fait divers. Le contexte culturel et historique est le cadre de la pièce. Jonas écrit dans une langue originale et nuancée //faite maison//. Son suédois délibérément approximatif s'inspire du langage des banlieues, de l'arabe et des jeux de mots. La Suède n'a pas la même histoire de l'immigration que la France et on le voit notamment dans tous les nouveaux mots qui entrent dans la langue suédoise et que Jonas utilise. Mon travail est de tout déplacer vers le français en jouant moi aussi avec la langue, en gardant les références suédoises mais en veillant à ce que tous les aspects culturels soient compréhensibles pour un public français.

Dans la pièce, on trouve beaucoup d'humour, beaucoup de tendresse aussi. Est-ce important de rire aujourd'hui ? Pourquoi ?

On trouve beaucoup d'humour dans les textes de Jonas, mais ce n'est pas un humour simple. Il est toujours fondé sur des événements tragiques. On passe souvent du rire aux larmes. C'est ce qui, à mon avis, donne encore plus de force à ses textes. Il y a de la légèreté et en même temps, derrière les mots, se cache une gravité. C'est ce que Jonas veut mettre en évidence. Il dit lui-même : // Dans mes pièces, il faut que le spectateur puisse rire mais que ce rire fasse un peu mal. // Progressivement dans *J'appelle mes frères*, le rythme se resserre et la comédie devient plus grinçante. Les clichés et les malentendus autour de l'Autre laissent place à la réalité et à la solitude de l'être humain. Et si l'autre, c'était moi ?

André Markowicz dit qu'un traducteur est avant tout un écrivain. Qu'en pensez-vous ?

Quand on traduit, il y a, c'est vrai, un travail de réécriture. Mais je me qualifierais plutôt de passeuse. Surtout quand il s'agit de théâtre. Le traducteur est passeur d'une culture et aussi d'une tradition théâtrale. Il se trouve à l'endroit de la différence. Quand on traduit du théâtre, on ne traduit pas seulement le texte mais le sous-texte et le contexte. Je ne veux jamais gommer les différences linguistiques et culturelles d'une langue mais les apprivoiser, faire entendre ce que la langue exprime au-delà des mots, les //trous// d'interprétation, l'invisible profondément théâtral, la dimension scénique. Ce travail dans l'épaisseur, dans l'intimité de la langue est ici plus qu'ailleurs une affaire de rythme, de musicalité... Sentir le mot juste, les sonorités, le rythme, les silences pour tenter de découvrir ce qui se cache derrière les mots, derrière les scènes apparemment anodines, pour saisir la vision particulière de l'auteur.

***J'appelle mes frères* propose le récit d'une subjectivité, une mise en forme de la mémoire et d'une pensée en lutte avec ses dénis et sa paranoïa. Que crée ce dispositif d'empathie au plus près du personnage, pour vous ? Rend-il la peur plus sensible ou tente-t-il d'en éclaircir les mécanismes ?**

Jonas dit lui-même que dans l'écriture, son combat se situe toujours entre le cerveau et l'oreille. // Mon meilleur truc quand j'écris c'est de laisser mon oreille l'emporter et de me mettre à écouter au lieu de réfléchir. Quand j'écris, je commence toujours par entendre différentes voix dans ma tête qui peu à peu deviennent de plus en plus distinctes et que j'apprends à connaître, à maîtriser. // Chez Jonas, nous sommes dans un théâtre des voix. Dans /les voix intérieures/ du personnage principal, dans la voix des autres personnages, dans une voix chorale, mais aussi dans celle des acteurs et bien sûr dans celle de l'auteur. En tant que lecteurs ou spectateurs, nous sommes conscients que toutes ces voix se mêlent et que les acteurs sont là à la fois en tant que personne privée et en tant que personnage. Ils se dédoublent, parlent en leur nom mais aussi au nom de leur personnage. Il se déploie une juxtaposition de tous les points de vue des personnages en même temps qu'une véritable guerre pour le monopole de la vérité. Jonas intercale les niveaux de représentation,

change les identités des personnages. Il s'amuse à nous induire en erreur en transposant les situations, en tordant le réel, en changeant les perspectives. Les acteurs contestent la version déjà construite et développent d'autres versions et donc complexifient la problématique. La forme est bien sûr ludique, mais ces changements constants de personnages et de perspectives deviennent une arme politique au service d'un théâtre qui remet en question le monde qu'il a devant lui. Jonas enchaîne les clichés et les raccourcis afin de les mettre en évidence et montre comment l'idée qu'on se fait de l'autre peut être utilisée pour établir une société fausse.

Pouvez-vous nous parler du roman ? En quoi diffère-t-il de la pièce ? Qu'est-ce que le théâtre dit que la prose ne peut raconter, et vice versa ?

La plus grosse différence entre le roman et la pièce c'est sa relation au pouvoir. Ce n'est pas anodin si *J'appelle mes frères* a d'abord été un article puis une pièce puis un roman. Dans le roman, le pouvoir est déplacé ailleurs grâce à sa forme. Nous passons d'une pièce à plusieurs personnages à un monologue intérieur, suivons les pensées d'Amor qui deviennent de plus en plus paranoïaques au fil du roman. Nous sommes dans sa tête. Dans la version //théâtre//, si les personnages de la pièce se tiennent sur une scène c'est qu'ils ont subitement une possibilité d'action, un pouvoir. Jonas dit lui-même aimer que ses personnages lui échappent, qu'ils prennent le contrôle sur lui. Encore une fois, Jonas travaille sur ce que les différentes formes d'écritures procurent comme pouvoir à un texte. Il est fasciné par toutes les formes d'écriture qui ne sont pas traditionnelles et veut gommer les frontières entre les genres littéraires. Mais chez lui ce sont toujours les mots qui prennent la place centrale.

Quelle est la pire chose qu'un metteur en scène puisse faire à *J'appelle mes frères* ?

Ne pas respecter le rythme et être psychologique.

La meilleure ?

Respecter le rythme rapide, la langue, ne pas être psychologique, s'amuser, s'inspirer du stand-up, avoir des acteurs qui prennent un vrai plaisir à endosser plusieurs rôles.

Quel livre souhaitez-vous que l'on ajoute à la librairie du POCHE/GVE?

La dernière pièce de Jonas, bien sûr : *Presque égal* à.

Sinon, un roman magnifique : *Les Oiseaux* de Terje Sinding.

Complétez cette phrase, s'il vous plaît : // L'Autre, c'est...

...moi. //

Ou plutôt, comme déjà écrit plus haut :

Et si l'autre, c'était moi ?

— J'appelle mes frères / Charlie Hebdo

Tribune de Jonas Hassen Khemiri, traduit par Anne-Françoise Hivert, pour *Libération*, le 19 janvier 2015

J'appelle mes frères et je dis : // Il vient de se passer un truc complètement fou. Vous avez entendu ? Douze morts, onze blessés, dans la rédaction d'un journal à Paris. //

J'appelle mes frères et je dis : // La police traque deux suspects. Ils sont frères. Mais ils ne sont pas nos frères. Même si certains vont essayer de les associer à nous. Leurs noms, leur origine, la couleur de leurs cheveux. Suffisamment ressemblant (ou pas ressemblant du tout). //

J'appelle mes frères et je dis : // Faites attention. Ne vous faites pas remarquer pendant quelques jours. Fermez les portes. Tirez les rideaux. Si vous devez sortir, laissez votre keffieh à la maison. Ne portez pas de sac suspect. Montez le son dans votre casque pour ne pas être blessé par les commentaires des gens. Fermez les yeux pour éviter de croiser les regards. Chuchotez dans le métro, riez silencieusement au cinéma. Mélez-vous à la foule, devenez invisibles, évaporez-vous. N'attirez l'attention de personne, je dis d'absolument personne. //

J'appelle mes frères et je dis : // Oubliez ce que je viens de dire. Fuck le silence ! Fuck l'anonymat ! Sortez en ville en ne portant que des guirlandes de Noël. Mettez des anoraks fluorescents, des jupes en raphia orange. Soufflez dans des sifflets. Hurlez dans des mégaphones. Occupez les quartiers, envahissez les centres commerciaux. Soyez le plus visibles possible pour qu'ils comprennent qu'il existe des forces d'opposition. Tatouez-vous // Politiquement correct for life // en lettres gothiques noires sur le ventre. Défendez le droit de tous les idiots à être idiots jusqu'à en perdre la voix. Jusqu'à en mourir. Jusqu'à ce qu'ils comprennent que nous ne sommes pas ceux qu'ils croient que nous sommes. //

J'appelle mes frères et je dis: //Au fait. Qui c'est *eux*? Il n'y a pas d'*eux*. Il y a, en revanche, des extrémistes des deux côtés, qui veulent nous convaincre qu'*eux* existent. Un *eux* unifié, dangereux et menaçant. Ne faites confiance à personne qui parle d'*eux*. Tous ceux qui parlent d'*eux* sont des idiots (pause). Surtout ceux qui prétendent qu'une guerre est en cours. Il n'y a pas de guerre, vous entendez? Il n'y a pas de guerre.//

J'appelle mes frères et je dis: //OK. Il y a une guerre. Il y a plusieurs guerres. Mais pas une guerre comme ils l'entendent. La guerre est dans nos cerveaux. La guerre porte sur nos peurs. Et quand la peur s'installe en nous, les avions se transforment en missiles et les sacs en bombes. Les téléphones portables deviennent des détonateurs de bombes, la nourriture pour bébé de la pâte explosive. Tous les liquides sont potentiellement explosifs. Tous les hommes à la barbe noire portent potentiellement des bombes. Et quand la peur s'installe en nous, nous commençons à craindre l'avenir et à regretter le passé. Nous commençons à souhaiter que le temps revienne en arrière, c'était tellement mieux avant, quand les hommes étaient des hommes, les femmes étaient des femmes, et personne n'était homosexuel. Quand nous avions des fax, au lieu d'Internet, et la guillotine, au lieu d'un système judiciaire. Avec des mines nostalgiques, nous nous rappelons les bals populaires et l'esclavage, les petits villages et les châtiments corporels. C'était tellement plus simple avant. Quand les frontières étaient claires et que les ennemis avaient un visage (et seulement un visage). Mais tout le monde n'a pas peur. Nous refusons de nous laisser intimider, nous marchons la tête haute, vers un futur où les frontières se dissolvent, avec la certitude que nous ne pouvons pas remonter dans le temps. Nous n'avons pas peur. Nous n'avons pas peur.//

J'appelle mes frères et je chuchote. OK. Je l'admets. J'ai peur. Je suis terrifié. J'ai peur des balles et des explosions, des islamistes dans nos rues et des néofascistes dans notre Parlement. Je suis terrifié par tous ceux qui n'ont pas d'humour. Mais surtout, j'ai peur parce que l'Histoire semble toujours se répéter, parce que nous ne semblons jamais apprendre, parce que tous les signes indiquent que notre lâcheté et notre crainte de la soi-disant différence sont enracinées tellement profond que nous n'arriverons jamais à les dépasser.

J'appelle mes frères et je dis: //Il vient de se passer un truc complètement fou. Je suis monté dans le métro et j'ai vu un individu extrêmement suspicieux. Il avait des cheveux noirs et un énorme sac à dos.//

J'appelle mes frères et je dis: //Il m'a fallu une fraction de seconde pour comprendre que ce que j'avais vu, c'était mon propre reflet dans la vitre.//

Jonas Hassen Khemiri avait écrit ce texte pour la première fois après un attentat à Stockholm en 2010. Il avait été publié par le grand journal suédois *Dagens Nyheter*. Il l'a réécrit pour *Libération*, après l'attaque contre Charlie Hebdo. [ndlr]

— rhizomatique4

Michèle Pralong et Yvan Rihs

Michèle Pralong, pouvez-vous nous raconter votre première rencontre avec le texte *J'appelle mes frères*? Quelle(s) question(s) vous a-t-il posée(s)? Quel(s) rêve(s) de plateau a-t-il suscité(s)?

MICHÈLE PRALONG. *J'appelle mes frères* repose sur un puissant dilemme intérieur d'Amor, le protagoniste. Et c'est tellement bien construit qu'on peut presque avoir deux interprétations antagonistes de la pièce, quant à sa culpabilité, et le suivre loin dans ses propres doutes. Il m'a fallu plusieurs lectures pour assurer ma compréhension, et entrer dans cette thématique d'actualité : l'intériorisation de ce qu'on appelle le délit de faciès. La manière dont la pression policière, qui tend à faire de chaque personne de type arabe un terroriste, transforme l'auto-perception même de cette personne. La manière dont l'espace public ultra-sécurisé, trempé de paranoïa, devenu hostile à certaines populations, peut les troubler jusque dans le sens qu'elles ont d'elles-mêmes. On peut penser à *La métamorphose* de Kafka lorsque l'impossibilité de se relier au monde et aux autres conduit à se déclasser soi-même, profondément, intimement, ici en cafard là en terroriste, hors de toute réalité. J'ai aussi revu, en un rapprochement plus abstrait, Buster Keaton rasant les murs dans *Film* de Beckett. Et puis j'ai pensé à Riz Ahmed, jeune comédien anglais d'origine pakistanaise, qui apparaît dans plusieurs productions sur ce sujet : les séries *The Brits* ou *The night of*. On va chercher à entrer véritablement dans la conscience d'Amor, qui essaie de monter, au sens cinématographique, un récit de lui-même en convoquant des scènes de son passé, au moment d'une accélération du temps autour d'un attentat. C'est une tempête sous un crâne. Il cherche les bifurcations, dans son esprit et dans la ville, pour échapper au lien qui se noue comme une fatalité entre lui et la voiture piégée.

Yvan Rihs, voyez-vous des échos entre la terreur ontologique qui habite les personnages de *Nino* et la terreur sociale éprouvée dans *J'appelle mes frères*?

YVAN RIHS. Ces deux pièces sont en quelque sorte complémentaires. Le personnage d'Amor, figure centrale de *J'appelle mes frères*, est le récepteur de voix multiples et contradictoires avec lesquelles il dialogue face au public dans un moment de crise sociale qui fait feu à l'extérieur. Alors que la ville est en état d'alerte à la suite d'un attentat, le protagoniste catalyse ces voix éclatées pour les faire converger dans son espace subjectif – mental, pourrait-on dire. C'est une œuvre de confrontation autant que d'intériorisation. Dans *Nino*, au contraire, c'est une voix unique, et pour le coup très objective, qui vient perturber la quiétude familiale et la faire éclater dans sa petite cuisine. Entre ces deux textes, malgré les limites de la comparaison, se font écho des états d'inquiétude qui se propagent au-delà du cadre individuel, et qui en soulignent d'autant plus la solitude endémique.

Quel(s) rôle(s) peut jouer le théâtre face aux renforcements des assignations identitaires actuels?

MICHÈLE PRALONG. Au théâtre, il est question de corps, de visages et de voix en live, on est donc dans un médium qui permet de réviser les assignations de manière physique, concrète, immédiate. La vie contemporaine ne cesse de légitimer des inégalités sociales, raciales et de genre. A contrario, le théâtre peut rendre audibles certains récits marginaux, subalternes qu'on entend mal ou pas du tout. Je crois à cette force de la scène en tant qu'alternative narrative, d'autant plus efficace qu'elle se joue dans la présence réelle des émetteurs et des récepteurs. La question posée par *J'appelle mes frères* est hautement scénique : comment marcher dans la rue lorsqu'on est arabe et donc potentiellement coupable dans le regard de chaque passant ? Comment rester naturel ? C'est un art tellement difficile, le théâtre, mais je crois que nous avons tous des moments scéniques en nous (de théâtre, de danse ou de performance) qui nous ont changés. Profondément. Changés par tout le corps, et pas seulement par le raisonnement ou par l'argumentation.

YVAN RIHS. C'est le travail du théâtre que de proposer un autre son de cloche par rapport aux définitions courantes de la réalité et des identités qu'elle fabrique. Le théâtre est vain s'il n'est politique qu'au sens étroit, s'il s'en tient au discours idéologique interne – à ce moment-là, il ne saurait se faire entendre que par quelques interlocuteurs déjà convaincus (ou pas!), il restera superficiel, pauvre et sans conséquences. Pour que le théâtre reste connecté à la vie réelle, qu'il soit politique au sens large, il doit aller travailler d'arrache-pied à l'extérieur autant qu'à l'intérieur, en dépit de toutes les recettes déjà éprouvées, et en dépit des préavis de toutes sortes. Un projet théâtral doit tenter *quelque chose* non seulement sur le plateau, mais aussi dans la relation artistique au cours du processus de création, et surtout dans la relation avec les spectateurs avec qui on cherche à faire connaissance. Pour cela, il faut dédier le travail au public bien en amont et bien au-delà de la jolie représentation. Pour moi, le premier critère pour continuer, c'est : //Est-ce que, d'une manière ou d'une autre, cela nous concerne bien tous autant que nous sommes ?// Après, si on se plante, ce sera au moins joyeusement !

Quels sont les espaces d'improvisation possibles aujourd'hui ? Peut-on exercer sa liberté en dehors des marges ?

YVAN RIHS. Certainement, mais c'est à chacun de chercher ces espaces et de les reconnaître. Il n'y pas de règle générale de liberté ou de bien-être, parce qu'entre les uns et les autres, ça n'a rien à voir... Mais si au moins le théâtre est l'occasion de mettre en partage nos manques et nos aspirations contradictoires, ça vaut vraiment la peine.

MICHÈLE PRALONG. La liberté est d'autant plus forte et belle lorsqu'elle se déploie au cœur des choses. Là où il y a des enjeux, des visibilitées et des effectivités. Angela Merkel qui affirme la nécessité d'accueillir les migrants du Sud en Europe, c'est extraordinaire. Cette liberté de parole est soufflante. Si elles naissent dans les marges, il faut que certaines puissances de liberté et de renouveau des idées puissent contaminer ou du moins affecter le centre. Le mouvement actuel qui donne du sens à de nouvelles responsabilités et de nouvelles libertés d'agir, c'est la culture participative, tous les systèmes open source, les technologies du blockchain, des smart grids, cette nou-

velle pensée qui tend à faire de chacun à la fois un consommateur et un producteur. Le philosophe Bernard Stiegler et l'équipe d'Ars Industrialis démontrent comment cette nouvelle économie contributive peut amener à dépasser le capitalisme. Comment la collaboration que permettent les technologies numériques peut redonner à chacun une capacité à s'investir, à s'inventer et à inventer le monde.

Définitions

Source : Dictionnaire Larousse

- / Peur violente qui paralyse : *un cataclysme qui provoque la terreur de la population*. Pratique systématique de violences, de crimes en vue d'imposer un pouvoir : *un dictateur qui ne se maintient que par la terreur*.
- / Personne ou chose qui inspire une grande peur, qui effraie : *ce garçon est la terreur du quartier*.
- / Expression : terreur nocturne, trouble du sommeil de l'enfant se manifestant par un cri ou par des pleurs perçants, accompagnés de signes d'angoisse majeure.
- / Synonymes : effroi, épouvante, frayeur, horreur, panique.
- / Histoire (source : Wikipédia) : la Terreur est une période de la Révolution française caractérisée par le règne de l'arbitraire et des exécutions de masse. Son instauration ayant été progressive, la date de son commencement varie selon les historiens, de la naissance du tribunal révolutionnaire en mars 1793 aux massacres de septembre de 1792, voire aux premières têtes tranchées de juillet 1789. Elle voit le point culminant des massacres suivant la prise de pouvoir des députés montagnards en 1793, et s'achève le 28 juillet 1794 (le 10 thermidor de l'an II), avec la chute de Robespierre qui meurt guillotiné.

Punchlines

// Le problème de la vie publique, c'est d'apprendre à dominer la terreur, celui de la vie conjugale d'apprendre à dominer l'ennui.//
Gabriel García Márquez, *L'amour au temps du choléra*

// La terreur de la Société, qui est la base de toute morale, la terreur de Dieu, qui est le secret de la religion : voilà les deux choses qui nous gouvernent. Et encore...//
Oscar Wilde, *Le portrait de Dorian Gray*

// Dans peu de temps, quelque deux ou trois cents ans, on considérera notre vie actuelle avec terreur et dérision, tout ce qui existe aujourd'hui paraîtra maladroit, lourd, très inconfortable, et étrange.//
Anton Tchekhov, *Oncle Vania*

// On a dit : l'erreur est humaine ; moi je dis : Terreur est amoureuse.//
Victor Hugo, *Les Misérables*

Analyse / Le roman noir

Annie Le Brun, *Les châteaux de la subversion*, Extrait

Qu'est-ce que le roman noir ? Les définitions en sont nombreuses, disparates à souhait.

[...] Généralement, pour ce qui est de l'intrigue, une jeune fille innocente et pure se trouve jetée sur les routes par les hasards de la vie. Et c'est le prétexte à un formidable voyage au pays des malheurs.

[...] Des plus sombres péripéties, le lecteur oubliera tout pour curieusement garder le souvenir d'un espace d'incertitude et d'obscurité, obsédant comme un morceau de ténèbres arraché à la nuit dont nous sommes faits.

[...] Dans le roman noir, une étrange hâte s'empare de tous les mouvements. Les paysages rassurants s'égrènent vite le long du chemin, ponctuant en contrepoint furtif la mise en place d'un décor de plus en plus enveloppant.

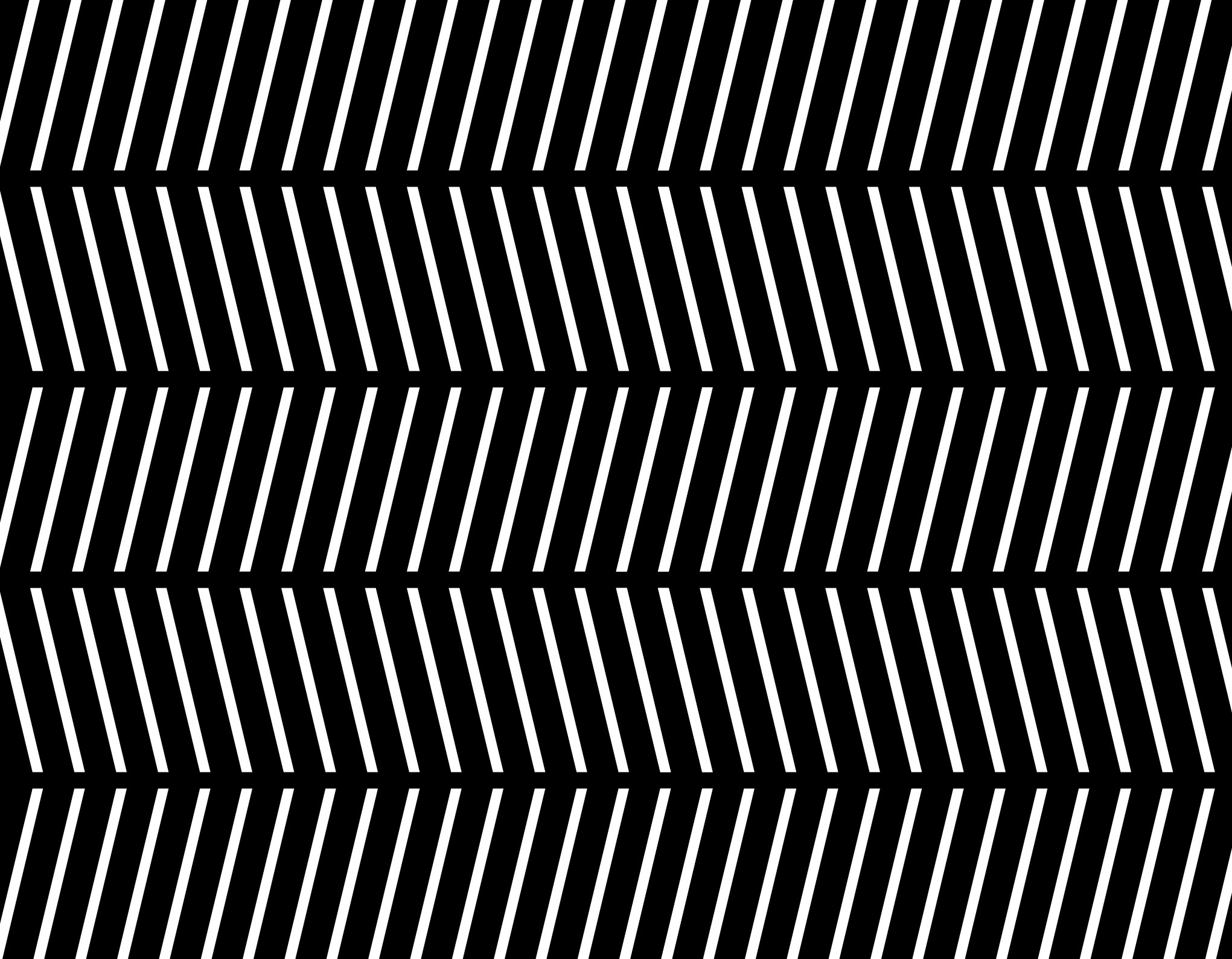
[...] Les derniers lambeaux solaires s'effilochent à mesure qu'on avance, jusqu'à ce qu'on perde enfin même le souvenir du bonheur. Peu à peu, forêts, orages, montagnes enserrent personnages et lecteurs dans un réseau d'angoisses d'abandon et de fusion. Jusqu'à ce qu'enfin désertée de toute trace d'humanité, la nature s'ouvre béante comme un

dangereux appel de vide entraînant vers une série d'identifications archaïques.

[...] La densité de la nuit se fait mouvante pour mieux refermer sa masse incohérente sur le voyageur ; les points de repère sont absorbés par cette houle naturelle. Des êtres et des choses, on ne connaît plus que frôlements ou chocs. Autant d'engloutissements progressifs ou accidentels de la verticalité au cours desquels l'angoisse de la séparation et la terreur de l'abandon sont sans cesse rejouées.

Que le chemin monte ou descende, on ne distingue jamais où il mène, les arbres disparaissent dans la mouvance de la forêt qui enferme dans une errance aveugle. Comme si la nature // faite à l'image de Dieu // se trouvait ici inexorablement amputée de son principe organisateur et du même coup à la merci des forces obscures qui la travaillent depuis toujours.

[...] Tout acquiert une dimension autrement inquiétante quand il s'avère que le leurre porte sur la réalité elle-même, ou plutôt sur toutes les données psychiques, intellectuelles, sensibles qui fondent alors l'idée même de la réalité.



— biblio-filmo-expo-graphies

À LIRE

Une sélection d'ouvrages est disponible à la librairie du POCHE/GVE.

Espaces (in-)habitables

- / *Junkspace*, Rem Koolhaas, Payot, 2011
- / *Construire l'ennemi*, Umberto Eco, Grasset, 2014
- / *L'ornement de la masse*, Siegfried Kracauer, La Découverte, 2008
- / *Le Deuxième sexe*, tomes 1 et 2, Simone de Beauvoir, Folio, Gallimard, 1986
- / *Le livre de l'intranquillité*, Fernando Pessoa, Christian Bourgois, 2011
- / *Lâchez tout*, Annie Le Brun, Sagittaire, 1986
- / *Les châteaux de la subversion*, Annie Le Brun, Gallimard, 2010
- / *Mythologies*, Roland Barthes, Points, 2014
- / *Eloge de l'amour*, Alain Badiou, Champs, Essais, 2016
- / *Ariel*, Sylvia Plath, Gallimard, 2011
- / *Frankenstein ou Le Prométhée moderne*, Mary Shelley, Livre de Poche, 2009
- / *Le Quart Livre*, François Rabelais, Points, 1997

- / *L'Ensorcellement du monde*, Boris Cyrulnik, Odile Jacob, 2001
- / *Race et histoire*, Claude Lévi-Strauss, Folio, 1997
- / *L'insoutenable légèreté de l'être*, Milan Kundera, Folio, 1990
- / *Pensées*, Blaise Pascal, Gallimard, 2015
- / *La Vie mode d'emploi*, Georges Perec, Le Livre de Poche, 1980
- / *La carte et le territoire*, Michel Houellebecq, Flammarion, 2010
- / *Espèces d'espaces*, Georges Perec, Galilée, 2000
- / *Toute personne qui tombe a des ailes*, Ingeborg Bachmann, Poésie/Gallimard, 2015

Les choix des auteurs

- / *Presque égal à*, Jonas Hassen Khemiri, Editions Théâtrales, 2016
- / *Classer, dominer, qui sont les // autres // ?*, Christine Delphy, La Fabrique, 2008
- / *Princesses*, Catherine Léger, Léméac, 2011
- / *Cendres de cailloux*, Daniel Danis, Actes Sud-Papiers, 2000
- / *// L'asile de la pureté //*, in Gauvreau, l'œuvre créatrice et complète, Claude Gauvreau, Parti Pris, 1977

- / *Les belles-sœurs*, Michel Tremblay, Actes-Sud Papiers, 2007
- / *Ines Pérée et Inat Tendu*, Réjean Ducharme, Léméac, 1992
- / *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Normand Chaurette, Léméac, 1993
- / *Avec Norm*, Serge Boucher, Dramaturges, 2013
- / *Story*, Robert McKee, Dixit, 2000

Détours

- / *L'amour au temps du choléra*, Gabriel García Márquez, Le Livre de Poche, 1992
- / *Le portrait de Dorian Gray*, Oscar Wilde, Grasset, 2016
- / *Oncle Vania*, Anton Tchekhov, Babel, 2001
- / *Les Misérables*, Victor Hugo, tomes 1 et 2, Le Livre de Poche, 1998
- / *Middlemarch*, George Eliot, Folio, 2005
- / *La première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*, Philippe Delerm, L'arpenteur, 1997
- / *Big Sur et les oranges de Jérôme Bosch*, Henry Miller, Le Livre de Poche, 1972
- / *Romans, poésies, poésie critique*,

théâtre, cinéma, Jean Cocteau, Le Livre de Poche, 1995

- / *Les racines du ciel*, Romain Gary, Folio, 1973
- / *La muse du département*, Honoré de Balzac, Folio, 2007
- / *La symphonie pastorale*, André Gide, Folio, 1972
- / *Cœurs, passions, caractères*, Jean Giono, Gallimard, 1999
- / *L'intégrale illustrée*, Edgar Allan Poe, La Bibliothèque des classiques, 2015

À VOIR

Films

- / *Film*, Samuel Beckett
- / *What's Eating Gilbert Grape*, Lasse Hallström

Le **POCHE /GVE** est un théâtre entièrement consacré à l'écriture contemporaine. Il s'engage à replacer les auteurs et leurs textes à l'origine, au début de la fabrique du théâtre. Un comité de lecture repère, lit et sélectionne les textes qui constituent les saisons du **POCHE /GVE**. Textes d'aujourd'hui, d'auteurs vivants, ils sont créés au **POCHE**. Pour accompagner et éclairer leur première rencontre avec le public, le théâtre édite ce cahier de salle, rédigé lui-même par une talentueuse auteure, la dramaturge de cette Saison d'EUX, **PAULINE PEYRADE**. Jeune auteure formée à l'Ecole nationale supérieure des arts et techniques du théâtre à Lyon (ENSATT), Pauline conçoit des formes avant même de commencer à écrire ses pièces. Elle embrasse des sujets en y plongeant entièrement, faisant de ses personnages, de ses fables, de ses motifs, les matériaux absolument concrets de ses pièces. Pour elle, chaque sujet, chaque personnage appelle son propre théâtre. Elle sait que les formes cano- niques n'ont plus cours et que chaque auteur-e se retrouve seul-e devant son écran face à ses choix. Radicalement moderne, elle ose interroger la machine du théâtre, lui lancer des défis. L'exigence artistique absolue à laquelle elle s'astreint, du début à la fin de ses dialogues, ainsi que ses choix formels et artistiques font de ses textes de véritables défis pour les créateurs de théâtre. Ses pièces *Ctrl-X* (créée au **POCHE /GVE** en avril 2016) et *Bois Impériaux* sont publiées aux Solitaires Intempestifs. Fondatrice de la revue *le bruit du monde*, elle travaille à l'apparition d'une nouvelle scène de l'écriture contemporaine et participe à la réflexion sur le rôle et la place des auteurs aujourd'hui.

POCHE /GVE est géré par la Fondation d'Art Dramatique de Genève



Qu'est-ce que l'on supporte comme
environnement et comme rôles de
nos jours ? / Vous sentez-vous seul
face à tout ça, la vie ? / Confirmez-
vous vos préjugés quand ils sont
confrontés ? / Etes-vous assis
confortablement ? / Comment
recevez-vous cette langue presque
étrangère remâchée par des
bouches suisses ? / L'entendez-
vous, le cri de vos proches ? / Quels
sont vos plaisirs au théâtre ? / Une
femme qui n'a pas d'enfant a-t-elle
la même valeur qu'une femme avec
enfant, à vos yeux ? / Qu'est-ce
que l'on fabrique et qu'est-ce que
l'on consomme ? / On s'en boit une
après le spectacle ?