

Joël Pommerat vient de créer *Les Marchands* au Théâtre National de Strasbourg, dernière pièce de sa trilogie inaugurée avec *Au monde* et *D'une seule main*.

Le travail de cet auteur-metteur en scène et de son équipe au sein de la compagnie *Louis Brouillard* devient familier de nos scènes françaises : plusieurs pièces sont en tournée, ainsi que sa première œuvre pour jeune et tout public, le très étonnant *Petit Chaperon rouge*.

Nous avons souhaité nous entretenir longuement avec Joël et avec certains de ses comédiens, afin qu'ils nous racontent leur fabrique de théâtre, qu'ils nous fassent partager le cheminement qui est le leur, fait d'exigence, de patience et de fidélité. Avec eux, comme avec les créateurs lumière, son, scénographie et costumes, Joël procède à un long travail de répétitions. Où il est question de délicatesse, d'utopie, de simplicité, de raffinement, d'équilibre, de rêve et de soyeux mystère.

Quelques dates pour *Les Marchands*
Création au TNS le 20 janvier 2006.
À Chambéry du 14 au 16 février.
À Orléans du 28 février au 5 mars
À Amiens les 23 et 24 mars.
À Guyancourt les 31 mars et 1^{er} avril.
À Belfort les 6 et 7 avril.
Au Festival d'Avignon du 20 au 25 juillet.

Les textes de Joël Pommerat sont publiés par Actes Sud-Papiers que nous remercions ici pour leur collaboration.

Dialogue entre Claudine Galea et Joël Pommerat, novembre-décembre 2005

I. "L'être n'est pas que parole"

UBU : Comment as-tu commencé ?

Joël Pommerat : J'ai découvert le théâtre grâce à un professeur de français du collège. J'ai commencé à en faire comme comédien avec des compagnies amateurs. Puis une petite compagnie m'a engagé, j'avais 19 ans. J'ai appris les choses essentielles, en fait. Qu'est-ce que la communauté du théâtre, sa réalité modeste – ce qui dans ma bouche n'est pas péjoratif, au contraire. Ce théâtre-là m'a semblé juste.

Puis j'ai bougé, je suis allé voir ailleurs. J'ai tenté le TNS et le Conservatoire de Paris, je n'ai pas été pris. J'ai été déçu. Je voulais être acteur. Mais je crois que d'une certaine façon j'ai eu la chance de ne pas avoir de chance.

Je suis allé chercher les rencontres. J'ai commencé à créer avec des amis des spectacles collectifs, il vaudrait mieux dire des aventures collectives.

À 23 ans, j'ai pris la décision que je ne serai pas comédien. La place d'acteur est une place ingrate. On y dépend absolument des autres. Comment faire des choix quand on est acteur ?

Psychologiquement, et plus profondément sur le plan des relations aux autres, ça ne me convenait pas en fait. Mais je suis resté dans le théâtre parce que ça me semblait quand même un endroit de recherche et d'expérience. Très vite l'artistique est devenu pour moi une façon d'être dans l'humain, au cœur de l'humain. Et un lieu pour développer une exigence.

Au départ, il y avait bien sûr aussi des raisons narcissiques, des raisons impures, plaire aux filles. (*Rires*) Au départ, on fait l'acteur pour de mauvaises raisons. Les mauvaises raisons restent, mais entre-temps on se retrouve face à soi-même, obligé de gratter un peu sous les apparences.

Ayant décidé que je ne serai pas acteur, j'ai en revanche gardé très précieusement ce qui m'avait poussé sur la scène, et de façon très physique : pourquoi j'entre dans la lumière et le silence, pourquoi j'en sors, sur quel bord je me tiens, quel seuil je franchis.

Plus que physique, c'est une façon éthique d'aborder le théâtre ?

Oui. Je l'ai compris par le corps. C'est allé du corps à la pensée chez moi.

J'ai décidé de chercher le théâtre à partir de mes sensations. Et je me suis senti aussitôt libéré, libre, maître à bord. Libre et responsable de ce que j'allais créer.

Tu écrivais ?

Non. C'est faire des spectacles qui a impliqué la nécessité d'écrire. Alors j'ai écrit. Pour moi. Pendant quatre ans. J'ai écrit sans me sentir écrivain. C'était comme une université pour moi. Il faut dire que j'avais arrêté l'école avant le bac. Je n'avais pas de culture scolaire, j'avais des envies, des intuitions, mais j'avais progressivement perdu le goût de la lecture et de la culture. J'ai écrit pour pouvoir penser. Et ça reste vrai aujourd'hui.

Tu aurais pu te tourner vers d'autres pratiques intellectuelles, la philosophie par exemple ?

En fait, je crois que j'ai fait du théâtre pour faire de la philosophie. Ou plus précisément pour essayer d'exercer un peu ma pensée. À un moment, j'ai effectivement hésité entre les deux. Je suis même allé à l'Université vers 28, 29 ans. La voie philosophique est austère et comme je n'étais pas un génie, j'aurais eu une vie d'études obscure et ça ne me convenait pas vraiment, il faut l'avouer. Pourtant j'avais une forte jubilation à être dans l'être et pas dans le faire. J'avais cette intuition qu'on pouvait faire quelque chose qui n'existe que pour soi, en soi, et qui n'est pas rien.

C'est la matière même de ton travail. Cet endroit qui est intimement ou invisiblement spectaculaire. On y reviendra.

Oui, mais tout de suite, je veux dire que j'ai lu Pessoa à ce moment-là et je m'y suis entièrement projeté. *Le Livre de l'Intranquillité*, pour moi, contrairement à ce que beaucoup de gens pensent, ce n'est pas du tout le livre d'une défaite existentielle, c'est le contraire, l'expression d'une réussite humaine, l'expression de la lucidité d'une forme d'existence, avec une telle transcendance de l'ego qu'on n'est pas dans le pathologique. J'ai eu, je dois dire, la tentation de cela, de vivre une vie en soi et pour soi.

La tentation de l'ermitage. Et puis tu as choisi définitivement le théâtre ?

Il faut dire aussi que j'avais déjà passé – perdu ? – beaucoup de temps dans le théâtre. Et ce que j'avais touché de l'ordre de la présence en scène en tant qu'acteur était emblématique de la présence humaine sur la scène du monde. C'est un peu fumeux dit comme ça, mais c'est cette intuition qui m'a conduit là où je suis maintenant. Pour moi la question du comédien en scène rejoint la question de l'identité, la recherche de l'identité.

Oui, c'est une question ontologique. Au croisement du corps et du langage.

Rompre le silence, franchir ce mur d'angoisse que tout comédien redoute quand il entre en scène, faire exister cette mise au monde. Cette question de l'acteur, je la mets en parallèle avec la question de l'homme en face du monde et de l'action humaine au sens le plus large.

Donc tu t'es mis à réfléchir sur tout ça, et à écrire.

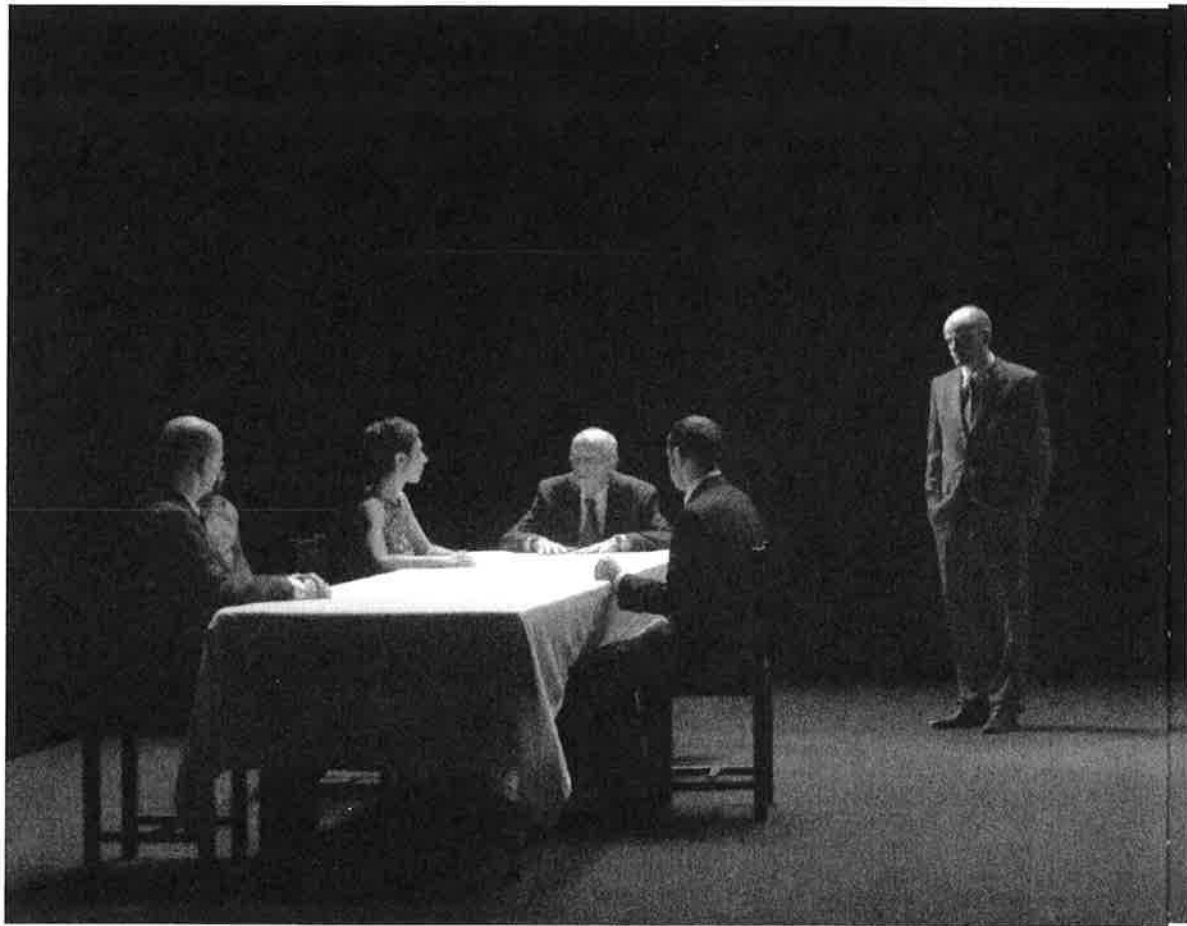
Oui. Il fallait que j'étudie, avec toujours cette idée que ma recherche n'était pas seulement artistique, mais humaine, personnelle, réflexive. Ce que j'allais produire ne pouvait pas être légitime tout de suite. Alors je recopiais des pages que j'aimais. Écrire d'ailleurs, pour moi, d'une certaine façon c'est recopier, dans le sens que je ne crois pas à la création à partir de rien. D'ailleurs la première pièce écrite, je l'ai recopiée à partir de vraies paroles. Je ne me sentais pas encore autorisé à la légitimité de la fiction.

À cette époque d'études, j'ai travaillé pendant un an sur la vie de Tolstoï, lorsqu'à 45 ans il décide de ne plus écrire, qu'il croit comprendre que l'art est un hédonisme, que l'art est immoral, et qu'il se met à prêcher une nouvelle parole de Jésus. J'étais assez fasciné par ce parcours, cette crise d'identité.

Puis j'ai écrit un monologue en écriture automatique et le premier acte théâtral fut de monter ce monologue.

Ruth Olázola et
Saadia Bentaleb dans
Les Marchands
© Elisabeth Carecchio





Aurais-tu écrit sans la scène ?

Je ne crois pas. Seul le théâtre permet d'être dans l'incarnation, à la fois dans le corps de la présence et des mots. L'être n'est pas que parole. De la même façon, dans mes spectacles, on cherche juste la lumière qu'il faut, ou ce qu'il faut de lumière et c'est tout. Ce qui est à montrer est dans la tête du spectateur. Selon moi, ce qui est à montrer est de l'ordre de la révélation, la révélation est intérieure, et c'est le spectateur qui est le lieu de la révélation.

Mon travail, c'est de montrer des secrets en tant qu'ils restent cachés, pas de les dévoiler.

Tu as monté un premier monologue et puis ?

J'ai créé un spectacle presque muet. J'avais envie de faire une pièce à partir de rien. Je me suis dit, si le théâtre est action, je vais voir ce qui tient quand on enlève tout. C'est comme ça qu'on voit si quelque chose existe. En fait, je suis passé à côté de mon sujet, mais ce n'est pas grave. C'était vraiment le premier pas de mon aventure personnelle.

L'obscurité pour la lumière, le silence pour la parole, la présence pour le corps. C'est ce qu'on sent d'abord dans tes spectacles.

Il y a une analogie entre le présent et la présence. On dit d'un acteur qu'il a de la présence. Je dis : à partir du

moment où l'acteur travaille sur le présent, il a de la présence. Le présent est une succession d'instant. Un instant c'est une chose et, aussitôt, la mort de cette chose. Un grand acteur travaille sur le discontinu.

Parle-moi de la rencontre avec les comédiens.

Au début je me suis dit, ce n'est pas sérieux de travailler avec des amis. Il faut que je travaille avec des gens qui ne sont pas des amis. Au fil du temps, je me suis aperçu qu'il fallait que je travaille avec des gens avec lesquels je puisse m'entendre, qui ne me faisaient pas souffrir et que je ne faisais pas souffrir. Avec lesquels je partage le sens de la recherche. Non pas juste des comédiens qui viendraient là, se prêter. Il fallait des complices véritablement.

L'acteur est au centre de ce travail. Il fallait que je rencontre des gens bien pour moi.

Qu'est-ce que ça veut dire, bien ? Qu'est-ce qu'un bon acteur ?

Mes comédiens n'ont pas un profil particulier, je veux simplement dire que je n'ai pas récupéré des chiens perdus, des gens qui étaient en rupture ou laissés pour compte par le milieu, mais ce n'étaient pas non plus des gens qui fonctionnaient dans l'institution.

J'avais d'abord besoin de gens qui ne seraient pas pressés.



Jean-Claude Perrin,
Marie Piemontese,
Philippe Lehembre,
Lionel Codino,
Pierre-Yves
Chapalain dans
Au monde
© Elisabeth
Carecchio

Moi je prenais mon temps, je pense que j'ai vraiment pris mon temps, même si maintenant on trouve que je bosse comme un fou. Mais j'ai pris un temps infini, j'ai fait des détours dingues, passé des années à lire des livres, à être content, dans une journée, d'avoir écrit quatre phrases qui me paraissaient intéressantes. Je ne savais pas où j'allais.

Alors effectivement, maintenant, je suis dans la production intensive, je suis un peu un homme d'affaires du théâtre, (*Rires*) mais je sais aussi que j'ai pris mon temps et que je suis prêt à un autre temps. Ça s'est fait naturellement.

Tu prends toujours autant de temps pour répéter.

On crée un nouveau spectacle le 20 janvier, *Les Marchands*, troisième volet de la trilogie commencée avec *Au monde* et *D'une seule main*. En tout, on aura répété à peu près trois mois et demi pour cette création. Pour moi ce n'est pas assez mais c'est le plus que nous pouvions faire cette année.

Je vais être un peu provocatrice. Tu es dépendant des comédiens puisque tu écris pour eux. Mais ta dépendance sert un projet qui est le tien. Les comédiens, eux, restent interprètes de ce projet, même s'ils partagent un langage commun avec toi. Tu es à un endroit de

pouvoir. Tu parles d'une aventure collective. Quel est le sens du collectif pour toi ? Quelle est la vérité de ça ? Jamais je n'ai dit que les créations se faisaient de façon collective. J'ai dit que le groupe que nous sommes était essentiel pour moi. Oui, je me considère dans ma relation au pouvoir, et pas seulement d'un point de vue artistique mais aussi administratif par exemple. Je me vois un peu comme un tyran qui s'efforce d'être le plus éclairé possible.

Tyran pas dans le sens tyrannique, mais je ne partage pas le pouvoir, je délègue seulement des choses.

Éclairé parce que j'essaie d'avoir conscience de ce statut de tyran et de faire le moins de mal possible à ceux auprès desquels j'exerce le pouvoir.

J'essaie non pas de créer de la démocratie artificielle, mais des espaces de respiration pour les gens avec lesquels je travaille. Et puis je suis engagé avec des comédiens. J'ai énoncé le projet de faire une création par an à la fois comme une boutade et comme un projet de vie, un projet aussi de relation au temps.

Pendant quarante ans c'est ça ?!

Oui, j'ai commencé par dire 10 ans et ce n'était pas suffisant ! (*Rires*) Je peux le dire officiellement : je m'engage avec un certain nombre de comédiens qui font partie du groupe, groupe que je ne peux pas étendre à l'infini. Ils sont sept au jour d'aujourd'hui, et je m'engage à leur donner une place dans chacune de mes pièces, une belle place.

Je ne leur demande pas la réciprocité, ça ce serait abusif. C'est mon choix d'être dans ce contrat parce que je sais ce que j'y gagne. Ce que je leur demande, c'est de continuer à être dans la passion de la recherche et dans la responsabilité qu'elle implique.

Sauf que la réciprocité est un peu implicite ?

Maintenant de fait, il n'y a pas la place pour qu'ils aillent travailler ailleurs. Quand ils sont engagés, ils sont engagés vraiment, c'est mon côté tyran ou cohérent par rapport au travail.

Mais je ne leur demande pas de ne jamais me « trahir ».

Ils peuvent te quitter pour un an ou deux et revenir ?

Oui. C'est quelque chose qui se met en place, ça se prévoit s'ils veulent aller voir ailleurs.

Au bout de dix ans, si on continue à travailler ensemble c'est qu'on se sent bien les uns avec les autres, il y a une intelligence du rapport. Le rapport se pense et se construit au fur et à mesure du temps, on ne fait pas confiance, a priori, à l'évidence de l'affection. Ce n'est pas de la démagogie, je peux vraiment dire que j'apprends et que je grandis avec les gens avec lesquels je travaille.

Je suis loin d'être parfait, eux aussi, mais tous, et certains plus que d'autres, m'apprennent beaucoup, tous me nourrissent de quelque chose et me font aller plus loin. Ils me font aller dans l'exigence des devoirs auxquels mes pouvoirs m'obligent.

J'ai conscience des devoirs que j'ai.

Peux-tu revenir sur l'idée de recherche ?

Si je fais le choix de ces comédiens, ce n'est pas seulement parce que ce sont des gens bien, des artistes intelligents, c'est aussi parce que nous cherchons quelque

chose ensemble et que, au fur et à mesure du temps qui passe, ils sont dépositaires du savoir que nous accumulons ensemble. Souvent je pense à cette légende sur les Africains qui dit que quand un vieillard meurt c'est une bibliothèque qui brûle. C'est un peu ce qui se passe avec la compagnie. Quand un comédien s'en va, c'est quatre ou cinq années de travail de recherche qui partent dans la nature.

Il y a un capital artistique qui se constitue avec les personnes.

Quand je monte le spectacle de 2006, je travaille avec Agnès, Ruth, Marie, Saadia, Lionel..., mais je travaille aussi avec tout ce qui s'est déposé du travail en eux pendant ces cinq ans, huit ans, dix ans.

C'est en cela qu'ils ne sont pas seulement des interprètes, qu'on peut parler d'un échange, de quelque chose de l'ordre du collectif.

Ces comédiens – c'est en ce sens que c'est collectif – font partie du poème. Ils ne disent pas le poème de Joël Pommerat, ils sont le poème en partie. Les mots sont là pour faire exister ces êtres-là et ces corps-là. Ce qu'ils sont sur la scène est plus grand que ce qu'ils disent.

Quand tu mets en chantier un nouveau projet, est-ce qu'il peut te venir d'eux ? Est-ce qu'ils peuvent être force de proposition directe, te faire une demande ? Ou est-ce que tu repasses toujours par toi, par le regard qu'un artiste a sur son propre travail ?

Non, je n'ai pas besoin d'eux, je ne les sollicite pas, ce sont mes prérogatives, je ne laisse à personne la place de ça. C'est mon œuvre aussi que je fais en complicité avec eux et ce sont aussi des gens qui se sentent bien à cette place-là. Qui aiment me laisser à la place où j'ai envie d'être, qui ont le désir de travailler avec quelqu'un qui est à cette place-là.

Ça ne conviendrait pas à tout le monde, c'est pour ça que je dis qu'on s'est choisis.

Ils ne me font pas de demande. Il m'est arrivé de les solliciter sur des questions qui concernent l'histoire des figures qu'ils sont amenés à interpréter.

Il y a quelques années, je leur ai dit : faites-moi savoir si vous en avez assez, si vous sentez que je vous enferme. Dites-moi ce que vous aimeriez jouer. Je ne sais pas si j'en tiendrai compte, mais parlez-moi. Je mettrai vos souhaits dans un coin de ma tête, et si ça vient, ça viendra naturellement. Il n'y a presque pas eu de réactions de leur part. Peut-être que les acteurs aiment être surpris par ce que je leur propose.

Faisons un détour. Tu disais que tu envisageais ton rapport au pouvoir aussi dans l'administration de la compagnie ? À cause de l'insistance politique, cela me rappelle que ce mot, administration, peut avoir une noblesse.

Oui, il s'agit de ce qu'on met en place sur les questions sociales, une recherche d'équité, d'éthique. C'est très important d'inventer sur ce plan-là. De ne pas reproduire les modèles sociaux en vigueur parce qu'on est une compagnie qui fait un chiffre d'affaires.

Tout va ensemble. Je suis très près des questions d'argent, je sais ce qui se passe, je délègue beaucoup, mais je ne délègue pas les choix et les répartitions, les questions posées au niveau financier.

Tu réussis à faire une brèche dans le système actuel ? Tu proposes un autre mode de production du travail ? Ça vaut seulement pour toi ou c'est une façon de répondre à des questions qui sont extrêmement problématiques et critiques ? Comment le théâtre se fait ? Qu'est-ce que l'intermittence ? Est-ce que le terme « troupe » te parle ? Qu'est-ce qui remplace la troupe et qui n'est pas l'intermittence ?

On est une compagnie de gens qui travaillons régulièrement ensemble. Les comédiens n'ont pas la possibilité d'aller travailler ailleurs, mais les techniciens l'ont un peu.

On vit dans le système de l'intermittence. Cette compagnie n'a pas de lieu, elle a des bureaux depuis peu de temps, elle n'a pas de fonctionnement lourd. On a donné deux cents représentations cette année, tourné trois spectacles en même temps. C'est la vie de théâtre, c'est pour jouer que j'ai fait une troupe de théâtre, pour faire la route. Pour construire ensemble.

Tu as envie d'avoir un lieu ?

J'ai envie d'avoir le confort du travail, si un jour ça doit passer par un lieu, tant mieux, je cherche un lieu mais pas un lieu qui soit un lieu de programmation. Je n'en ai pas envie, on ne peut pas tout faire bien. Mon temps est rempli par la création.

Revenons à ton souci de l'administration.

Il s'agit de rester légers et libres. S'il n'y a pas de créations, il n'y a pas d'administration. La compagnie n'a de sens que si elle fabrique des spectacles, sinon elle doit se dissoudre dans l'air.

Mais tu crées tous les ans, donc la question ne se pose pas ?

Ce que je veux dire est symbolique. Quand tu penses tes budgets, tu peux décider que tu vas appeler une partie de ton budget « frais de fonctionnement ». Avant de commencer à faire ton budget pour ta création, tu te mets déjà un gros pavé sur la table. J'ai toujours refusé cette notion de « frais de fonctionnement ». Ils n'ont de raison d'être que s'il y a des créations. Tu vas me dire que c'est la même chose, mais dans l'esprit ça change tout. Penser au fonctionnement avant même de faire du théâtre, ce n'est pas la même chose que dire : on fait du théâtre donc on a du téléphone à payer, du chauffage, etc. Pour moi, c'est dans ce sens que ça marche. Mais cette année, pour la première fois, j'ai demandé explicitement une augmentation de ma subvention de fonctionnement par l'État. Je ne m'en sors plus.

Comment se passe le travail au plateau ? De l'écriture sur le papier au plateau ? Du plateau à l'écriture ?

Les comédiens ont une part dans l'écriture du texte même si jamais ils n'improvisent, même si jamais ils n'amènent une phrase car c'est pour eux que j'écris. Je n'ai pas la pièce quand je commence les répétitions. En général, j'ai passé entre deux et cinq mois tout seul à la table à réfléchir, rêver, prendre des notes sans chercher à produire du dialogue, un plan, ni même des personnages. Peu à peu des figures se dessinent, je commence à penser à certaines personnes pour ces figures, à l'espace, au son.

L'espace se détermine bien avant l'écriture de la pièce. Au début des répétitions, l'espace est en place, les



Valérie Vinci,
Florence Perrin
dans *Le Petit
Chaperon rouge*
© Olivier Bellamy

lumières et le son aussi. Pas de façon définitive, mais indiquant déjà des choix de travail très élaborés.

Que donnes-tu aux acteurs ? Des notes ? Des scènes ? Des fragments ?

Des fragments oui, mais pas de continuité, pas de scènes. Les comédiens ont ces fragments avant les répétitions, ils les apprennent. Ils ne vont pas au plateau sans avoir mémorisé le texte. Ils apprennent et désapprennent en permanence. Il arrive que je corrige des textes mais que je leur demande de garder en mémoire le texte ancien et ils apprennent le texte nouveau. Certains acteurs avec moi sont des espèces d'ordinateurs, ils sont devenus très forts en mémoire, ils apprennent une à deux pages de texte dans une après-midi. Une gymnastique épataante.

Pour que de l'acte se produise sur le plateau, tu as besoin que les comédiens sachent de la parole ?

J'ai besoin qu'ils s'approprient le texte, qu'ils soient dans la parole, et pas dans la récitation ou la restitution d'un texte.

Que font-ils avec les mots ? Que fais-tu, toi ?

Au plateau, je commence à leur demander d'être avec ces mots-là le plus simplement possible, et c'est alors que débute le travail de ces mots avec eux dans l'espace. Il y a aussi une recherche sur le vêtement, sur l'apparence, sur la couche extérieure de ces figures dès le premier jour de travail.

L'image c'est déjà du sens, c'est quelque chose qu'il n'y aura pas à jouer. Mais tout de suite je place le texte en rapport avec l'espace, le son et la lumière, tout de suite.

Jouer. Ce n'est pas un mot de ton vocabulaire ?

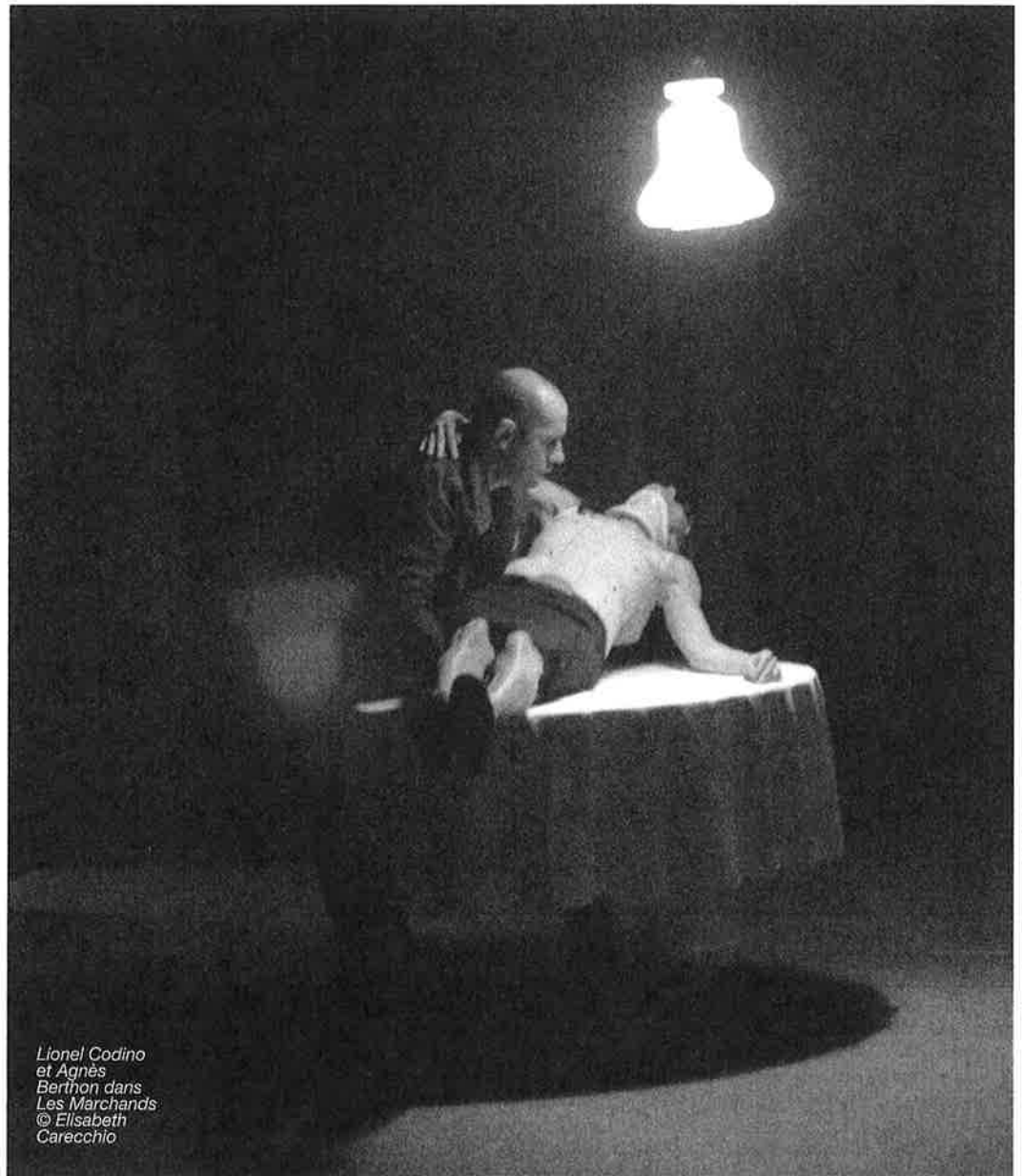
Oui, c'est vrai. Je leur demande de ne pas jouer les mots, je leur demande d'être avec les mots. J'essaye de casser la machine à jouer, à produire du jeu théâtral, donc de l'artificiel. L'artificiel ne m'intéresse pas, ou alors il m'intéresse ailleurs. Il m'intéresse en partie dans l'écriture, pas dans le jeu.

Tu es quand même dans un monde artificiel, dans une fiction ? Et qu'appelles-tu « casser la machine à jouer » ?
Le théâtre sur le plateau produit souvent de façon automatique une espèce d'énergie extérieure, de fabrication de vie artificielle.

Le théâtre, c'est un endroit artificiel pour créer du réel ?

Tout à fait. D'une certaine façon, le réel on n'a le temps de le capter un peu que quand on le fabrique poétiquement. Il n'y a rien là-dedans de négatif. C'est comme ça. Le théâtre, c'est ma possibilité à moi de capter le réel et de rendre le réel à un haut degré d'intensité, de force. Il n'y a pas d'opposition avec la vie. La vie, c'est l'endroit où on passe à côté du réel. C'est comme ça. C'est pour ça que l'art est essentiel pour moi. Avec des moyens qui sont des artifices, je cherche le réel. Pas la vérité. Il n'y a que la réalité qui m'intéresse. On dit que mes pièces sont étranges. Mais je passe mon temps à chercher le réel.

J'entends bien ce que tu dis. Je me dis souvent qu'écrire, c'est une manière de développer les endroits que j'ai seulement effleurés dans le réel, parce qu'on n'a pas le temps dans la vie quotidienne d'aller au fond, au bout, à un bout de ça. On a senti mais on n'a



Lionel Codino
et Agnès
Berthon dans
Les Marchands
© Elisabeth
Carecchio

pas cherché, et l'art c'est un endroit où rechercher pour chercher.

Quand les gens disent que tes spectacles paraissent étranges, je pense que ce n'est pas opposable au réel. L'étrangeté vient presque du trop de réel.

Oui, l'étrangeté, c'est toutes les contradictions que le réel ne peut pas abriter parce que la vie en société ne le permet pas forcément, ces contradictions qui existent, mais dont on se détourne.

Et là on ne se détourne pas.

Tu diriges beaucoup les acteurs ?

Mon travail est très directif, très précis et je demande

ensuite aux acteurs d'être libres à l'intérieur de la plus grande contrainte. C'est évidemment cet antagonisme qui est artistique. C'est en cela qu'il y a une prouesse de leur part, qu'il y a de l'art, de l'extraordinaire, du spectaculaire. Être enfermé dans un périmètre extrêmement petit mais s'approprier ce territoire totalement et s'y mouvoir en toute liberté.

C'est pour ça qu'après on peut se permettre de convoquer du public. On convoque du public et on leur dit : regardez-nous, on arrive à faire ces deux choses-là en même temps.

Je n'ai pas honte de cette dimension de prouesse, même si ce n'est pas pour la prouesse qu'on cherche ces choses-là,

mais il y a de la prouesse, il y a de la sueur qui coule comme chez les artistes de cirque, avant de parvenir à cet équilibre.

Est-ce que les acteurs, au fil du temps, sont de plus en plus libres ? Est-ce qu'il y en a qui ont cette liberté-là d'entrée ?

C'est vraiment important de le leur demander. Mais je crois qu'ils sont un peu tous égaux au départ. Chaque fois qu'on démarre un nouveau travail, les acteurs repassent par le même chemin.

Il n'y a pas une technique pour gérer cette contradiction entre la liberté et la contrainte, pas de recette.

Pas d'apprentissage de ça ?

Il y a une acceptation de cette contrainte. À partir du moment où tu ne te défends plus, où tu admettes que c'est contradictoire et que c'est ça qui est beau, que ça semble tordu mais que la personne qui te le demande n'est pas un sadique, à partir du moment où tu fais confiance, où tu ne luttas plus, tu gagnes beaucoup de temps.

Mes acteurs savent qu'ils vont être contraints mais je crois qu'il y a une grande jouissance à être où ils sont.

Voilà quelque chose que toi tout seul ne peux pas faire : tu ne peux pas écrire, les mettre dans cette situation, et faire ce que tu leur demandes. C'est là que tu as absolument besoin des acteurs, qu'ils te sont nécessaires, qu'ils sont nécessaires à ton art.

C'est un transfert. Je vis une expérience d'acteur à travers eux.

Le travail avec les acteurs est à la base de tout. Je fais du travail sur leur présence, l'acte premier de mon théâtre.

Tu leur demandes de faire exister leur intérieur et ton intérieur que tu projettes à travers eux ?

La liberté qu'ils ont, c'est d'amener ce qu'ils sont. Eux, ils ne sont pas interchangeables. C'est en ça que je leur demande de ne pas jouer. Je fais avec ce qu'ils sont. C'est pour ça que les acteurs avec lesquels je travaille ne peuvent pas être mauvais je crois.

Il y a peut-être de meilleurs rôles que d'autres, des rôles où on va davantage ressentir qui est l'acteur. Je ne leur demande pas de me montrer qu'ils sont des acteurs. Je leur demande d'oublier un savoir professionnel et une identité professionnelle, ce qui est très dur parce que c'est aussi à travers ça qu'ils existent. Et moi je leur dis que leur identité d'acteurs sert aux Assedic et à l'Anpe, mais là, sur le plateau, elle ne sert à rien.

Je leur demande d'être l'enfant de leurs parents, c'est tout.

C'est beaucoup, mais ça me paraît naturel de demander ça dans ce contexte de l'art. Je demande à des personnes de me donner à voir, entendre, à ressentir ce qu'elles sont pour en faire de la matière poétique.

Cela pourrait signifier que si j'accepte de jouer ton jeu, je peux le jouer aussi bien qu'un acteur ?

Un acteur est devenu professionnel dans ma compagnie parce qu'il recommence, répète, parce qu'il assume une responsabilité et un engagement sur la durée. Un acteur n'est pas professionnel par le savoir qu'il aurait eu au préalable. Acteur c'est plus qu'une profession.

Si on pousse ce que tu dis au bout, ça veut dire qu'il n'y a pas d'école d'acteurs, si ce n'est une formation à un travail particulier, à une aventure particulière ? Par rapport à cette idée que je défends, elle est effectivement antinomique avec l'idée d'école pour acteurs.

Ça veut dire qu'un acteur, c'est quelqu'un qui entre dans un langage, mais qu'il n'y a pas de savoir ?

Il y a quelques bases de savoir universel pour le théâtre mais il n'y a que des façons singulières de faire du théâtre et d'appréhender ce que c'est que le théâtre aujourd'hui. Il ne devrait y avoir que des réponses différentes et aucune généralité en ce domaine.

Ce n'est pas rien d'avancer cette conception.

C'est quelque chose qu'on pense pour les écrivains, les peintres. Mais pas pour les acteurs.

Un acteur c'est une drôle de chose en tout cas.

Ce n'est pas une chose qui se promène dans l'absolu et dans le temps de façon immuable.

La définition de ce qu'est un acteur se fait dans un rapport à l'histoire. En quoi elle se frotte au monde d'aujourd'hui et vient faire contrepoids à quelque chose d'autre ? Ce n'est pas par hasard qu'on demande de plus en plus à l'acteur aujourd'hui de savoir avant tout être un humain. Et d'avoir cette générosité de se montrer.

D'accepter qu'on pose le regard sur lui (ce qui n'est pas pareil que l'exhibition), de se donner à voir dans un rapport pudique – ce mot est très important pour moi –, ce n'est pas pour rien qu'on en arrive à ce désir et cette nécessité.

On s'éloigne d'une conception de l'acteur qui vient se cacher derrière un rôle, qui se transforme, qui se masque.

Nous sommes dans une société qui quête profondément l'authenticité. Je crois qu'on a besoin de demander aux acteurs d'enlever le masque.

Ce ne sont pas des humains en représentation. Cette métaphore qu'on emploie souvent pour dire que la vie est un théâtre n'est pas si fausse. On a toujours été dans un monde de représentation et ce monde d'aujourd'hui, ce monde de communication a développé ce processus de brouillage par la représentation. On ne cesse pas de se mettre en scène, de mettre en scène sa parole, son rapport aux autres.

Et au théâtre on vient pour autre chose.

On vient se reposer de ça ?

Oui. Il y a un processus historique dans cette démarche. Je fais le théâtre que j'aimerais voir dans ce monde-là dans lequel je vis. J'ai envie d'aller au théâtre pour voir un instant où ça cesse, où ça cesse enfin de, de

De jouer ?

Exactement, j'allais dire tricher et c'était péjoratif, or je ne suis pas en train de faire une critique de la société, car moi aussi je suis en représentation permanente, je suis dans des stratégies, je n'échappe à rien de tout ce dont je parle mais c'est fatigant, et ça crée le besoin d'autre chose, ça crée le besoin d'être.

Simplement là.

Oui. Ça reste une utopie bien sûr. Quelque chose à atteindre. À espérer. ■

Deuxième dialogue

II. "Ouvrir des puits"

"J'aimerais qu'on reparte de l'écriture, de tes sujets, de tes thèmes. Des notions que tu déploies, déplies dans le discours – j'entends ce mot au sens originel du terme, le discours que porte tout récit –, discours qui ensuite s'infléchit sur la scène, avec le jeu. Le sens de ton travail artistique n'est lisible complètement qu'au moment où il devient visible. Voilà pourquoi tu écris et mets en scène ce que tu écris. Il se trouve que désormais tu es publié. Tes pièces peuvent être montées par d'autres. Il n'en reste pas moins que tu écris d'abord pour toi, pour vous (ton équipe et toi), et que le texte n'est pas une finalité en soi.

Pour ces raisons, la scène se présente non comme un surcroît d'interprétation, ni même comme une lecture (parmi d'autres) d'un texte, mais comme l'endroit de *réalisation* de la proposition textuelle, de la partition écrite. La scène remplit sa fonction de représentation, elle joue à fond le rôle que le théâtre lui octroie, elle exerce le pouvoir qu'il lui donne.

La fin de l'interprétation appartient, elle, au spectateur. Ton travail n'a de sens que dans cette complétude, et il est le produit d'une complémentarité. La parole n'est pas séparable de la place qu'elle occupe, de la façon dont tu la fais occuper par le jeu, mais aussi par l'espace, la lumière, le son.

C'est la singularité de ce travail d'auteur-metteur en scène, que d'ailleurs tu n'es pas le seul à pratiquer aujourd'hui. Ce choix traduit un paradoxe : on pourrait croire que tu fermes par la représentation l'espace d'incertitude (et d'imaginaire) ouvert par le texte seul, mais c'est le contraire qui a lieu. Le texte ne s'ouvre en réalité complètement, ne prend *tout* son sens (et la notion de totalité n'est pas à chercher du côté de l'exhaustivité, mais du côté de l'épanouissement) que lorsque tu le fais représenter. Ce qui, dans cette démarche, signifie non que l'écriture contienne d'emblée le plateau, le détermine, le connaisse par avance, mais que l'écriture sans le plateau s'avèrerait faussée et inexacte. Dès lors, cette place d'auteur-metteur en scène devient la condition de la justesse de ton travail d'auteur, et la mise en scène devient l'endroit du nom propre quand le livre ne serait que l'endroit du mot juste.

Il y a une tension entre le mot et le jeu. Cette tension est propre au théâtre – elle est peut-être exactement l'endroit où s'exerce *l'art* du théâtre – et c'est d'elle que tu ne veux pas te détourner.

Si je te questionne à partir de ce mot « écriture », cette interrogation engage la pensée du metteur en scène autant que celle de l'auteur. Un espace flottant demeure ouvert entre les deux positions, les deux moments, et on va essayer de l'habiter. Ce qui suit est donc une tentative de parler de et dans cet espace, et la nomination voudrait ne rien ôter des possibilités inconnues, des promesses que contient l'indétermination. L'impossibilité de la clôture étant la sève qui agit et agite ton travail.

La conversation entreprise avec toi me renvoie à la parole et à la pratique de J.-B. Pontalis, psychanalyste et écrivain, que je citerai deux fois.

"Le mot latin figura dérive du troyen grec, tour, détour, détournement. Figurer, c'est déjà détourner le regard de ce que croit saisir la perception immédiate, c'est déjà recourir aux signes."

Cette première citation permet de montrer à quel point le vocabulaire, en l'occurrence ici le tien, contient en germe la pratique. Tu emploies régulièrement les mots figure, détour, signe.

Comme tu le racontes dans la première partie de l'entretien, tu as choisi comme outil de pensée le théâtre et non pas la philosophie, le théâtre et non pas le livre (roman ou poésie) comme expression artistique.

Le théâtre emploie un langage de signes complexes et multiples, en plus du signe linguistique. Il semble que ta recherche s'achemine aujourd'hui de plus en plus dans cette direction. C'est la tentation du silence à laquelle tu fais allusion ici plusieurs fois, et le désir de montrer que le théâtre n'est pas forcé de partir de la parole pour élargir son champ de représentation et d'émotion.

"Vermeer, Giorgione conduisent à opposer énigme et mystère. Il n'y a pas de solution d'un mystère. La peinture – du moins celle qui a le plus d'effet sur moi – se dérobe à tout sens, fût-il caché. Elle présente le mystère de l'être. C'est une peinture qui ne représente rien qu'elle-même, qui allie transparence et mystère."

La deuxième citation fait directement écho à la vision de tes spectacles. Il y a dans ton travail une dimension imagée, dont la prégnance participe fortement au sens.

Quand on assiste à une représentation, on la saisit en deux temps et deux mouvements, distincts puis superposables. Le temps de la vision, le présent du regard retiennent surtout ce qui est dit. Le temps de l'après, de la mémoire révèlent (comme la chambre noire photographique) ce qui a été vu. Les mots offrent un sens immédiat. L'image – cette composition d'espace, de lumière, de son, de mouvements, de voix –, invite à une appréhension plus tardive et durable.

Une fois que la représentation est achevée, et que les yeux ont cessé de voir, l'image apparaît dans la rétine de la mémoire, et fait trace. Il y a un effet de retour qui est une révision du spectacle : on revoit ce qu'on a vu, et le fait de revoir est une nouvelle vision en soi. Car ce qui se revoit à travers l'effet de mémoire n'était pas prévu.

Tes spectacles entraînent cette opération tardive de la vision parce qu'ils opposent une résistance à la compréhension immédiate. La simplicité de la parole et la visibilité de la scène ouvrent sur une opacité ambiguë. On peut l'appeler mystère. Tu emploies ce mot tout en t'en méfiant. À raison, car ce mot peut être un fourre-tout, et fabriquer du mythe.

Mais ici ce n'est pas le cas. Il faut entendre mystère comme cette *opaque transparence* que le spectacle crée de façon plus troublante que ne le fait la lecture, à cause de, ou plutôt grâce à la fonction même de la représentation dans ton travail : entrer dans la présence du secret. »

Claudine Galea

C. G. : Des objets cachés dans tes pièces, du secret...

J. P. : Dans *Au monde* par exemple, il n'y a que des choses voilées.

C'est presque un effet de faiseur. Si je suscite chez le spectateur le désir de savoir, je vais ouvrir son champ d'imagination, de perception. Ça rejoint l'idée du désir, la notion de désir qui est assez importante dans mon rapport à l'écriture. Je ne suis pas propriétaire de la vérité. Je n'ai pas une vérité à exprimer aux autres, je suis dans la même recherche de vérité que les autres, je n'ai pas fait le chemin du sage et je ne suis pas en état d'apporter les réponses, je peux ouvrir des questions particulières, mettre l'autre dans un état particulier qui va peut-être le mettre en relation avec une part de la vérité qui lui échappait jusque-là. C'est une utopie, mais je la pousse jusqu'où je peux.

De la scène et de l'autre...

Il y a cette formule, la scène c'est comme une page blanche. Non, la scène n'est pas une page blanche, de même que la page blanche de l'écriture n'est pas blanche. Le spectateur face à la scène avant le début du spectacle projette beaucoup. Beaucoup d'émotions, d'attentes, de questions, d'imaginaire. Qui noircissent la scène au cas où elle aurait été blanche !

Ce n'est pas possible de ne pas incorporer la matière du regard de l'autre dans mon écriture. Ce qui rejoint d'ailleurs l'idée du présent, le présent de la scène. L'acteur dans son présent est entouré du regard de l'autre, le spectateur. Cet autre donc, je le pense sans arrêt et cherche à lui faire une place sans arrêt. Je crée et je m'amuse avec ce qu'il projette sur ce que je ne lui dis pas, ce que je lui cache. Mon travail tente complètement d'intégrer ce regard, sans complaisance.

Comment finir...

Il y a un livre déterminant pour moi, c'est *L'Œuvre ouverte* d'Umberto Eco. Je m'efforce de faire des œuvres ouvertes. C'est vrai pour le texte mais aussi pour le jeu de l'acteur. Tout ce qui dans le jeu de l'acteur risque de fermer, je vais l'enlever.

Des mots et du corps. De l'ouverture et de la fermeture...

L'avantage du langage, au théâtre, c'est qu'il est la branche à laquelle se raccrocher, il cache le vide, c'est donc aussi parfois une solution de facilité, un masque.

Je n'écris pas pour préciser, plutôt pour ouvrir des puits mais c'est vrai que souvent en tant qu'auteur je me mets dans certaines situations qui m'obligent à passer beaucoup par la langue. Elle est incontournable pour nommer, désigner certains motifs que je me suis donné comme obligation de faire figurer dans mes pièces.

Qui va parler aux spectateurs de ce qu'ils ne voient pas ? Qui va amener la représentation du souvenir, sinon la parole de celui qui va en faire le récit ?

J'en suis au tout début de ma découverte de ce que peut me permettre le texte par rapport au corps, à la présence. On a plus d'a priori que d'expériences au sujet de

ce que le texte apporte et que rien d'autre ne peut apporter.

D'un autre côté, on n'expérimente pas assez cette théâtralité qui pourrait se passer des mots. À quel moment le verbe, le texte deviennent nécessaires ?

Dans *Au monde* et *D'une seule main*, je me suis fait déborder par le texte. Je voulais mettre beaucoup de motifs, créer de la complexité. J'aime les objets élaborés. Je découvre qu'il y a certaines élaborations auxquelles j'aspire que je vais devoir abandonner, si je veux laisser le texte moins m'envahir.

Des mots et du jeu...

Beaucoup de choses se disent dans la confrontation de la contradiction. Pas seulement dans la parole. Mais dans la manière de dire, de jouer.

Je cherche le contraste, la superposition, le mélange. Mon texte sera d'une certaine couleur et la personne qui le dit lui apporte une couleur différente, opposée parfois, mon texte n'aura de sens que dans le rapport à cette couleur particulière que l'acteur lui rajoutera. C'est ce contraste qui crée le relief c'est-à-dire le réel.

Je n'ai pas de thèse. Et je n'ai pas peur de laisser exprimer des évidences par mes personnages. Ce qui m'intéresse c'est dans la bouche de qui je mets ces évidences. Là, soudain, elles ne sont plus si évidentes.

(Rires)

Par exemple dans *D'une seule main* celui qui parle sur le courage c'est le monstre. Donc ça dit quoi ? C'est quoi, cette valeur du courage ? Si elle n'est pas incompatible avec la monstruosité ?

Des valeurs et de la morale ?...

Je commence vraiment à me demander si un angle de vue pour aborder ce que j'écris depuis le début n'est pas la question du bien et du mal. Il n'y a pas qu'une seule façon de caractériser mon travail, mais c'en est une qui le synthétise assez bien.

On pourrait dire aussi que je cherche un rapport sensible et sensuel avec des questions qui ne le sont pas forcément, ou pas immédiatement.

Je n'ai pas de point de vue intéressant sur le monde, je cherche et je cherche jusqu'au bout, je ne dis pas que je vais trouver, mais j'avancé c'est sûr.

De l'Histoire, des pères et des fils

La question de l'héritage, de la famille, consciemment, ne m'intéresse pas. Je ne suis pas obsédé par ça. Ce sont d'autres questions à l'intérieur qui m'intéressent. Par rapport à ce que j'ai envie de faire remonter à la surface, j'ai besoin de construire certaines situations et les histoires de pères et de fils sont simplement des outils, des machineries qui me permettent d'aller gratter une matière qui n'est pas réductible à de la psychologie. Je reviens à des schémas parce que ce qu'ils font comme musique, ce qu'ils produisent comme résonances révèle ce que je ne saurais pas dire autrement.

De l'isolement des figures dans les spectacles

Je suis quelqu'un qui n'est pas seul. Mais sur le plan personnel j'ai un besoin d'isolement, je le ressens. Je crois que le plus grand sujet de théâtre c'est la confrontation avec soi-même.

On pourrait dire que j'ai eu envie de prendre les choses dans l'ordre. Je suis en classe de Sixième, j'étudie : qu'est-ce qu'on fait avec soi. Après, quand j'aurai réglé cette question, je passerai à la suivante, je passerai en Cinquième. Qu'est-ce qu'on fait ensemble ?

(Rires) C'est peut-être aussi simple que ça.

De leur façon de ne pas parler directement d'eux-mêmes, mais les uns des autres

C'est difficile. S'il n'y a pas un personnage bavard ou une bavarde quand tu écris avec tous tes motifs, il n'y a plus que du secret et alors c'est l'étouffement. C'est un vieux procédé du théâtre, il faut rester humble avec ça. Nous les auteurs nous avons besoin de bavards.

De la parole et du silence encore

Il y a deux pôles chez moi, deux tentations, deux désirs qui ne sont pas toujours compatibles, le désir de profusion, de baroque, de démesure, de perte, et puis il y a le désir de l'épure, du détail, de la concision. D'une pièce à l'autre, je travaille sur la tension entre les deux.

Ce que j'ai libéré dans *Au monde* et peut-être dans *D'une seule main*, va faire que quand je vais revenir à mon autre tentation, l'épure, je vais y aller encore beaucoup plus fort, plus loin.

Des Marchands ?

Les Marchands est la fin de la trilogie, mais j'expérimente une forme que je n'ai jamais expérimentée, qui va peut-être ouvrir un espace par rapport à ces contradictions. Il y a zéro dialogue et tous les motifs que je veux.

De la boîte noire, du frontal, de l'adresse

L'adresse est un mot que j'utilise cinquante fois par jour pendant les répétitions. Le concret et l'adresse, c'est la base de tout mon travail avec les acteurs.

Oui le face-à-face. J'ai besoin de ce face-à-face, non pas dans la recherche d'une clarté, mais dans la recherche d'un trouble. Le face à face produit encore plus de vide, rend encore plus sensible le mystère de l'autre.

J'applique les règles les plus classiques de la poésie : tu ne touches l'autre que dans la mesure où tu le déplaces, tu lui fais voir ce qu'il croit connaître de son univers familier comme pour la première fois, les choses les plus simples comme pour la première fois. C'est l'une de mes ambitions, modestes, de rendre les choses au regard et à l'écoute. Je ne cherche pas l'originalité.

Tout est question de lumière et d'environnement, d'où le son, d'où la perspective, le placement, d'où le frontal. Si tu veux créer de la perspective, tu es obligé d'être dans le frontal.

C'est vrai, à partir du moment où une chose dans ma recherche n'a de sens que par rapport à la place où elle est, par rapport aux autres, à celui qui regarde et à celui qui dit, où tout est relatif - pas au sens que tout se vaut mais que tout n'a de sens que dans le rapport à l'autre.

Des valeurs, de l'humanité

Je suis un peu comme tout le monde, je préfère la paix à la guerre, l'amour à la haine...

(Rires)

Mais, pour moi, c'est plus intéressant de voir comment ces valeurs, parfois, sont atteintes et détruites par ceux qui croient les défendre, plutôt que de crier à s'en casser la voix, à bas la guerre, à bas le libéralisme, et vive l'humain.

Un théâtre (du) politique ?

J'aimerais bien dans le fond. Ce qui ne veut pas dire que c'est un théâtre qui se prive d'une recherche poétique. Depuis *Au monde*, j'ai décidé d'appeler un chat un chat et, en même temps, de continuer à chercher de l'abstraction. Derrière l'aspect narratif et simple, il y a une quête - peut-être inaboutie - d'abstraction. Ce n'est pas le devenir de mes personnages qui m'intéresse, c'est pour ça que je n'ai aucune pitié pour eux, et je suis étonné quand on s'émeut de ce qui leur arrive même si, bien sûr, je sais qu'en les faisant incarner comme je les fais incarner, un attachement, une humanité transparaissent. Je cherche une condensation de réalité ou de vérité sur un plan artistique, et cette forme, cette masse de réalité sur le plateau, n'a pas qu'une seule figure, et même elle n'est pas dans la figure, elle n'a pas de contour, elle est au-delà du contour.

Et pour ne pas finir, Thomas Bernhard, Marguerite Duras

Je n'ai jamais vu de pièce de Thomas Bernhard, comme quoi je n'ai pas vu tant de théâtre que ça dans ma vie. Je l'ai lu à un moment important de ma formation d'écriture, *Minetti* particulièrement. J'ai aimé cette épure, ce travail sur la langue et l'image, il y a beaucoup d'images dans ses didascalies. Et puis je me suis libéré d'un rapport à l'écriture et à la langue formaté par l'école, par le poétiquement correct de l'écriture, sur la notion de répétition par exemple. Mais je n'aime pas son enfermement dans le systématisme, l'étouffement, la sclérose. Et ses bavards finissent tous par se ressembler. Je ne sais plus si j'ai lu Thomas Bernhard avant ou après Marguerite Duras.

Duras. *Moderato Cantabile*. Sur le secret sur cette histoire que l'écriture. Que l'écriture (*Silence, trouble*) Pourquoi j'ai une censure sur Duras ? Pourquoi ? (*Silence, concentration extrême du corps, du visage. Yeux fermés.*) C'est quelqu'un qui a ouvert un chemin, qui a pris des risques, elle avançait dans le vide - ça n'avait pas beaucoup d'équivalent - une des premières chez qui l'écriture ne vaut pas pour ce qu'elle raconte - ce qu'elle raconte n'est pas essentiel mais ouvre vers l'essentiel. Son sujet n'est pas dit.

Oui voilà, ce dont on parle on ne le dit pas. ■