

Cercles / Fictions

Texte original et mise en scène Joël Pommerat

du 23 mai au 3 juin 2012

Ateliers Berthier

durée 2h10

Joël Pommerat est artiste associé de l'Odéon-Théâtre de l'Europe

avec Jacob Ahrend, Saadia Bentaïeb, Agnès Berthon, Gilbert Beugnot, Frédéric Laurent, Serge Larivière, Ruth Olaizola et Dominique Tack

scénographie Eric Soyer avec Thomas Ramon

lumière Eric Soyer avec Jean-Gabriel Valot

costumes Isabelle Defin

son François et Grégoire Leymarie

production Compagnie Louis Brouillard

coproduction Odéon-Théâtre de l'Europe, Théâtre National de Bruxelles, TNP de Villeurbanne, La Foudre à Théâtre du Petit Quévilly, La Coupole Melun Sénart, Théâtre d'Arras, Espace Malraux à Scène nationale de Chambéry et de la Savoie, la communauté de spectateurs de la Scène nationale de Cavaillon, Bonlieu Scène nationale à Annecy, Centre National de Création et de Diffusion culturelles de Châteauvallon

créé le 26 janvier 2010 au Théâtre des Bouffes du Nord

L'équipe des relations avec le public :

Publics de l'enseignement

Christophe Teillout **01 44 85 40 39**
christophe.teillout@theatre-odeon.fr
Yves-Marie Desvigne **01 44 85 41 17**
service-enseignements@theatre-odeon.fr

Groupes d'adultes, groupes d'amis, associations, CE

Carole Julliard **01 44 85 40 88**
carole.julliard@theatre-odeon.fr
Timothée Vilain **01 44 85 40 37**
timothee.vilain@theatre-odeon.fr

Publics de proximité des Ateliers Berthier et du champ social

Alice Hervé **01 44 85 40 47** - alice.herve@theatre-odeon.fr

Dossier également disponible sur theatre-odeon.eu et www.tribus-odeon.fr

*A partir de ce soir,
n'ayez plus peur de vivre davantage.*

Joël Pommerat

Cette saison, la création de Joël Pommerat s'accompagnera de la reprise de deux spectacles. L'un a été créé aux Bouffes du Nord voici deux saisons. L'autre a marqué l'arrivée de Pommerat dans nos murs en tant qu'artiste associé. C'est trop peu dire que *Ma chambre froide* a été une réussite : en 2011, toutes les places disponibles se sont arrachées en quarante-huit heures. Une reprise s'imposait. *Cercles / Fictions*, qui fut également un formidable succès, forme avec l'autre pièce une sorte de diptyque. Leurs thèmes ne sont pas sans affinités, bien que les traitements narratifs soient très différents. Surtout, ces deux œuvres sont les premières que Pommerat, délaissant la frontalité du théâtre à l'italienne, ait voulu déployer dans un espace circulaire. Mais les cercles de *Cercles* ne désignent pas la seule arène où surgissent les visions orchestrées par Pommerat. Ils définissent aussi, plus ou moins restreints, des groupes de personnages, qui sont autant de pierres vives jetées dans l'eau du temps. Chacun d'entre eux se meut au sein d'un horizon plus ou moins étroit, nettement circonscrit et identifié par une date. Pommerat en dresse une liste dans les premières pages de son texte. Sept ou huit « cercles » y sont énumérés dans leur ordre d'apparition en scène, lequel n'a rien de chronologique. Certaines dates sont très proches l'une de l'autre, au point d'être presque indiscernables ; d'autres sont séparées par un gouffre de plusieurs siècles. L'imprévisibilité est absolue. À chaque fois que le noir se fait, impossible de savoir quel cercle la lumière à son retour révélera sous nos yeux. Car à chaque fois, c'est une intrigue différente qui revient. De l'une à l'autre, les seules interférences sont le fait de notre conscience de spectateur. C'est à nous qu'il revient de rêver en relevant des échos, des retours, peut-être des filiations. Telle forêt où deux couples tournent en rond est-elle encore celle où s'immobilise une silhouette médiévale ? Les pleurs qu'on y entend ont-ils résonné, presque un siècle plus tôt, dans la chambre d'un enfant délaissé ? Peu à peu, dans ce puzzle d'histoires dans l'Histoire (ou s'agit-il, plutôt que d'un puzzle, d'une obscure forêt des existences ?), l'ombre de lois moins apparentes, presque insaisissables, commence à transparaître comme en filigrane. Partout des vies viennent toucher à l'essentiel – et la peur, la solitude, le besoin d'être aimé ou reconnu, la recherche tâtonnante d'un abri qui nous préserverait du pire, dans l'urgence ou le vertige du désespoir, sont comme des intersections entre tous ces fragments d'humanité qui s'ignorent mutuellement : points mouvants, invisibles, d'autant plus sensibles qu'ils ne sont jamais énoncés. Et chacun des cercles enchantés que Pommerat trace autour de ces quelques existences le donne à voir et s'en souvient.

Daniel Loayza

Extrait

LE PRÉSENTATEUR.

Ce soir

nous ne sommes pas là

pour faire des efforts,

nous sommes là pour nous détendre

et nous amuser

et c'est tout

nous amuser à un jeu [...]

un jeu qui s'appelle le jeu... de ?

... l'Infini ! ..

Oui de l'Infini...

mais pas n'importe quel infini !

Un infini à la portée de tous...

Un infini qui ne fait pas peur... parfaitement adapté à ce que vous êtes.

Pour jouer à ce jeu, il y a une règle bien sûr !

Mais cette règle est simple comme l'enfance !

La condition pour participer à ce jeu consiste à... CROIRE... oui simplement CROIRE.

Croire en quelque chose de très particulier

et qui vous est pourtant très familier.

Oui...

CROIRE... en VOUS...

CROIRE EN VOUS MESDAMES, MESSIEURS.

Avant, vous n'aviez qu'un seul DIEU, unique, en QUI croire et espérer.

Maintenant je vous en propose un autre pour le remplacer. Un DIEU plus indulgent et plus compréhensif :

oui VOUS-MÊME

oui

c'est cela que je vous propose de réaliser ce soir avec ce jeu mesdames, messieurs

DEVENIR le DIEU de vous-mêmes !

et prendre place là ici à ma place au centre

de ce cercle...

Au centre du cercle...

Fabuleux non ?

Voilà

C'est parti

TOUT LE MONDE ! JOUEZ !

Sommaire

Note d'intention de Joël Pommerat

La pièce : résumé, structure et personnages

Écriture et thématique

L'écriture théâtrale par Joël Pommerat

Joël Pommerat

Biographie

Créations

Entretien avec Joël Pommerat

La mise en scène

La scénographie

La lumière, « entre montrer et cacher »

Entretien avec le scénographe Éric Soyer

Le costume, « peau sociale du personnage »

Isabelle Deffin, costumière

La distribution

La direction d'acteurs

Pour aller plus loin

Je voudrais parler des deux points de départ de *Cercles*.

Le premier ce sont des discussions avec Peter Brook, qui nous a invités il y a deux ans à venir travailler au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris, discussions sur notre façon d'envisager le rapport entre les spectateurs et la scène. Dans mes spectacles précédents, je n'avais jamais considéré ce rapport autrement que frontalement, ce qui revient à imposer un seul et même point de vue : plusieurs centaines de spectateurs mais un seul regard.

Ainsi j'ai pu travailler sur une grande précision du détail, mais aussi sur des notions d'ambiguïté et d'ouverture. Car orienter le regard du spectateur ne veut pas dire le rassurer, cela peut aussi permettre de l'égarer. Dans le travail de Peter Brook, la multiplicité des regards est essentielle. Cette salle des Bouffes du nord est le lieu idéal pour une telle conception. Il m'a beaucoup parlé de cette idée qu'il avait lui et j'ai beaucoup résisté à cette invitation, qu'il me faisait, à me « défaire » de la mienne.

C'est alors qu'avec Eric Soyer, scénographe de la compagnie, nous est venue l'image d'un cercle complet. Nous avons imaginé la fermeture du cercle de la salle des Bouffes du nord. Cela pour constituer une ronde de spectateurs, et créer ainsi une ouverture complète du point de vue et des regards. J'ai vu que je pouvais être totalement inspiré par les enjeux d'une telle relation au public. Cette évolution dans ma position de travail a pris un aspect libérateur. Voilà donc le premier aspect de ce projet.

L'autre est finalement encore plus personnel et assez particulier. J'avoue qu'il me dépasse. Il pose la question de la fiction en général. Il est sans doute en lien avec le précédent.

Le voici : tous les personnages de cette pièce, à l'exception d'un seul, sont vrais, authentiques. Toutes les situations de cette pièce sont authentiques.

Elles me concernent moi directement ou bien elles sont parties prenantes de ce que je suis aujourd'hui. Elles concernent des personnes qui ont existé. Êtres vivants ou fantômes de mon histoire, histoire la plus lointaine même parfois, dont les actions m'ont hanté ou impressionné. Des instants que j'ai voulu reconstruire comme on reconstitue la scène d'un meurtre pour éclaircir une énigme.

Ces histoires sont drôles, parfois horribles ou dures. Mais elles sont vraies.

Joël Pommerat.

Janvier 2010

La pièce : résumé, structure et personnages

Résumé

Dans Cercles / Fictions, l'inquiétude naît du croisement de courtes histoires autour de périodes de guerre ou de crise, du Moyen-Age à celle de 1914-1918, de crises domestiques en crise sociale. Qui mène le jeu? Qui a pouvoir sur qui en définitive ? Qui est au centre, la fiction ou la réalité ?

Source : 4^e de couverture, Joël Pommerat, Cercles/Fictions, Actes Sud-papiers, Arles, 2010.



J'aime aussi que mes histoires soient improbables, tordues. Qu'elles ne tiennent vraiment pas debout comme on dit, au contraire qu'elles soient bancales et que ce soit un vrai tour de force ensuite qu'elles tiennent quand même debout sur le plateau. Rien n'est plus beau selon moi que l'équilibre précaire. J'aime que ça ne soit pas gagné d'avance, que ça ne tienne pas tout seul, que l'écriture des mots, l'écriture du texte ne révèlent pas tout, ne disent pas tout. Que tout ne soit pas joué d'avance. Parce que, dans le fond, mes histoires sont aussi des prétextes à révéler des instants, révéler de la présence, la présence qui est tout à la fois mystère et concret.

Source : Joël Pommerat, Théâtres en présence, Actes Sud-Papiers, Arles, 2007.

Structure

Histoire	Structure de la pièce par scènes	Chronologie des scènes
Première histoire	9 septembre 1914	5
	Plus tard	6
Deuxième histoire	1 ^{er} décembre 1901	1
	Nuit du 1 ^{er} au 2 décembre 1901	2
	2 décembre 1901	3
	3 décembre 1901	4
Troisième histoire	aujourd'hui	1
Quatrième histoire	17 septembre 2002	1
Cinquième histoire	15 mai 1370 (1)	3
	15 juin 1360	1
	1369	2
	15 mai 1370 (2)	4
Première histoire	12 août 1914	4
	10 août 1914	3
Troisième histoire	aujourd'hui	2
Sixième histoire	27 février 2005	1
	Nuit du 27 février 2005	2
	28 février 2005	3
Première histoire	3 août 1914	2
Septième histoire	16 avril 2007	1
Sixième histoire	Nuit du 2 mars 2005	4
	2 mars 2005, plus tard	5
Première histoire	3 août 1913	1
Huitième histoire	Matin du 3 octobre 2009	1
Première histoire	10 septembre 1914	7
Sixième histoire	Nuit du 8 mars 2005	6
	8 mars 2005, plus tard	7
Septième histoire	27 novembre 2007	2
Première histoire	Soir du 10 septembre 1914	8
Huitième histoire	3 octobre 2009, midi	2
Troisième histoire	aujourd'hui	3
Huitième histoire	Après-midi du 3 octobre 2009	3
Quatrième histoire	23 septembre 2002	2
Huitième histoire	Soir du 3 octobre 2009	4
Cinquième histoire	15 mai 1370	

Personnages

PREMIÈRE HISTOIRE :

L'homme aristocrate
La femme aristocrate 1
Le premier domestique (Philippe)
La première domestique (Elisabeth, femme de Philippe)
Plusieurs autres domestiques
Le colonel
Plusieurs hauts gradés militaires
Le soldat
Plusieurs soldats

DEUXIÈME HISTOIRE :

La femme aristocrate 2
La nourrice
Le majordome
Plusieurs domestiques
Le mari de la nourrice

TROISIÈME HISTOIRE :

Le présentateur

QUATRIÈME HISTOIRE :

Quatre promeneurs
(deux hommes et deux femmes)

CINQUIÈME HISTOIRE :

Le chevalier
Son seigneur et son évêque (rôles muets)
Un individu allongé sur une table (rôle muet)

SIXIÈME HISTOIRE :

Un chanteur

L'homme
Son collègue
Le directeur financier
Deux clochardes
La femme de l'homme

SEPTIÈME HISTOIRE :

Cinq chômeurs de longue durée
Le directeur d'agence pour l'emploi
Le chef d'entreprise
Des sans-domicile

HUITIÈME HISTOIRE :

Le vendeur à domicile
Voix d'homme
La femme mélancolique

Écriture et thématiques

L'avènement du fragment

Cette « rencontre » l'a poussé vers une « forme fragmentaire », un spectacle « qui ne serait pas une fable ou une grande histoire mais un amas de petits bouts ». C'était le cas avec *Je tremble*, plus encore avec *Cercles/Fictions*.

Le spectacle commence par une scène de la vie bourgeoise : un homme en rencontre un autre, plus jeune, qui fut son serviteur. Il voudrait lui dire « tu », il finira par lui avouer l'amour qu'il lui porte depuis longtemps. La scène s'arrête là. Elle n'a pas de suite mais fait écho à d'autres scènes plus collectives entre maîtres et serviteurs où il sera question de vouvoiement et de tutoiement, de frontières entre deux êtres.

Drôles d'époques

C'est l'une des époques du spectacle, une sorte de mémoire bourgeoise d'antan (forcément surannée et qui, venant après l'axe Strindberg-Bergman, fait pâle figure). D'autres séquences se passent au Moyen-Age (plutôt embrouillées, pour la luminosité voir *Lancelot* de Rohmer). Il y a enfin, et c'est la partie la plus forte, je veux dire la plus troublante, tout ce qui a trait au monde d'aujourd'hui entre clochardes puantes, sans papiers autour d'un brasero, chômeurs en fin de droits convoqués pour une réunion à l'ANPE, cadre de direction avec épouse fêtant sa promotion ; PDG parti de rien qui positive à tout va y compris la maladie de son fils, et animateur de jeu (il y a souvent un homme de spectacle qui passe dans les pièces de Pommerat).

Profession, entomologiste

Ce qui intéresse Pommerat, à travers ses acteurs (dont les fidèles Saadia Bentaïeb, Agnès Berthon et Ruth Olaizola) c'est d'observer ces milieux, de montrer comment, à la faveur d'un événement (infime, anodin) tout se renverse. Il nous donne à voir, en les isolant, la faille, le point où la carapace se fend, le moment où les valeurs, les croyances vacillent. C'est un entomologiste qui étudie le comportement de quelques spécimens humains qu'il épingle comme des insectes.

Source : Rue89, Jean-Pierre Thibaudat, Février 2010

L'écriture théâtrale

par Joël Pommerat

Je suis persuadé qu'on peut dire quelque chose d'actuel et brûlant de nous et notre monde par le théâtre.

Mais je suis persuadé que ce qui se dit au théâtre se dit aussi dans la forme et dans la manière de faire le théâtre.

Rien de plus politique que le style, le style de jeu d'un acteur pour commencer, sa façon de jouer, et donc la façon de concevoir la direction d'acteurs. Le texte, la phrase ne pèsent pas grand-chose au théâtre, isolés de la question du jeu de l'acteur, la question de l'interprétation.

Dans la manière, dans la forme de ce qui est dit, au théâtre, quelque chose est contenu, bien plus fort que dans les discours, les opinions et autres dénonciations irréprochables : *à bas la guerre, non à l'argent, les autres ont tort, que meure la bêtise...* C'est aussi dans la quête de la forme que peut se dégager au théâtre le sens dont nous avons besoin.

En cela, je pense aussi qu'il est plus urgent de montrer que d'expliquer. Que c'est là, même, notre seul et essentiel travail au théâtre : montrer, quoi montrer, comment montrer. Et sans exclure le texte, non, car la parole doit être montrée elle aussi.

Le théâtre ne sert aucune cause, au contraire, pour moi il doit empoisonner la réflexion et tenter de nous faire sortir de nous-mêmes. En cela, peut-être, il est politique.

Quand j'écris, je vise quelque chose d'autre que l'anecdote.

Quand nous travaillons, je dis souvent : "Non, ça, ça ne m'intéresse pas, c'est anecdotique", anecdotique, cela veut dire pour moi qu'il n'y a rien d'autre derrière la chose que le reflet de la chose elle-même.

Les choses qui m'intéressent valent pour ce qu'elles sont capables de révéler d'autre, de différent, voire de contraire, c'est leur profondeur qui m'intéresse. Je vise quelque chose derrière l'action, les mots, la situation. Quelque chose qu'on ne doit pas pouvoir désigner simplement, quelque chose qui doit apparaître, quelque chose qui doit s'immiscer, se glisser entre les lignes des gestes et des phrases prononcées comme une réalité fantôme bien plus présente, bien plus forte sous cette forme que si elle était désignée par le texte ou par le jeu des interprètes, par leurs intentions affirmées, soulignées.

Une réalité fantôme comme ces membres fantômes, ces jambes ou ces bras qui ont été amputés et dont la présence continue à se faire ressentir.

Je ne crois pas que le théâtre soit le lieu idéal d'expression des bons sentiments.

Le théâtre est un lieu possible d'interrogation et d'expérience de l'humain.

Non pas un lieu où nous allons chercher la confirmation de ce que nous savons déjà mais un lieu de possibles, et de remises en question de ce qui nous semble acquis.

Un lieu où nous n'avons pas peur de nous faire mal, puisque ce lieu est un lieu de simulacre et que les blessures que nous allons nous faire n'ont rien de commun avec celles que nous pourrions subir dans la vie qui n'est pas théâtre.

Il ne faut jamais confondre l'art et la vie.



Quand je travaille je cherche à replacer le spectateur dans un temps précis, concret.

Un temps qui puisse rassembler spectateurs et acteurs dans un lieu donné.

Un temps capable de relier fortement des êtres les uns aux autres, par exemple : comme un groupe de personnes face à un danger commun.

Et c'est cela que j'appelle "le rapport au réel" dans mon travail : la recherche d'un rapport au temps réel, au temps présent, à l'instant. D'où découle un rapport à l'espace réel qui est l'espace commun de l'acteur et du spectateur.

Je cherche à rendre l'intensité du temps qui passe, seconde après seconde, comme aux moments de notre vie les plus essentiels, pendant une expérience qui nous confronte à nous-mêmes, au plus profond.

En même temps, je choisis des situations ordinaires, et je cherche à l'intérieur de ce cadre ordinaire la tension la plus forte, l'intensité la plus grande.

Source : Théâtres en présence, Joël Pommerat, Actes Sud papier, pp.25 à 28.

Joël Pommerat

Biographie



Joël Pommerat est né en 1963. Il arrête ses études à 16 ans et devient comédien à 18 ans. A 23 ans, il s'engage dans une pratique régulière de l'écriture. Il étudie et écrit de manière intensive pendant 4 ans. Il met en scène un premier texte en 1990, à 27 ans, *Le Chemin de Dakar*, monologue non théâtral présenté au Théâtre Clavel à Paris. Il fonde à cette occasion sa compagnie qu'il nomme Louis Brouillard. Il s'engage

personnellement à monter une pièce par an pendant quarante ans et se promet d'embaucher à chaque pièce les sept acteurs avec lesquels il travaille.

Suivront les créations de *Le théâtre* en 1991, *25 années de littérature de Léon Talkoi* en 1993, *Des suées* en 1994, *Les événements* en 1994. Différents textes écrits et mis en scène selon un processus qui commence à se définir. Le texte s'écrivant conjointement aux répétitions avec les acteurs. Tous ces spectacles sont présentés au Théâtre de la Main d'Or à Paris. En 1995, il répète et crée le spectacle *Pôles* au Fédérés de Montluçon. Premier texte artistiquement abouti selon l'auteur. Et premier texte à être publié (sept ans plus tard en 2002 aux Editions Actes Sud-Papiers). En 1997, création de *Treize étroites têtes* aux Fédérés puis repris au Théâtre Paris-Villette. Début d'une longue résidence de la compagnie au Théâtre de Brétigny-sur-Orge. En 1998, il écrit une pièce radiophonique *Les enfants*, commande de France Culture. Il co-réalise pour la radio sa pièce *Les événements* la même année. Après la création de *Treize étroites têtes* et pendant 3 ans, jusqu'en 2000, il se consacre exclusivement à la recherche cinématographique. Il réalise plusieurs courts métrages vidéo. Il présente au Théâtre Paris-Villette, trois mises en scène de ses textes. Deux « créations » *Pôles* et *Treize étroites têtes* et une création *Mon ami*.

En 2001, la compagnie Louis Brouillard entame une série de représentations de ses spectacles en tournée. Depuis, les tournées de spectacles ne cesseront de se développer. En 2002, il crée *Grâce à mes yeux* toujours au Théâtre Paris-Villette. En janvier 2003, il crée *Qu'est-ce qu'on a fait ?* à la Comédie de Caen. Cette pièce est une commande de la CAF du Calvados sur le thème de la parentalité. Ce spectacle est joué dans les centres socioculturels de la région de Caen. En janvier 2004, il crée *Au monde* au Théâtre National de Strasbourg. Début des tournées internationales. En juin 2004, il crée *Le Petit Chaperon rouge* au Théâtre de Brétigny-sur-Orge. Premier spectacle destiné aux enfants.

En février 2005, il crée *D'une seule main* au CDR de Thionville. La compagnie entame alors une résidence de trois ans avec la Scène nationale de Chambéry et de la Savoie.

En janvier 2006 il crée *Les Marchands* au Théâtre National de Strasbourg. Il crée *Cet enfant* en avril 2006 au Théâtre Paris-Villette, recreation du texte *Qu'est ce qu'on a fait ?* Invité au 60^e Festival d'Avignon en juillet 2006, il y présente *Le Petit Chaperon rouge*, *Cet enfant*, *Au monde* et *Les Marchands* qui constituera l'un des événements marquants de festival et pour lequel il reçoit le 3^e Grand Prix des auteurs dramatiques. Cette fable théâtrale est le long monologue d'une femme, qui raconte en voix-off, sa vie que vont incarner avec profondeur et justesse, entre réalité et fantasmes, des acteurs muets pendant tout le spectacle. L'auteur et metteur en scène obtient la consécration, il est encensé par la critique unanime qui découvre pour partie son approche audacieuse du théâtre, dont la conception formelle est radicale : épure de l'écriture, espaces dépouillés, noirs massifs et lumineux – « mettre les personnages dans le vide » – lumières fulgurantes, sons assourdissants, cris terrifiants, mais aussi intimité et silence, tendresse, secret du vivant.

En 2007, il crée *Je tremble (1)* au Théâtre Charles Dullin à Chambéry. Cette même année, la compagnie entame une résidence avec le Théâtre des Bouffes du nord, de trois ans. Il crée une nouvelle mise en scène de *Cet enfant* en russe, au Théâtre Praktika, à Moscou. En mars 2008, il crée *Pinocchio* à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, deuxième spectacle pour les enfants. En juillet 2008, il crée *Je tremble (2)* au Festival d'Avignon et reprend *Je tremble (1)*. *Je tremble (1) et (2)* sera repris au Théâtre des Bouffes du nord en septembre 2008.

En janvier 2010, il crée *Cercles/Fictions* au Théâtre des Bouffes du nord. Il écrit un livret pour l'opéra d'après sa pièce *Grâce à mes yeux* (musique d'Oscar Bianchi, mise en scène et création au Festival d'Aix en juillet 2011). En octobre 2010, il crée une nouvelle mise en scène de *Pinocchio* en russe au Théâtre Meyerhold à Moscou dans le cadre des années croisées France-Russie. Il entame une association de trois ans avec l'Odéon-Théâtre de l'Europe et de cinq ans avec le Théâtre National de Bruxelles. Pommerat a également réalisé plusieurs courts métrages dont *Me* (« moi » en anglais, 1998) et *Visages* (1999).

Les textes de Joël Pommerat sont édités chez Actes Sud-Papiers. Ils sont traduits en anglais, allemand, coréen, croate, espagnol, grec, italien, roumain, russe et suédois.

Créations

1990	<i>Le chemin de Dakar</i>	Théâtre de la Main d'or	
1991	<i>Le Théâtre</i>	Théâtre de la Main d'or	
1993	<i>Des suées</i>	Théâtre de la Main d'or	
1993	<i>Vingt-cinq années</i>	Théâtre de la Main d'or	
1994	<i>Les Evénements</i>	Théâtre de la Main d'or	
1995	<i>Pôles</i>	Théâtre des fédérés (Montluçon)	
1996	<i>Les Enfants</i> (pièce radiophonique)	France Culture	
1997	<i>Treize Etroites Têtes</i>	Théâtre des fédérés (Montluçon)	
2000	<i>Mon ami</i>	Théâtre Paris-Villette	
2002	<i>Grâce à mes yeux</i>	Théâtre Paris-Villette	
2003	<i>Qu'est-ce qu'on fait ?</i>	Centre dramatique de Caen	
2004	<i>Au monde</i>	Théâtre National de Strasbourg	
2004	<i>Le Petit Chaperon rouge</i>	Théâtre Brétigny	
2005	<i>D'une seule main</i>	Théâtre de Thionville	
2006	<i>Cet enfant</i>	Théâtre Paris-Villette	. Prix de la meilleure création d'une pièce en langue française (syndicat de la critique)
2006	<i>Les Marchands</i>	Théâtre National de Strasbourg	
2007	<i>Je tremble (1)</i>	Théâtre Charles Dullin Chambéry Théâtre des Bouffes du Nord	. Grand Prix de littérature dramatique . Nominations au Molière de l'auteur francophone vivant et au Molière des compagnies (2008)
2008	<i>Pinocchio</i>	Odéon-Théâtre de l'Europe	
2008	<i>Je tremble (1 et 2)</i>	Festival d'Avignon Théâtre des Bouffes du Nord	. Nomination au Molière de l'auteur francophone vivant (2009)
2010	<i>Cercles / Fictions</i>	Théâtre des Bouffes du Nord	. Nomination au Molière de l'auteur francophone vivant

			. Molière des compagnies . Prix Théâtre de la SACD
2011	<i>Ma chambre froide</i>	Odéon-Théâtre de l'Europe	. Nomination au Molière du metteur en scène . Molière de l'auteur francophone vivant Molière des compagnies . Grand prix du théâtre du syndicat de la critique
2011	<i>Thanks to my eyes</i> (Opéra de chambre d'Oscar Bianchi / livret de Joël Pommerat)	Festival d'Aix-en-Provence Théâtre de Gennevilliers	
2011	<i>Cendrillon</i>	Théâtre national de Belgique Odéon-Théâtre de l'Europe	
2011	<i>La Grande et Fabuleuse Histoire du commerce</i>	Comédie de Béthune	
2013	Projet de création	Odéon-Théâtre de l'Europe	

Entretien avec Joël Pommerat

par Bernard Debroux

B. D.: Pour toi l'idée de compagnie, du collectif, de la communauté, est importante. D'un spectacle à l'autre, les questions d'écriture se posent de manière différente. En regardant Cercles/fictions, on est en face d'une sorte de poésie en actes. Il y a quelques années encore, lorsqu'on parlait d'un texte de théâtre, on parlait d'un poème dramatique. Ensuite, cette notion a eu des connotations un peu désuètes, un peu traditionnelles parce qu'on sait bien qu'aujourd'hui, le théâtre c'est autre chose que cela. Pourtant, ici, on est vraiment en présence d'un univers poétique, de fragments poétiques. Comment, pour ce spectacle, le processus d'écriture s'est-il déroulé, notamment avec les acteurs. Il y a eu des étapes d'improvisation suivies par des étapes d'écriture. Des va-et-vient entre l'une et l'autre?

J. P.: Je n'en ai pas un souvenir totalement précis à vrai dire. Mais une chose est certaine. Pour *Cercles* comme pour les autres créations, j'ai travaillé en plusieurs étapes successives. Nous avons eu quatre sessions de répétition, plus un atelier qui avait précédé ces quatre sessions. Et ces quatre sessions de répétition ont été espacées de deux-trois mois quasiment chacune. La première session de travail de *Cercles* a eu lieu au mois d'avril à Bruxelles, la seconde à Toulon au mois d'août, la troisième au mois de décembre et la dernière, qui suivait, au mois de janvier à Paris au Théâtre des Bouffes du Nord, où on a créé le spectacle. Entre chacune de ces périodes, je suis retourné à l'écriture individuelle. Chez moi, ou en tout cas dans des lieux où j'écrivais solitairement. Évidemment, les sessions de travail, de répétition, étaient des moments où je pouvais faire des tentatives, des essais, avec les comédiens. J'ai demandé aux acteurs d'improviser sur des thèmes, des situations, des personnages que je leur proposais. Ça a été l'occasion d'explorer la lumière, le son, l'espace scénographique. Souvent, quand on parle de répétition au théâtre, il s'agit de partir d'un objet défini et le mettre en chantier. Là, les répétitions finalement mettent en chantier un objet qui n'est pas encore défini, qui commence à se définir intellectuellement. Il n'y a pas de texte préalable, le texte s'écrit pendant les répétitions. J'écris, par exemple, le matin, avant de venir à la répétition, mais j'écris aussi entre les périodes. On est vraiment dans un aller-retour. Le temps de répétition est vraiment un temps de recherche. Des choses sont expérimentées, explorées et donc forcément des choses sont rejetées, mises de côté. Des tentatives sont abouties mais beaucoup d'autres ne le sont pas. Et le spectacle se dessine à travers des pistes qui commencent à être explorées et qui pour certaines sont stoppées net pour que d'autres aient vraiment le temps de se prolonger. L'écriture du spectacle n'est vraiment constituée que le jour de la première représentation où

peut-être les choses vont se cristalliser et finalement se fixer parce qu'il n'est plus temps, au moment de la confrontation avec le public, de continuer la recherche, mais elle pourrait sans doute se prolonger encore.

B. D.: Les périodes de répétitions ne concernent que les acteurs ou l'ensemble des participants? La scénographie, l'écriture scénique semble tellement importante. Y a-t-il un va-et-vient de l'un à l'autre, sont-elles là dès le début?

J. P.: La particularité de la démarche que j'ai voulu mettre en place, c'est que pour créer un spectacle, pour l'écrire et le mettre en scène, je considère qu'il nous faut entre trois et quatre mois. Trois mois en trois périodes séparées les unes des autres. Si on travaillait trois mois d'affilée, on n'aurait pas les mêmes conditions du tout. Séparer ces trois périodes c'est prendre du recul. Pour ces trois périodes, il y a des conditions qui sont mises en place et qui sont à l'identique de celles qui sont là pour le spectacle, tel qu'il est présenté aujourd'hui. Dès le premier jour de répétition, la lumière est mise en place. Et il y a d'ailleurs beaucoup plus de projecteurs installés qu'aujourd'hui où on a fait le choix et on a trié.

La scénographie est en place, le gradin est posé, peut-être pas dans sa finalisation évidemment mais dans une maquette à l'échelle quasiment un, dès le premier jour de répétition. Des costumes sont là pour que les acteurs puissent aller y piocher, dès le premier jour. Le matériel sonore est en place à l'équivalent de ce qu'il est aujourd'hui dans ce théâtre où on joue le spectacle. Les équipes techniques sont présentes évidemment. Toute cette technique et ces équipes sont importantes et coûteuses, présentes à tous les stades de l'exploration. C'est pour ça qu'on peut, je crois, vraiment faire ce qu'on peut appeler une recherche sur la lumière, sur la scénographie. Bien souvent la recherche s'arrête à la réflexion intellectuelle et elle n'a pas la possibilité de continuer à se confronter à la réalité du plateau et des trois dimensions. C'est comme s'il y avait le temps de la réflexion et puis ce temps devrait s'arrêter pour entamer le temps de la réalisation. Je suis réfractaire à cette idée qu'on ne puisse pas continuer à réfléchir en réalisant.

B. D.: Pour l'écriture, y a-t-il une part qui appartienne vraiment aux acteurs, dans ces fragments qui ont été expérimentés et puis un moment donné retenus?

J. P.: Il y a vraiment très peu de mots, de phrases qui proviennent des improvisations. Je pense que dans ce spectacle il y en a peut-être un tout petit peu plus que dans d'autres, parce que c'est une écriture particulière qui se rapproche de la parole de la vie de tous les jours. Mais en même temps, vraiment, je ne me sers pas des improvisations pour écrire directement. Pour répondre précisément, deux ou trois phrases sont peut-être issues véritablement des improvisations. Et ce sont des scènes très spécifiques, ce sont presque des scènes que je voulais garder improvisées même. Je finis par écrire en me servant des improvisations. J'ai

besoin de prendre en charge la parole. Ce n'est pas pour autant que les improvisations ne me servent pas mais je n'attends pas des acteurs qu'ils créent le langage. Quand je propose aux acteurs d'improviser, ils m'aident à prendre conscience souvent des enjeux d'une situation. Je définis une certaine situation entre deux personnes. Et le fait de demander aux acteurs d'explorer cette situation me fait prendre conscience beaucoup mieux que si j'étais dans ma tête, ce qui se passe réellement, physiquement et au-delà entre ces deux personnages. Et d'un seul coup, il y a des choses qui m'apparaissent qui ne me seraient pas apparues si j'étais resté au stade de l'écriture ordinaire, je le sais. Ces choses qui m'apparaissent ne sont pas forcément des choses qui sont prononcées par les acteurs, ce sont des choses que je ressens. Comme quand on voit deux personnes dans la vie en train de se parler ou de s'affronter sur un sujet et on est visionnaire de ce qui se passe entre ces deux personnes dont peut-être eux-mêmes n'ont pas conscience. C'est cette dimension-là qui est la plus importante dans l'écriture. Quand on écrit, finalement, il y a la face immergée de l'iceberg et tout ce qui sous-tend ce dialogue. C'est ça que j'attends de l'improvisation. Elle ne m'apporte pas du langage, de la parole. Je dirais qu'il n'y a rien de plus facile que d'écrire du dialogue ou de la parole mais, en revanche, cerner ces enjeux dont je parlais, c'est ce qui est finalement le plus essentiel.

[...]

B. D.: Le deuxième élément que tu soulignes dans le programme et qui est aussi le deuxième mot du titre, c'est le rapport entre le réel et le fictionnel, élément qui est présent dans ton travail depuis l'origine. Toutes les séquences qui sont présentées ont quelque chose à voir avec des situations authentiques, elles ont toutes à voir personnellement avec toi. Elles ont une part de vérité, en tout cas une part de réalité.

J. P.: Effectivement, dans le texte qui est donné aux spectateurs, il y a cette prise de parole de ma part pour dire « tout ce que vous allez voir est vrai, authentique ». Pour moi, ce texte, et ça va être une façon de répondre à ta question, fait partie du spectacle. C'est-à-dire que c'est une sorte de prologue, c'est ce que j'ai envie de mettre dans l'esprit du spectateur avant que le spectacle ne commence. Si ça fait partie du spectacle, c'est peut-être aussi à remettre en cause, en question comme la parole tenue par un personnage de la pièce.

B. D.: Le rapport au monde du théâtre, c'est souvent, surtout pour ceux qui sont bouleversés, touchés, blessés, lié à une prise de parole qui est revendicative ou démonstrative pour montrer par exemple l'injustice ou la douleur, la violence. Dans ton travail, ces rapports de force sont traités à la fois avec une certaine distance et paradoxalement aussi avec une très grande proximité. En tout cas, il n'y a pas de jugement porté sur les personnages. On est au plus près d'eux. Dans Cercles/fictions la scénographie rendait cette dimension encore plus forte. On peut montrer la violence de manière très forte sans qu'il y ait forcément de la violence verbale. La violence de

la guerre, par exemple, peut surgir d'un rapport intense entre deux personnages. Tout cela dans le spectacle surgit aussi dans une forme narrative particulière. Il y a souvent, au théâtre, un début, un développement et une fin. Alors qu'on sait bien que dans la vie, dans la même journée, on vit des situations très différentes, on est appelés au téléphone pour une chose et puis on vit une autre chose et tout ça se déroule, s'entrechoque... Dans le spectacle, il y a aussi cette façon de passer d'une séquence à une autre, d'interrompre le fil narratif, de le reprendre plus tard. Tout ça réussit à donner une humanité très grande à tous les personnages qui nous sont proposés.

J. P.: Bien sûr qu'il y a une invitation dans ce spectacle comme, je pense, dans d'autres, à interpréter les choses. Je crois que c'est ce qui définit en quelque sorte ma démarche. Ma démarche est de produire des interprétations ou d'inviter le spectateur à devoir interpréter ce qu'il voit et ce qu'il ressent. Je ne donne pas à voir quelque chose qui pourrait être immédiatement analysable et compréhensible même. Je cherche à créer un rapport qui serait comparable peut-être à ce qu'on appelle de la perplexité, ce mouvement qu'on peut avoir quand on est face à une réalité qu'on n'est pas sûr de cerner totalement et qui peut nous interpeller ou nous fasciner sans même qu'on en comprenne exactement le rouage ou le mécanisme. C'est ce genre de situations que j'essaie de composer. Non pas simplement pour en faire un jeu gratuit mais parce que, de toute façon, je pense que c'est un vrai désir artistique, esthétique de ne pas tout expliquer. Je pense que le spectateur d'aujourd'hui n'a pas envie qu'on réfléchisse à sa place. Il a envie qu'on lui laisse un espace. Cela ne veut pas dire qu'on lui donne quelque chose de totalement abstrait. J'ai besoin, en tant que spectateur, qu'on me laisse une place d'action dans mon regard et dans ma sensibilité.

[...]

B. D.: La scénographie utilisée, et donc le nombre relativement limité de spectateurs posent des problèmes économiques à l'organisateur qui se superposent à la complexité technique du montage. C'est une sorte de résistance à l'idéologie de la rentabilité...

J. P.: Oui, on se dit qu'on essaiera de ne pas transiger, qu'on restera entêté, qu'on se battra suffisamment pour que ce soit possible. Et ce qui aide à tenir, c'est de voir le résultat. De voir le résultat quand on travaille comme ça et le résultat quand on ne travaille pas comme ça. Donc on se dit: « il faut tenir ça ». Et c'est une utopie, ce n'est pas raisonnable. Mais je pense que s'il y a un domaine dans lequel on a le droit de ne pas être raisonnable, c'est le domaine de l'art. C'est même un devoir de ne pas être raisonnable. Parce que si on devient raisonnable dans le domaine de l'art, c'est perdu. Cela ne veut pas dire être désinvolte ou ne pas être sérieux. Il faut être sérieux mais il ne faut pas être raisonnable. Et je pense que, économiquement, bien sûr, c'est totalement illogique. L'administrateur de la compagnie est présent dans la salle et je sais qu'il a parfaitement compris cette façon de concevoir les choses. Mais c'est vrai que dans les quelques écoles d'administration que j'ai pu fréquenter, ou écoles de théâtre où on nous

parlait d'administration, j'ai été chaque fois heurté par cette sorte de logique qui pouvait laisser penser aux artistes qu'ils devaient se plier à une logique économique transcendante. Je pense que c'est aux artistes, et ce n'est pas donné d'avance, et rien ne leur est dû non plus, de créer les conditions de leur création. Et non pas à la société de dire aux artistes: « voilà comment vous devez produire et créer vos pièces ». À partir du moment où je me suis mis ça en tête, j'ai fait en sorte que ce soit possible. Et parfois, ça crée un rapport de force parce qu'effectivement personne ne va accepter ce point de vue *a priori*, pour nos beaux yeux. Il faut à ce moment-là rentrer dans le rapport de force et imposer son travail et son point de vue suffisamment pour être crédible. Ce n'est jamais fini. Aujourd'hui, on cherche encore cent mille euros pour boucler le budget du prochain spectacle parce qu'effectivement créer un spectacle comme *Cercles/fictions*, ça coûte cinq cents mille euros parce qu'on répète quatre mois et qu'on répète avec une équipe technique au complet pendant trois mois, montage, démontage, et un théâtre occupé et des déplacements, des hébergements, de la nourriture. Si on avait répété un mois et demi, dans la ville où tout le monde habite, ça coûterait deux cent mille euros. Donc ça coûte trois cent mille euros de plus de faire les choses comme ça. Ça veut dire qu'il faut chercher des partenaires, des coproducteurs et ça, bien sûr, c'est une bagarre. Plus le travail est reconnu évidemment et plus on a des chances de trouver ces partenaires. Il se trouve qu'on a eu vraiment la chance, jusqu'à aujourd'hui, de ne jamais être dans l'obligation, par exemple, de ne pas répéter autant qu'on avait décidé de le faire. On a toujours trouvé, au final, les moyens pour boucler une production. On a resserré évidemment les salaires quelques fois, on a resserré les frais de déplacements et d'hébergement au minimum mais on a tenu. Il faut évidemment que tous ceux qui participent à une telle histoire, une telle aventure, soient dans l'engagement eux aussi pour accepter cette « rigueur » parce que, forcément, ce n'est pas si simple.

[...]

B. D.: Il y a des thèmes très puissants dans le spectacle. Les rapports dominant / dominé. Ne constituent-ils pas le fil rouge du spectacle?

J. P.: Le rapport archétypal de dominant-dominé s'est imposé dans un deuxième temps pour moi. Je pense que le point de départ, c'était la notion d'imaginaire, la notion de discours et la notion de croyance. Ce sont trois façons de tourner autour de quelque chose, qu'on pourrait aussi définir en parlant de la représentation que les hommes se font d'eux-mêmes, des autres et du monde dans lequel ils vivent. C'est-à-dire que dans chacune de ces histoires, de ces petites scènes, je pense qu'il est question de discours, d'imaginaire et aussi de croyance articulés par des personnages, et qui souvent placent ces personnages dans un rapport de domination par rapport aux autres. Ça c'est le point de départ de mon écriture. L'imaginaire et la croyance. Mettre en parallèle la croyance qui se dit comme telle du chevalier et la représentation du monde d'un chef d'entreprise dans le monde d'aujourd'hui qui affirme comme réalité

quelque chose qui pourrait finalement n'être qu'une fiction. Tout comme la passion du chevalier pour Dieu peut être aujourd'hui regardée comme une fiction. Ce sont des scènes qui interrogent la question du rapport entre le monde réel et l'imaginaire des hommes. Mais je pense qu'on n'a pas besoin de savoir ça pour regarder cette pièce. On n'a pas besoin de savoir ce que j'ai voulu explorer. Après, certains spectateurs se posent la question de la cohérence de cette pièce. Bien sûr que s'ils n'ont pas cette interprétation-là, si elle ne leur vient pas, si elle n'est pas accessible, c'est ma faute, c'est un problème. J'ai envie de parler à l'imaginaire de chacun. Il y a une adresse que je dois faire au spectateur, qui est une adresse directe, une adresse claire, une adresse lisible par lui et puis il y a comme un sujet caché, un sujet enfoui qui peut lui être transmis plus ou moins directement, plus ou moins de façon fiable. Parce qu'après tout, comment arrive-t-on à transmettre les choses de cet ordre? Comment parle-t-on à l'imaginaire de l'autre sans lui adresser directement les choses? On pourrait dire que ça se passe de façon subliminale... Je ne suis pas du tout ésotérique, je ne cherche pas à faire des choses comme ça... Je crois que l'imaginaire est quelque chose de très concret. Dire que je cherche à parler à l'imaginaire des spectateurs c'est pour moi quelque chose de très concret. Donc, je cherche une façon de m'adresser, de transmettre des choses à la fois de façon explicite et non-explicite.

En fait je me rends compte que le texte qui sert de présentation au spectacle, c'est une façon de faire écran aussi pour ne pas avoir à parler du sujet de la pièce. Parce que je suis de plus en plus réfractaire à l'idée que quand on va voir un spectacle, on viendrait voir l'exposé d'un sujet. Ça me fait tellement penser à l'école, je trouve ça tellement imbécile. On est souvent dans cette démarche de demander aux artistes, et les artistes se mettent dans cette posture de dire voilà, je vais travailler sur tel sujet, attention, attention. Ah, il a bien traité le sujet ou il a mal traité le sujet. On n'est pas dans ces questions-là. On n'a pas à traiter d'un sujet. C'est très important je dirais même, de cacher son sujet. J'ai écrit ce texte pour ne pas avoir à parler de mon sujet. L'essentiel ce n'est pas que le spectateur soit au courant du sujet que je veux traiter, c'est que quelque chose lui soit transmis explicitement ou non-explicitement. J'ai tendance à penser que maintenant, il y a un sujet visible, celui dont on parle pour s'en débarrasser et puis l'autre sujet qui est plus important et qui finalement doit rester presque secret.

B. D.: Cercles/fictions est-il un tournant dans ton œuvre?

J. P.: Depuis *Les Marchands* et la pièce précédente *Je tremble*, j'ai arrêté de raconter des grandes histoires. Avant, j'étais un petit peu le spécialiste de l'histoire classique, c'est-à-dire d'histoires avec des personnages, un début, un milieu, une fin, des sortes de fables. Depuis *Je tremble*, j'ai vraiment cherché à explorer d'autres structures narratives et d'autres façons de raconter des histoires, on pourrait dire que j'ai abandonné le roman pour aller vers la nouvelle. *Je tremble* et *Cercles/fictions* sont plus des recueils de nouvelles qu'un roman.

Le problème du roman c'est qu'on travaille sur les mêmes personnages pendant un an. J'avais envie de travailler sur une multitude de personnages, une multitude de situations, pour continuer d'explorer. J'ai vraiment l'impression que *Je tremble* et *Cercles/fictions* sont des pièces de transition. J'expérimente des choses pour l'avenir, pour une écriture plus aboutie, pour quelque chose de plus maîtrisé. J'ai beaucoup d'ambition artistiquement, je me suis programmé ma vie dans cette activité-là et j'ai envie d'aller le plus loin possible pour avoir le sentiment d'avoir été au bout de mes idées et de mon engagement. Je pense que *Cercles/fictions* comme *Je tremble* sont des pièces bancales qui ont leurs cohérences et leurs incohérences ; j'espère qu'elles m'amèneront vers quelque chose de plus cohérent un jour.

B. D.: On a beaucoup parlé de « cercle » et peu de « fiction »...

J. P.: J'aimerais, en mettant en parallèle le discours de ce chevalier et le discours de ce chef d'entreprise, pouvoir induire l'idée qu'il y a de la fiction dans ces deux discours et dans ces deux pensées. Et qu'il y en a peut-être une qui est amenée effectivement à devenir obsolète. Ce personnage a beau être un peu grotesque à certains moments (ça c'est le trait qui est peut-être un peu forcé parfois), son discours est un discours qui est dominant. Derrière ce discours, il y a une pensée dominante et cette pensée, c'est ça que je trouve intéressant, on ne peut pas dire que ce sont les autres qui l'ont, parce que cette pensée on peut des fois se surprendre à l'avoir soi-même, c'est en ça qu'elle est dominante. On est tous plus ou moins imprégné de cette pensée. On pourrait citer beaucoup de discours de cette pièce qui sont des discours que peut-être en tant que spectateurs, on a du mal à mettre à distance parce que ce sont des choses qui sont imprégnées en nous, qui nous habitent un peu. C'est en ça que ma démarche n'est pas une démarche de dénonciation, même si, effectivement, il y a des aspects politiques. Je crois qu'une certaine confusion accompagne parfois mes spectacles. Parce que mon propos touche à des questions politiques, on voudrait tout de suite déduire de façon automatique que je serais dans une dénonciation politique. Alors que je suis plutôt dans une démarche d'observation, de donner à voir une problématique pour que le spectateur puisse s'en emparer. Ça ne veut pas dire que je n'ai pas de point de vue. Mais mon point de vue ne me semble pas ce qu'il y a d'intéressant à dire. Ce qu'il y a d'intéressant à dire, c'est de décrire le processus, comme un sociologue ou un anthropologue qui se met dans une situation non pas de commentaire sur ce qu'il est en train de voir mais de description de la réalité qu'il a en face de lui.

Source : « *En marge, Cercles/Fictions, entretien avec Joël Pommerat* » in *Alternatives théâtrales* n°110-111, 4^e trimestre 2011

La scénographie, point de départ de la création

Les paysages se succèdent au même rythme, sculptés par les lumières magnifiques d'Éric Soyer. D'abord, une forêt où le feuillage et la brume laissent filtrer les rayons de la lune, ensuite des couloirs d'une maison bourgeoise signifiés par des découpes strictes au sol et, pour finir, une discothèque dominée par une énorme boule à facettes mouchetant l'obscurité d'une myriade d'éclats en mouvement.

Source : « La quadrature du cercle » in Les Trois coups, Ingrid Gasparani,

Il est important de dire que la scénographie est en place dès le premier jour de répétition. Cela veut dire qu'elle a été pensée en amont et donc pensée avant même, dans certains cas, le sujet même de la pièce. C'est presque la scénographie qui détermine le sujet dans certains cas. En tout cas, la scénographie précède l'écriture. C'est une expression bateau mais je pense qu'elle peut quand même être utilisée, la scénographie c'est la page blanche sur laquelle la pièce va s'écrire. [...] Le fait que ce soit une discussion et une réflexion sur la scénographie qui soient le premier pas de ce spectacle, ce n'est pas quelque chose qui est si exceptionnel que ça. Comme on a été en résidence dans le théâtre de Peter Brook, le Théâtre des Bouffes du Nord, pendant trois ans, j'ai été amené quelques fois à le rencontrer. À chaque fois, Peter Brook me disait: « quel dommage que tu ne fasses pas un spectacle un jour qui puisse vraiment utiliser l'architecture du théâtre ». Ce Théâtre des Bouffes du Nord, c'est un théâtre en demi-cercle. La salle est vraiment complètement arrondie. Et quand j'ai joué dans ce théâtre, la première chose que j'ai faite, c'est de couper les bords du cercle pour reconstituer un rapport frontal, pour mettre mes spectacles qui avaient été pensés avant les Bouffes du Nord. Je n'avais donc pas envie d'avoir des spectateurs qui viennent regarder dans les coulisses de mes spectacles, c'est normal. Peter Brook me poussait à essayer de me mettre au service de ce théâtre. Je ne m'y sentais pas obligé et en même temps, pour le plaisir, je me suis mis à me demander si ça me plairait de tenter l'expérience. Je me suis rendu compte que de simplement travailler dans ce demi-cercle ne m'inspirait pas beaucoup alors que lorsque je fermais ce cercle et me retrouvais dans l'espace circulaire, là j'étais emballé, ça devenait passionnant. D'autant que ça réglait le problème, très important pour moi, de la proximité du spectateur. Plus on propose des projets de théâtre qui sont ambitieux, lourds, plus on est amené à jouer dans des salles qui sont grandes avec des contraintes économiques aussi qui sont importantes. Par exemple, de remplir au minimum la salle et faire rentrer quatre cents, cinq cents personnes. Ce qui fait que dans une salle comme elle est organisée aujourd'hui, plus on met de gens et plus on les éloigne du plateau. Le cercle amène cette possibilité de mettre le maximum de gens à

proximité des comédiens et de la scène. C'est quelque chose que je ne veux pas perdre et que j'étais en train de perdre en travaillant en frontal : le rapport de proximité entre le spectateur et l'acteur, ce qui va faire qu'on va pouvoir travailler sur des intensités pas forcément très élevées de voix, d'énergie, qu'on ne sera pas dans l'obligation de porter le signe, l'énergie au loin. On pourra demander au spectateur de venir chercher les choses au plus près des acteurs, du corps et de la matière sensible de l'acteur.



Je pense que [les] odeurs permettent de suggérer des choses, des atmosphères, des lieux principalement. Oui, l'extérieur, l'intérieur parce que si on nomme ces différentes odeurs : il y a l'odeur de l'opium au début, de cet homme dans cet appartement qui fume ; il y a l'odeur de la forêt, une odeur de salpêtre qui introduit dans l'imaginaire la forêt, un extérieur, un bois ; il y a l'odeur du cheval à la fin qui est extrêmement évocatrice et qui crée l'imaginaire d'un réel cheval dans ce jeu entre réalité et artifice puisque ce cheval c'est une marionnette mais par l'odeur, on peut à un moment donné se poser la question de la présence d'un vrai cheval. La première fonction de ces odeurs, c'est de participer à produire de l'imaginaire chez le spectateur parce que l'espace est vraiment un espace unique, vide, noir puisqu'à part des tables et des chaises, il n'y a aucun autre élément décoratif qui est apporté. Ces odeurs sont des moyens de venir solliciter, encore une fois, le « travail du spectateur », son imaginaire pour qu'il soit lui-même créateur d'images, de décor. Dans le fond, j'essaye de faire un théâtre qui soit le plus vide possible mais pour que le spectateur soit invité à vraiment remplir les cases, à fabriquer de la matière visuelle, de la matière sensible. L'odeur est un stimulant imaginaire, pour moi, très fort. Marcel Proust a beaucoup écrit là-dessus. Tout comme le son d'ailleurs ; le travail sonore qu'il y a dans mes spectacles est lui aussi une convocation à l'imaginaire du spectateur. Et il n'est pas seulement là pour indiquer qu'on est dans tel ou tel lieu. Bien sûr, c'est une information mais c'est une suggestion et un déclencheur de vision. Je pense que, par le son, comme par l'odeur, on peut créer de l'image, de l'imaginaire chez le spectateur et que cet imaginaire-là est constitutif de ma création, il participe au spectacle. On est dans les

ambiguïtés du visible et de l'invisible. L'invisible n'étant pas, pour moi, quelque chose de sulfureux. L'invisible c'est le monde mental de chacun, c'est l'imaginaire de chacun, c'est ce qu'on projette sur la réalité qui nous entoure.

Les odeurs c'est quelque chose que j'ai rendu possible, que j'ai organisé en amont de la première répétition, parce que je n'étais pas sûr que ça aille au bout. D'ailleurs franchement, je pensais que ça n'irait pas au bout. Mais je voulais vraiment l'expérimenter. Je savais que si je m'y prenais un mois avant, on n'aurait pas eu le temps vraiment de l'explorer et donc de le mettre en situation.

Pour la fumée, c'est pareil. On a mis des machines et puis on a aussi amené plein d'autres choses qui ne sont pas dans le spectacle mais qu'on avait envie d'expérimenter, d'explorer. Ce sont des choses forcément qui viennent comme des propositions qu'on se fait. Comme quand on se dit : « tiens ça, ça pourra servir peut-être, on va l'essayer ». Et ça rencontre, comme par hasard, une nécessité ou autre chose et ça fait nécessité. Le problème c'est que j'ai l'impression que les choses peuvent marcher dans le sens que j'explique mais pas dans l'autre sens. C'est-à-dire que, si un jour en travail, on se dit : « ah tiens ce serait bien qu'il y ait de la fumée là », le temps qu'on trouve la machine à fumée, on est déjà passé à autre chose. Et du coup, on n'essaye jamais la fumée. Donc, c'est comme s'il fallait partir au départ comme on part en exploration, on remplit son sac à dos de plein d'éléments dont on se dit : « on va pouvoir les expérimenter, les utiliser ». Et peut-être qu'on en aura besoin, peut-être pas, mais si on ne les a pas avec soi, de toute façon, on ne les utilisera jamais.

Joël Pommerat

Source : « En marge, Cercles/Fictions, entretien avec Joël Pommerat » in Alternatives théâtrales n°110-111, 4^e trimestre 2011.

La lumière, « entre montrer et cacher »

On me demande parfois pourquoi il y a aussi peu de lumière dans mes spectacles.

Comme possible réponse, je pense à la déception qu'on a lorsque le personnage d'un roman qu'on a aimé est représenté dans un film adapté de ce roman. Même si on avait ressenti une grande proximité avec le personnage en lisant le livre, on se rend compte finalement que cet effet de proximité était trompeur. On ressentait fortement ce personnage mais la précision de ses traits nous échappait, la forme précise de son corps aussi. Finalement, on avait une impression de précision alors que plusieurs visages, plusieurs corps, plusieurs éléments concrets et abstraits qui composent une personne se mêlaient, parfois contradictoires. Différents éléments se superposaient dans notre esprit pour composer un être, à la fois vrai et multiforme. Ce visage, ce corps, la personnalité de cet être avaient cependant la juste complexité des choses et de la relation que nous entretenons avec le monde qui nous entoure, c'est-à-dire floue, ambiguë.

Dans mes spectacles, j'essaye ainsi de me rapprocher de la représentation qu'on peut se faire des choses et des êtres en littérature, représentation qui est pour moi la plus authentique qui soit. Je cherche dans mes spectacles le même rapport que celui que nous entretenons avec les personnages d'un livre à la lecture. C'est pour cela, je crois, que je cherche dans mes spectacles cet équilibre de la lumière entre montrer et cacher, désir de voir et empêchement, et que cette recherche d'équilibre se retrouve également dans tous les autres domaines de l'écriture du texte et de la mise en scène.

Source : Joël Pommerat, Théâtres en présence, Actes Sud – Papiers, Arles, 2007.

Entretien avec Éric Soyer, scénographe de Joël Pommerat



Vous signez les scénographies des spectacles de Joël Pommerat depuis de nombreuses années. Comment se passe cette collaboration artistique dans la mesure où le texte s'écrit en même temps que les répétitions?

Sur l'espace lui-même, on travaille, Joël et moi, en amont une année avant. On se rencontre plusieurs fois, il me donne des notes avec des thèmes, je les lis, je réfléchis et je lui propose des idées d'espaces. Quand on commence le travail sur scène, on a déjà défini et réalisé l'espace –du moins une maquette à l'échelle 1 du spectacle. Bien sûr, le spectacle est susceptible de bouger, d'évoluer selon un processus de travail qui peut s'échelonner sur une année. En général, on travaille sur des périodes de trois à quatre mois effectifs sur le plateau, même si ce temps ne s'effectue pas dans une continuité. Pour *Les Marchands*, on savait que ça se passerait dans des cités, qu'on sentirait la présence du béton, des usines. On voulait représenter le travail à la chaîne, montrer un bar et deux appartements, l'un plus modeste que l'autre. Nous avons envie aussi de travailler avec une lumière de jour. On a scindé les périodes de recherches : une session a porté sur les moyens scénographiques et dramaturgiques pour représenter une chaîne de montage, une autre a exploré la communication avec l'au-delà, car Joël savait que certains personnages parleraient avec les morts. Enfin, nous avons construit très minutieusement la scène de dépression d'un des personnages devant son téléviseur. Il sombre lentement, mais on ne sait pas si la scène dure trois minutes ou six mois... Cette scène est composée de vingt et une micro-séquences : la lumière change entre chaque noir, tout comme la musique et la position du comédien, qui se retrouve à chaque changement dans une nouvelle situation. On a exploré ce thème, puis filmé et, finalement, reconstruit la séquence qui est née de trois ou quatre jours d'improvisations.

Ce processus de création implique une approche et un travail très particuliers pour les comédiens : ils apportent la « matière » du personnage, mais tout se construit dans l'espace scénographique, non ?

Pour *Ma chambre froide*, Joël avait des idées de personnages au départ. Il donne alors aux comédiens des pistes à explorer. On savait qu'il y aurait une chambre froide dans un supermarché. Les comédiens ont commencé à travailler dans le dispositif scénique, c'est-à-dire sur la piste circulaire. Le texte lui-même n'a jamais existé hors de cette piste. Le texte,

en général, n'est jamais écrit hors du plateau. *Les Marchands* est un spectacle radical au sens où il n'y a qu'une personne qui parle : la narratrice, en voix off, comme dans un film. Elle est soit spectatrice de ce qui se passe, soit narratrice active avec sa propre voix. Les autres comédiens ne devaient dire qu'une phrase ou deux, maximum. C'est d'ailleurs complexe pour le comédien, car ce n'est pas du mime, pas du cinéma muet non plus, c'est une chose très particulière, qui ne fonctionne que s'il est complètement habité. Il y a des playbacks dans tous les spectacles, cela participe de l'étrangeté, mais aussi de la véracité. Cet exercice scénique demande une grande concentration, comme dans une partition musicale. Dans *Je tremble*, la comédienne qui ouvre le spectacle en disant : « On n'a plus d'avenir, qu'est-ce que foutent les hommes politiques z » est en play-back et c'est une autre comédienne, en coulisses, qui la double avec un micro. La comédienne sur scène ne peut pas s'appuyer sur une chose qu'elle connaît, elle est dans une position d'éveil, d'attention et joue « sur du vivant »... À un moment, elle ripe et c'est alors que les spectateurs réalisent qu'ils l'écoutaient en pensant entendre sa voix. Cela crée une émotion très forte et, en même temps, on s'interroge : est-ce que la voix qui sort de moi est bien ma voix ? Est-ce que je dis ce que je pense ? Etc. Nous aimons jouer avec ce qui trouble, car ce qui trouble produit du jeu.

Le processus d'écriture dramatique se nourrit donc de l'espace, des principes scénographiques déterminés en amont. Comment est venue l'idée de la piste, ce plateau circulaire que l'on découvre dans Cercles/Fictions, qui est repris différemment dans Ma chambre froide ?

Cette idée est venue pendant notre résidence au théâtre des Bouffes du Nord où on a créé *Cet enfant* puis *Je tremble*, donc des explorations frontales. Peter Brook était très intéressé par nos propositions scéniques, mais il trouvait dommage de ne pas prendre en compte cette ouverture spécifique au théâtre qui permet une vision panoramique à 180 degrés – davantage encore qu'un théâtre à l'italienne puisqu'il a été vidé de sa scène. On est là dans un rapport où l'aire se déploie sur la moitié d'un cercle. La troisième saison, on s'est dit que ce serait vraiment bien de concevoir une scénographie pour un espace à 360 degrés. C'est parti d'une blague, mais d'une envie aussi de mettre un terme à une certaine forme de savoir-faire qui pouvait tourner en maniérisme. On a fait une douzaine de spectacles en frontal en développant une grammaire scénique et, finalement, une maîtrise ; on sentait à cet instant présent qu'il fallait profondément remettre en cause ce qu'on savait très bien faire. Ce lieu nous a donné envie de nous orienter vers une démarche nouvelle, une création qui soit un cadeau d'adieu à cet endroit et c'est ainsi qu'on a imaginé *Cercles/Fictions*. Cette fiction se développe dans un espace circulaire avec une piste plus grande encore que celle de *Ma chambre froide*, spectacle qui a suivi.

Le cercle inclut fortement la présence du public dans le dispositif.

Nous partons toujours de l'espace et, de ce fait, du rapport au public. Là, ce qui nous a particulièrement intéressé, c'est le fait que ce que perçoit un spectateur, un autre ne le perçoit pas forcément. C'est vraiment une rupture par rapport au théâtre frontal dans lequel on maîtrise l'orientation du regard du spectateur, tandis que dans un espace circulaire, chaque spectateur voit un spectacle avec une configuration spatiale différente, un point de vue totalement différent. C'est stimulant, parce que des choses acquises sont remises en cause, on est obligé de mettre au clou un certain nombre de règles et de repartir sur quelque chose de plus pragmatique, de plus concret. Le spectacle se déroulait sur une piste de dix mètres de diamètre avec un rapport au spectateur très haut, car les premiers rangs étaient très en hauteur. J'ai « regradiné » l'espace des spectateurs en cercle parce que les Bouffes du Nord sont « gradinés » sur une ellipse. À la suite de *Cercles/Fictions*, on a eu envie de continuer cette exploration du cercle qui nous permet ensuite de rapprocher le spectateur du comédien. Dans des salles où le spectateur est placé très loin de la scène, le rapport est plus visuel et moins émotionnel.[...]

La sophistication des effets sonores et lumineux trouble également la perception du spectateur et le fait entrer dans une dimension fantastique ou inquiétante...

Quand je parle d'espace, il est indissociable de la lumière. Je dessine des espaces, je les fais réaliser, mais la lumière en est partie intégrante, c'est un matériau scénographique, c'est une manière d'architecturer, de sculpter l'espace, de le faire vibrer. Dans *Ma chambre froide*, ce qui m'intéressait, c'était l'association du mouvement réel de la tournette et du mouvement lumineux. Travailler sur ces pertes de repères permet d'emmener les spectateurs dans un imaginaire qui dépasse la pesanteur d'un humain sur une scène. D'un côté, il y a la densité du comédien et, de l'autre, le travail scénique chargé d'amener le spectateur à une ouverture maximale de ses sens, afin que son imaginaire prolonge les images apportées par la scène ou qu'il construise mentalement ce qui a pu se passer avant. Le son et la lumière travaillent ensemble, ce sont deux matières qui fonctionnent sur les sens. Elles se prolongent souvent l'une l'autre, c'est ce qui vient rythmer tout le travail de séquençage.

Le montage des séquences arrive in fine dans le processus de création, comme si le sens ne se révélait qu'à la fin.

Le travail scénique est lié à l'écriture dramaturgique. Après, comme tout se fait à partir du travail de plateau, il est difficile de dissocier les ingrédients. C'est une élaboration qui se fait par couches successives et, au final, on cherche une forme de linéarité. Pendant la première session, on explore les choses de manière informelle, on commence à écrire. Joël écrit le matin, moi, je

mets en place des éléments techniques : lumière, accessoires, etc. On fait en sorte que le dispositif scénique soit en état de fonctionner. Il faut beaucoup de temps pour affiner, pour que le travail d'écriture se structure. Les sessions d'improvisations vivifient notre vision, permettent d'explorer et de se surprendre. On essaye d'être à un endroit où il y a un enjeu civique, émotionnel. On garde parfois des éléments qui étaient là dès le début, d'autres n'arrivent qu'à la toute fin. Finalement, tous les matériaux sont là. Le séquençage est un choix d'écriture scénique qui permet de dérouler plusieurs histoires simultanément en jouant sur des ellipses temporelles. *Cercles/Fictions*, par exemple, est une pièce dans laquelle les personnages traversent trois époques : le Moyen Âge, la bourgeoisie du dix-neuvième siècle et l'époque actuelle ; on saute du Moyen Âge à aujourd'hui par l'intermédiaire d'une forêt, lieu intemporel commun aux deux époques... Le séquençage permet de changer rapidement le plateau avec des indices pour que le spectateur se repère entre le monde du rêve et celui de la réalité. Il impulse un rythme et permet de quitter un personnage pour le retrouver à un autre endroit. Il pose ainsi la question de la linéarité de l'espace-temps. Joël assemble dans un montage final ce que sera la forme du spectacle, c'est le maître d'œuvre et c'est lui, par son écriture générale, qui va donner du sens. Il arrive souvent que, dans ce processus d'écriture extrêmement vivant, l'ordre final ne s'impose que le dernier jour, avant la première.

Source : Propos recueillis par Rafaëlle Jolivet Pignon, Théâtre Aujourd'hui n°13, pp.81-84.

Le costume, « peau sociale du personnage »

Je pense que c'est [les costumes] le point de repère, sachant qu'autour tout est vide, tout est à inventer, à construire par l'imaginaire. L'élément du costume, c'est la peau sociale du personnage. C'est son identification, c'est l'impression concrète que le spectateur va avoir du personnage. Il faut qu'elle soit très précise. Il me semble, dans cette démarche, que pour pouvoir ouvrir vers des espaces à remplir par le spectateur, il faut lui donner un point d'accroche, un point de départ. Je vois les choses comme ça. En même temps, ce spectacle est presque un des plus riches à ce point de vue. Il y a très peu d'accessoires dans mes spectacles. Il y a très peu d'objets. Je parlerais d'ailleurs plus de vêtement que de costume. Le costume est plus du côté de l'artificiel, alors que moi je pense vêtement. J'essaie que le vêtement raconte quelque chose de la personne sans justement avoir besoin de le dire avec des mots. Ces signes-là sont très importants et précis pour moi.

Joël Pommerat

Source : Propos recueillis par Rafaëlle Jolivet Pignon, Théâtre Aujourd'hui n°13, pp.81-84.



Isabelle Deffin, costumière



Élément constitutif de la composition scénique au même titre que les autres éléments qui lui sont associés, le costume de théâtre suscite des approches différentes de la part de ses concepteurs. Jeune créatrice, Isabelle Deffin, exerce sa pratique avec une pensée aiguisée et réfléchie sur sa création. Après une scolarité sanctionnée par un baccalauréat de lettres et mathématiques à Saint-Brieuc, Isabelle, partagée entre son attrait pour la littérature et les autres arts, opte pour une école

de styliste à Rennes. Dans ce cadre, son directeur, à l'écoute de la fibre artistique de son élève, lui suggère de s'orienter vers le costume de scène. Sans connaissances particulières, elle intègre une formation dans un atelier du T.N.B. où elle appréhende les bases du métier, en passant par la couture qu'elle n'apprécie pas spécialement mais dont l'expérience lui sera utile par la suite. À travers cet apprentissage, Isabelle Deffin trouve une relation plus adaptée que la mode à sa sensibilité littéraire avec un esprit d'équipe qui répond davantage à ses aspirations. Après une année sabbatique en Écosse, durant laquelle quelques ouvertures lui sont offertes —dans un théâtre londonien et une école— sa décision est prise : son avenir est dans la représentation scénique. Oui, mais comment se faire une place lorsque l'on ne sort pas d'une grande école spécialisée ? S'enchaîne alors pour elle, une suite de petits boulots et quelques coopérations auprès d'un plasticien décorateur, avant une proposition en 2002 du Théâtre du Soleil pour intégrer la réalisation des costumes de *Tambours sur la digue* et poursuivre quelques collaborations, notamment auprès d'Erhard Stiefel pour la création de masques. Pour Isabelle, le vrai tournant s'amorce avec sa rencontre avec l'auteur/metteur en scène Joël Pommerat et la Compagnie Louis Brouillard en 2003. D'abord avec la costumière en place Marguerite Bordat, auprès de laquelle elle s'initie aux modes particuliers de fonctionnement et aux orientations des créations de la compagnie basées sur une relation au réel. Elle signe ses premières créations de costumes en 2004 pour *Qu'est-ce qu'on a fait* et *D'une seule main*, à partir « *d'une recherche sur le thème abordé sans se forger une forme de pensée figée, mais en laissant ouvert un dialogue aboutissant à la création d'une image* » Suivront *Les Marchands* et *Cet enfant* (2005), *Je Tremble 1* et *2* (2007-2008), *Cercles/Fictions* (2010)[...]. Autant de réalisations qui lui ont permis d'approfondir et de développer sa conception du costume, « *fondée en priorité dans une relation avec le corps du comédien en contribuant à sa visibilité plutôt qu'à celle du costume, la perception identitaire du personnage coule alors de source. Il ne s'agit pas de souligner mais de révéler. À partir de recherches, je m'efforce de trouver dans l'épure une ligne qui renvoie au personnage et libère l'imaginaire. Les matières sont*

choisies en fonction de leur apport tactile à même d'offrir des sensations au comédien pour construire son personnage en évitant des ornements et des traitements qui éloignent du réel. Il s'agit de transposer la réalité pour obtenir la réalité ». Des orientations repérables dans ses différentes créations, qui témoignent d'une sensibilité organique avec les comédiens et l'ensemble de la représentation. Outre sa coopération assidue avec la Compagnie Louis Brouillard, Isabelle Deffin a collaboré pour le théâtre avec différents metteurs en scène (Matthieu Roy, Philippe Carbonneaux, Vincent Ecrepont, Marc Sussi...), mais également pour le cinéma avec plusieurs réalisateurs (Hervé Renoh, Olivier Valcovici, Pierre Huygues...). Dans cet exercice, si son rapport au costume est sensiblement différent, il lui permet toutefois de varier et d'élargir sa palette artistique et sa réflexion. Trentenaire et encore à l'aube de sa carrière professionnelle, Isabelle a tout l'avenir devant elle. Avec des souhaits d'ouvertures, qui la mèneraient du côté de l'opéra et dans l'association du théâtre avec des propositions plastiques. Mais également avec un désir de faire partager ses acquis et son analyse solidement argumentée de la création du costume, avec un désir de transmission qui l'honore. Peut-être au sein d'une école. Il serait dommage de s'en priver.

Source : « Isabelle Deffin, le costume de fil en aiguille » par Jean Chollet, in Actualité de la Scénographie n°176

La distribution

Je peux le dire officiellement : je me suis engagé avec un certain nombre de comédiens et je m'engage à leur donner une place dans chacune de mes pièces, une belle place pendant quarante années.

Je ne leur demande pas la réciprocité, ça 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.

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. [...]

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.

Source : Joël Pommerat, *Théâtres en présence*, Actes Sud-Papiers, Arles, 2007.

Jacob Ahrend

Trilingue français-néerlandais-allemand. Formation en interprétation dramatique à l'Insas (Institut National Supérieur des Arts du Spectacle). Il joue dans plusieurs créations pour le jeune public. Il a mis en scène plusieurs textes, notamment *L'Amant* de Pinter. Il tourne dans de nombreux films et téléfilms. Au théâtre il a joué sous la direction notamment de Philippe Sireuil, Monique de Laere, Michel Dezoteux, Alain Maratrat. Il travaille pour la première fois avec Joël Pommerat pour la création *Cercles/Fictions*.

Saadia Bentaïeb

Formé avec Philippe Adrien, Robert Cantarella, Gabriel Garran, Marc-Michel Georges, Claude Merlin, Ariane Mnouchkine, il a joué depuis 1981 notamment avec Philippe Adrien (*Cami*), Bernard Beuvelot (*Patard*), Maurice Attias (*Fatima Gallaire*), Thierry Atlan (*Feydeau*), Archaos, Y. Poirier (*Renaude*), Ghislaine Dumont (*Ionesco*), Christophe Thiry (*Marivaux*), Sabine Stepanoff, PA Sagel, Ghislaine Beaudout (*Copi*), Vincent Colin, Sophie Renauld (*W*). Avec Joël Pommerat, on l'a vu dans *Pôles*, *Mon ami*, *Treize étroites têtes*, *Grâce à mes yeux*, *Qu'est-ce qu'on a fait ?*, *Le Petit Chaperon rouge*, *Au monde*, *D'une seule main*, *Les Marchands*, *Cet enfant*, *Je tremble (1 et 2)*.

Agnès Berthon

Elle travaille principalement avec Christian Benedetti (*Liliom*, *Les Démons*, *Ivan Le Terrible*), R.

Handlen (Shakespeare, Pinter ; stages exclusivement en langue anglaise). A Bruxelles, elle a joué dans plusieurs courts-métrages produits par l'A.J.C. et réalisés notamment par Michel Caulea, T. Barbier, T. de Thier. Auteur-interprète et depuis peu compositeur sous le nom d'AGNES.

Avec Joël Pommerat, on l'a vu dans *Pôles, Mon ami, Treize étroites têtes, Grâce à mes yeux, Au monde, D'une seule main, Les Marchands, Cet enfant, Je tremble (1 et 2)*).

Gilbert Beugniot

Au théâtre, il a travaillé sous la direction de Paul Desveaux dans *L'Orage* d'A.Ostrovski et *Les Brigands* de Schiller. Il a été à l'affiche de *La Folle de Chaillot* et *Georges Dandin*, mis en scène par François Rancillac, ou encore *Lear* d'Edward Bond mis en scène par Christophe Perton et *La Servante* d'Olivier Py. Au cinéma, il a tourné avec Rossellini et Olivier Py. Récemment, il a participé à la Lecture d'*Evénements* texte de Didier Gabily à l'Odéon. Il a travaillé avec Joël Pommerat pour *Je tremble (1 et 2)*.

Serge Larivière

Comédien, il a beaucoup travaillé pour la télévision et au cinéma notamment avec Benoît Délépine, Gustave Kerven, Pierre Jolivet, Jean-Pierre et Luc Dardenne, Martin Provost, Jaco Van Dormael, Michel Houellebecq, Samuel Benchetrit, Philippe Blasband, Yolande Moreau et Gilles Porte, Costas Gavras, Bouli Lanners...Au théâtre, il a collaboré avec Michel Kacelenbogen, Thierry Debroux, L. Wanson, Beno Besson, Dominique Séron, Philippe Blasband et de nombreux spectacles avec Charlie Degotte...

Frédéric Laurent

Premier prix d'art dramatique au Conservatoire Royal de Bruxelles. Maîtrise en droit à l'Université libre de Bruxelles. DEA en droit européen à l'Institut d'études européennes de Bruxelles. Comédien au cinéma, à la télévision et dans des courts-métrages, il a joué au théâtre, entre autres pour Bernard de Coster, Adrian Brine, Frédéric Dussenne, Jean-Marie Villégier, Jacques Lassalle, Philippe Van Kessel, Deborah Warner, Laurent Maciet, Jean Quercy, Gilbert Ponté...

Ruth Olaizola

Elle a enregistré plusieurs pièces pour France Culture. Elle a également travaillé avec Claude Merlin (*Les Éblouissements de M. Maurice, Nocturne à tête de cerf*). Elle a été dramaturge pour le spectacle-opéra *Don Quichotte et les tréteaux de Maître Pierre* mise en scène par Jacques Falguière. Par ailleurs, elle est titulaire d'un doctorat qui porte sur l'analyse de la problématique de l'acteur au dix-septième siècle dans le cadre du théâtre des jésuites et de leur condamnation du théâtre professionnel (*Les jésuites au théâtre dans l'Espagne du Siècle d'or : théories et pratiques, 1588-1689*). En collaboration avec Joël Pommerat, elle a réalisé des courts-métrages dans le

cadre d'un atelier vidéo-théâtre à Brétigny-sur-Orge, et elle a joué dans *Un fils*, court-métrage dirigé par Joël Pommerat. Elle travaille avec Joël Pommerat depuis 1994 (*Des Suées, Pôles, Présences, Treize étroites têtes, Mon ami, Grâce à mes yeux, Qu'est-ce qu'on a fait ? Au monde, D'une seule main, Les Marchands, Cet enfant, Je tremble (1 et 2)*).

Dominique Tack

Diplômé de l'INSAS en Interprétation Dramatique en 1987. Lauréat au Prix du Théâtre 2001 (presse belge), meilleur comédien. Connaissance en néerlandais, anglais, italien, espagnol et arabe dialectal maghrébin. Il a travaillé depuis avec, entre autres, François Beukelaers, Wim Vandekeybus, Patrice Bigel, Thierry Salmon, Bruno Stori, Letizia Quintavalla, Pascal Crochet, Marian Del Valle, Dirk Opstaele, Lukas Hemleb, Xavier Lukomski, Jacques Delcuvellerie, Pietro Varasso, Michel Tanner, Virginie Jortay, Patrick Descamps, Charlie Degotte, Martine Doyen... *Cercles / Fictions* marque sa première collaboration avec Joël Pommerat. Depuis 2003, il collabore à des projets de groupes et associations d'artistes et intellectuels, engagés dans la création et la diffusion artistiques au Pérou et en Amérique du Sud. Il a animé divers ateliers pédagogiques en Belgique, France, Espagne, Italie, Maroc, ainsi qu'au Pérou.

La direction d'acteurs

Quand j'écris une pièce où la parole a une part importante, les comédiens ont des fragments de texte 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 d'apprendre le texte nouveau.

Certains acteurs avec moi sont devenus très forts en mémoire, ils apprennent une à deux pages de texte dans un après-midi. Une gymnastique épatante.

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.

Au plateau, je commence à leur demander d'être avec les mots le plus simplement possible et j'essaye de positionner la parole en rapport avec l'espace, le son et la lumière.

Surtout 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, 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.

Le théâtre, c'est ma possibilité à moi de capter le réel et de rendre le réel à un haut degré d'intensité et de force. Je cherche le réel. Pas la vérité. On dit que mes pièces sont étranges. Mais je passe mon temps, moi, à chercher le réel.

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

La liberté qu'ils ont, c'est d'amener ce qu'ils sont. Les acteurs avec qui je travaille ne sont pas interchangeables. C'est en ça que je leur demande de ne pas jouer. Je fais avec ce qu'ils sont.

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. Je leur dis que leur identité d'acteur sert aux Assedic et à l'ANPE, mais que là, sur le plateau, elle ne sert à rien.

Je leur demande d'être les enfants 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, à entendre, à ressentir ce qu'elles sont pour en faire de la matière poétique.

Un acteur est devenu professionnel dans ma compagnie parce qu'il recommence, parce qu'il 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.

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.



La définition de ce qu'est un acteur se fait dans un rapport à l'Histoire. Elle se frotte au monde d'aujourd'hui et vient faire contrepoids à quelque chose d'autre. Ce n'est pas un hasard si on demande de plus en plus à l'acteur aujourd'hui d'être lui-même, d'accepter qu'on pose le regard sur lui (ce qui n'est pas pareil que l'exhibition), de se donner à voir, ce n'est pas pour rien qu'on en arrive à ce désir et à 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 (à tort ou à raison) l'origine des choses. Je crois qu'on a besoin de demander aux acteurs d'enlever le masque.

Cette métaphore qu'on emploie souvent pour dire que la vie est un théâtre n'est pas si fausse 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. L'inverse d'une spontanéité.

Et au théâtre on vient pour autre chose.

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 jouer, de composer. Cette utopie n'a rien à voir avec une recherche de pureté. C'est simplement une expérience, une tentative artistique et humaine à la fois : aller vers plus d'abandon et moins de contrôle, aller vers un laisser-être. Non pas dissimuler, non pas composer mais plutôt montrer.

[...]

Nous pouvons passer beaucoup de temps en répétition avec les comédiens à rechercher le poids d'un geste, le juste poids d'une parole prononcée.

Ce que j'appelle le poids des choses, c'est la recherche du rapport le plus direct possible (intime peut-être) entre l'acteur et les mots du texte, les silences du texte, les mouvements et les

gestes.

Je demande aux acteurs d'être concrets, ce qui ne veut pas dire être explicatifs ou logiques, mais de créer un vrai rapport avec les mots qu'ils prononcent (surtout avec les choses que les mots cherchent à atteindre), avec les gestes qu'ils font, avec les partenaires à qui ils s'adressent.

Cela va donc dans le sens d'une recherche de simplicité et à l'inverse d'une recherche d'explication psychologique des agissements des personnages. Nous cherchons à montrer, pas à démontrer et nous pouvons montrer sans vraiment comprendre, ni chercher à faire comprendre. Ce travail, qui peut paraître finalement d'une grande évidence et même banalité, finit par créer sur un plateau de théâtre un certain climat d'étrangeté du fait même de l'impression qu'on peut avoir que des paroles sont "vraiment" prononcées, que des silences pèsent "vraiment", que des gestes comptent "vraiment".

Joël Pommerat

Source : Joël Pommerat, Théâtres en présence, Actes Sud – Papiers, Arles, 2007.

Pour aller plus loin



Ma chambre froide, de et mis en scène par Joël Pommerat
du 7 au 24 juin 2012
aux Ateliers Berthier (17^e)

Ma chambre froide
de et mise en scène Joël Pommerat
7 - 24 juin 2012
Ateliers Berthier 17^e
Régie scénographique

Joëlle Gayot et Joël Pommerat, *Joël Pommerat, troubles*, Actes sud, Arles, 2009.

Joël Pommerat, *Théâtres en présence*, Actes Sud – Papiers, Arles, 2007.

« En Marge, Cercles/Fictions » (entretien réalisé par Bernard Debroux)
in *Alternatives théâtrales* n°110-111, Bruxelles, 2011.