

ENTRETIEN AVEC JOËL POMMERAT

VOUS ÊTES À LA FOIS AUTEUR ET METTEUR EN SCÈNE ET VOUS NE METTEZ EN SCÈNE QUE VOS PROPRES TEXTES. POURQUOI CE CHOIX ?

JOËL POMMERAT Parce que d'abord, je n'aime pas le « métier » de metteur en scène, il me rebute. Ce temps de la mise en scène n'est pas le temps où je prends le plus de plaisir ; c'est juste un temps nécessaire, utile, que j'essaie de rendre le plus agréable possible, le plus serein possible, le plus créatif possible. Mais il ne me passionne que comme moyen de continuer à être dans l'écriture. Donc mettre en scène un texte d'un autre, un texte même que je pourrais admirer, que je rêverais dans ma tête de monter, cela m'ennuierait. Ce serait pour moi un travail sans enjeu. Ensuite écrire, mettre en scène ses propres textes et être son propre producteur, c'est déjà trois temps qui sont des vies en elles-mêmes. Si en plus je devais monter les textes des autres, je ne m'en sortira pas. Enfin j'ai le désir de l'œuvre, j'ai envie d'aller au bout d'un chemin ; ce chemin que l'on a pris avec les gens avec qui je travaille et sur lequel je veux aller le plus loin possible. Ne pas prendre des chemins de traverse, ne pas faire de détour, et aller le plus droit possible vers ce but.

AVEZ-VOUS LA SENSATION QUE CE CHEMIN EST PROGRAMMÉ À L'AVANCE, CHAQUE PIÈCE ÉTANT UNE ÉTAPE VERS CE BUT, VERS LA RÉALISATION GLOBALE DE CE PROJET ?

Il n'y a pas de projet défini à l'avance sur le long terme. Je ne sais pas quelle pièce j'écrirai dans dix ans, si c'est à cela que vous faites allusion. Je suis vraiment dans un cheminement qui me fait écrire une pièce après l'autre. Chaque pièce déclenche le désir et l'écriture de la suivante. *Au monde* a déclenché le désir d'écrire les deux suivantes car elle ne me permettait pas de saisir ce que je m'étais donné comme sujet d'étude.

AU FESTIVAL D'AVIGNON, VOUS PRÉSENTEZ UN DIPTYQUE QUI PRÉSENTE DES UNIVERS DIFFÉRENTS. COMMENT VOUS EST VENU CE DÉSIR DE RÊVERIE SUR CES DEUX UNIVERS ?

Parfois, on est dans une situation où il est très difficile de parler, de donner du sens à l'œuvre qu'on a produite. Mais ce qui est clair pour moi, c'est que, quand j'ai commencé à écrire *Au monde*, j'ai décidé de nommer beaucoup plus directement les choses. Et j'ai décidé de porter un regard direct sur la société.

Avant *Au monde*, je me plaçais exactement comme un auteur qui aurait vécu dans une société totalitaire qui l'aurait empêchée de dire les choses et qui donc aurait parlé des choses en déguisant ses motifs pour éviter la censure. J'étais dans un théâtre qui ne semblait pas parler du monde présent. Là au contraire, je suis allé chercher le plus trivial, le plus visible. À la surface du monde pourrait-on dire. Je sentais bien qu'on me faisait le procès de ne pas parler du monde. Je me suis proposé de traiter la surface du réel. J'avais envie de traiter ces sujets-là, les plus émergents en trouvant comment je pouvais les mettre en perspective.

L'ORIGINALITÉ DE VOTRE DÉMARCHE TIENT AUSSI À LA FORME DE VOS MISES EN SCÈNE QUE L'ON ASSOCIE SOUVENT AU CINÉMA. EST-CE UNE DES BASES DE VOTRE TRAVAIL ?

Bien sûr j'ai un rapport avec le cinéma, mais il n'est pas plus important que mon rapport à la peinture, à la photographie, à la littérature, au roman, à la télévision, aux arts plastiques... Donc pour moi le travail du cadre qu'on associe au cinéma est plus lié à la peinture, au dessin, aux miniatures japonaises par exemple qui sont faites de vides et de pleins, dans une grande épure dans lesquelles le sujet est pris en état de « condensation ». Quand j'ai commencé à travailler sur les cadres et sur la composition dans le cadre, je suis vraiment rentré « dans » le théâtre. Mais je ne fais pas du théâtre parce que j'adore le théâtre mais bien parce que c'est mon moyen à moi d'être dans la représentation. Je ne le lâcherais plus car j'ai appris à l'aimer et qu'il m'aime un peu. Je ne cherche pas à perpétuer le théâtre. Le roman contemporain a joué aussi un grand rôle dans mon écriture, car c'est grâce à lui que j'ai développé les ellipses, les fragments dans ma narration.

N'Y A-T-IL PAS AUSSI DU ROMAN POLICIER OU DU FILM POLICIER À LA HITCHCOCK DANS VOS PIÈCES ?

On a en effet parfois parlé de polar, en parlant de mes pièces, mais je crois que c'est plus ma tentative de vouloir rendre le réel qui est en question. Le réel aussi bien sous sa face la plus concrète, définissable que dans ce qui appartient à l'imaginaire, à la représentation, aux fantasmes et qui s'accrochent à cette face visible, qui la torture, la détériore et la modifie. Bien sûr comme je suis dans ce rapport d'entremêlement de ces deux aspects, c'est forcément le mystère, l'énigme qui en ressort le plus souvent. Le trouble.

Une autre de mes tentatives est de représenter le temps, de le matérialiser, de le rendre sensible, d'où des phénomènes de tensions comme dans un film policier, puisque vous parliez de Hitchcock. Mon désir est de ramener le spectateur dans le temps présent. Mon projet de théâtre n'est pas seulement de raconter la société ou le politique mais c'est aussi une recherche sensible.

PEUT-ON PARLER DE FABLE MORALE QUAND ON ENVISAGE VOTRE THÉÂTRE ?

Le narratif avait pris un coup de vieux il y a vingt ans. Mais je crois qu'on peut continuer à penser la modernité du théâtre en gardant le narratif, l'histoire. Pour moi, la narration est une façon d'inscrire le temps. Une histoire me permet d'inscrire un commencement, une succession d'événements qui marquent le temps jusqu'à un avenir.

Tout cela est concret, charnel et sensible. La fable, c'est quand on veut être dans l'histoire sans être dans l'anecdote. À la différence du roman, comment est-il possible de raconter au théâtre en si peu de temps ? Le temps du théâtre, c'est le temps de la nouvelle en littérature, le temps d'un conte. Je crois que si Tchekhov a réussi à écrire des pièces si précises, si concises, si merveilleuses et si riches, c'est parce qu'il a écrit des centaines de nouvelles et que son théâtre provient de cet atelier de la nouvelle. Et puis il y a le théâtre de la fable et du conte, comme chez Shakespeare. C'est sur cette voie que je me suis engagé, car mon imaginaire est trop débridé pour avoir la rigueur clinique d'un Tchekhov.

LES CONTES SONT SOUVENT MORAUX OU IMMORAUX ?

Ils sont à la fois les deux, parce qu'il y a le bien et le mal, des questions très contemporaines. La confrontation entre le bien et le mal est un sujet vraiment intéressant. Comment le bien et le mal se masquent, se mélangent l'un derrière l'autre ou l'un avec l'autre. Le mal avançant parfois avec le visage de l'ange dans cette société de communication, de représentation, où l'on met en scène son message, sa parole, soi-même. Il est donc plus dur de trouver aujourd'hui la frontière entre ces deux notions car nous sommes dans le maquillage et le travestissement de toute figure et donc nous sommes gravement perdus. Le théâtre est un très bon moyen de traiter cette question.

VOUS PRÉSENTEZ AUSSI UNE ADAPTATION DU PETIT CHAPERON ROUGE QUI S'ADRESSE EN PARTICULIER AUX ENFANTS. POURQUOI CE DÉSIR ?

À l'origine, j'ai eu envie de faire un spectacle pour enfants qui est devenu un spectacle pour tout public, en prenant directement un conte qui existait. J'ai suivi fidèlement, exactement l'histoire, même si j'ai changé les mots. En fait, j'ai une réelle fascination pour ce conte.

VOUS COMMENCEZ DANS VOTRE ADAPTATION PAR FAIRE APPARAÎTRE UN NARRATEUR QUI RACONTE L'HISTOIRE. POURQUOI ?

Ça me paraissait essentiel de garder l'aspect narratif direct, au début en tout cas. Cette histoire est d'abord racontée avant d'être incarnée. J'ai compris à travers cette expérience, de façon très sensible, à quel point la forme dialoguée était un artifice. Je me suis demandé pourquoi, pour donner une information, il faut faire du dialogue ? Pour moi, le dialogue doit être totalement utile. Shakespeare se permet de faire intervenir des personnages qui viennent dire ce qui s'est passé assez directement. Dans le *Petit Chaperon rouge*, il y a trois moments où le dialogue est absolument nécessaire : la rencontre de la petite fille et du loup, la rencontre du loup et de la grand-mère, et surtout la rencontre de la petite fille et du loup déguisé en grand-mère. Dans ces instants-là, la parole partagée est essentielle et donc, indispensable. Ailleurs, on peut montrer et dire sans qu'il y ait dialogue. Dans *Les Marchands*, le système n'est pas différent. Les personnages ne se parlent que quand ils ont à se dire des choses essentielles. *Le Petit Chaperon rouge* m'a donné cette confiance pour utiliser librement la narration directe et parfois refuser le dialogue.

Propos recueillis par Jean-François Perrier