



JOËL POMMERAT : “COMME SI L’ÉCRITURE SE PROLONGEAIT, POUR ALLER PLUS LOIN OU AILLEURS”

DOMINIQUE BOUCHOT

Dominique Bouchot. Après l'obtention d'un D.E.A d'Études Théâtrales et d'un master professionnel « Les métiers de la production théâtrale » à Paris III-La Sorbonne Nouvelle, elle est chargée de production à T&M-Paris et assure le suivi du travail de communication.

Quel regard portez-vous sur les propositions artistiques de l’opéra et comment vous positionnez-vous par rapport à cet univers ?

Joël Pommerat : En fait, je suis un peu enfermé dans ma bulle de théâtre, de mon travail d’écriture, de recherche, de mise en scène. Je ne suis pas très spectateur du lyrique en général. Je n’ai vu que très peu de choses. Je n’ai donc que des images volées et peut-être quelques clichés ou stéréotypes sur cet univers-là. Donc je viens dans ce projet dans un état de presque virginité, et j’ai envie d’avancer humblement, avec beaucoup d’humilité, de précaution.

Vous n'aviez jamais fait d'opéra avant. Pourquoi avez-vous accepté cette proposition¹ aujourd'hui ?

¹. *Thanks to my eyes*, cf note 3, page 68.

Je m'étais dit que je ne ferais pas d'opéra classique. A priori, c'est une chose qui ne m'attire pas. Au théâtre non plus d'ailleurs. Je ne monterai jamais de « répertoire ». Ce n'est pas mon entrée dans le théâtre, qui est vraiment liée à la notion de création, d'imagination, de recherche de formes. Il était évident que je ne serais pas devenu un « metteur en scène d'opéra ». Tout comme devenir un « metteur en scène de théâtre » ne m'intéresse pas. Antoine m'a abordé sur un projet de création. Et surtout, sur un projet qui pouvait inclure le théâtre. Les premières discussions avec Antoine portaient sur la possibilité qu'il y ait vraiment une théâtralité, telle que moi je la pratique. Par ailleurs, les quelques réticences que j'avais concernant l'opéra venaient du fait que j'ai une compagnie, des gens avec qui je travaille, et qu'a priori, je n'ai pas envie de me disperser. Or, le travail avec ma troupe était proposé ici. Je suis donc rentré dans la proposition d'Antoine pour toutes ces raisons. Et puis il y a eu assez rapidement l'idée que je travaillerai sur mon écriture. On ne l'a pas abordé tout de suite avec Antoine, mais je m'étais dit que si un jour j'abordais l'opéra, ce serait parce que je pourrais l'aborder comme j'aborde le théâtre, c'est-à-dire en tant qu'auteur. Et bien sûr, avec la collaboration essentielle d'un autre

Joël Pommerat (1963). Auteur-metteur en scène français. Il fonde en 1990 la Compagnie Louis Brouillard avec laquelle il crée tous ses textes dont *Pôles*, *Treize étoiles têtes*, *Mon ami, Qu'est-ce qu'on a fait ?*, *Le Petit Chaperon rouge, D'une seule main*, *Les Marchands*. L'activité et la notoriété de la Compagnie Louis Brouillard se sont considérablement accrues depuis le succès d'*Au monde* créé au Théâtre National de Strasbourg en 2004. En 2008, il crée *Je tremble (1 et 2)* au Festival d'Avignon.

De 2006 à 2010, il est en résidence au Théâtre des Bouffes du Nord, où il crée notamment *Cercles/Fictions* en janvier 2010. Depuis 2010, il est artiste associé à l'Odéon-Théâtre de l'Europe.

partenaire, le compositeur, qui n'existe pas au théâtre.

Vous aviez proposé trois de vos textes pour le livret, *Au monde*², *Pôles*, et *Grâce à mes yeux*³. Pourquoi ces trois textes ?

Parce que c'étaient ceux qui me motivaient le plus encore, ceux qui étaient les plus frais, les plus vivants en moi. Et puis parce que, sans doute, en les écrivant,

2. *Au monde*. Actes Sud Papiers, 2005. Dans un appartement luxueux, des hommes âgés dominent le monde tandis que leurs femmes, leurs soeurs, leurs filles, les accompagnent d'une admiration bienveillante.

3. *Pôles*, suivi de *Grâce à mes yeux*. Actes Sud Papiers, 2003. *Pôles* : Malade, Elsa Older, perd la mémoire. Elle demande au modèle de son frère sculpteur de lui raconter son histoire. *Grâce à mes yeux* : Fils du plus grand artiste comique du monde qui voudrait lui transmettre son art, Aymar aime une femme qui lui prend tout son temps.

j'avais le sentiment intuitif qu'ils avaient une forme théâtrale qui pouvait facilement devenir autre chose que du théâtre. Mais je ne sais pas si cette intuition était fondée, nous verrons... C'est vraiment Oscar qui a choisi. J'ai proposé ces trois textes et c'est ensuite la parole, la sensibilité d'Oscar qui ont fait le reste. C'est donc probablement plus facile aujourd'hui pour lui de s'approprier

ce texte. La condition de départ n'était pas qu'il devait absolument travailler à partir de l'un de mes textes. Il fallait qu'il en sente le désir. Il aurait pu rejeter ces trois textes.

Il a été ensuite décidé de traduire le livret en anglais.

C'est aussi le choix d'Oscar. Je n'aurais pas été naturellement vers ce choix. Mais j'ai écouté les sensations d'Oscar. Il avait un certain problème avec la musicalité de la langue française. Il se sentait moins libre, plus encombré d'écrire avec cette langue. Une fois que j'ai compris que c'était profond, je ne m'y suis pas opposé, j'ai évidemment été consentant.

Est-ce que ce choix vous nourrit, d'une manière ou d'une autre, en tant que metteur en scène ?

Non, ça ne me nourrit pas spécialement parce que je ne parle pas cette langue, donc je n'ai pas de sensibilité particulière avec elle. Mais, étant donnée la musique d'Os-car, la façon dont elle crée une nouvelle oralité, dont elle modifie totalement le parler, que ce texte soit en français ou en anglais, j'ai pris conscience que ce n'était pas essentiel. Ce qu'il y avait d'essentiel, c'était ce qu'il véhiculait, pas simplement les mots, mais l'imaginaire, la fiction qu'il amène. C'est-à-dire la fable, les personnages, l'histoire, l'atmosphère. Et ça, c'est évidemment préservé. J'ai compris que c'était là-dessus que je devais travailler. Donc, passée ma première résistance, aujourd'hui, ça ne me pose pas de problème.

Vous dites que vous n'écrivez pas des pièces mais des spectacles. Vous prolongez d'ailleurs souvent l'élaboration de l'écriture pendant les répétitions. Or, la question du livret impose qu'il soit arrêté et finalisé avant de passer à l'écriture musicale. Comment cette contrainte a-t-elle modifié votre travail d'écriture ?

Ce qui était plus simple, là, c'est que j'abordais un texte déjà existant. Mais c'est vrai que j'ai dû me faire violence pour être dans un rapport strictement textuel, un rapport de moi à l'ordinateur, sans passer par le biais du plateau, ce qui est ma façon de pratiquer l'écriture. Cela étant dit, nous avons quand même pu nous rapprocher de ma manière habituelle de procéder puisque nous avons organisé des sortes de mises en espace, avec des comédiens, à des étapes intermédiaires de

l'écriture du livret. Ce qui a permis de se rendre compte de la temporalité de cette écriture. Et pour moi, de re-toucher, réajuster les choses. C'était un moment très important pour Oscar aussi, pour entendre et comprendre certaines choses de ce texte.

Et relativement à cette façon de travailler – de ne pas écrire des pièces mais des spectacles – comment se passent le travail et la relation avec Oscar Bianchi, qui devient coauteur du spectacle ?

C'est une façon nouvelle d'aborder le travail. Qui n'est pas solitaire, individualiste. Qui est autrement. Elle est à la fois déstabilisante et agréable. J'ai du plaisir à l'aborder parce que, ayant plus d'expérience aujourd'hui, j'ai plus d'assise, de certitudes sur certains points, qui me permettent d'envisager sereinement la rencontre avec un autre. Il y a quelques années, je pense que ça aurait été probablement plus compliqué pour moi. Mais là, au contraire, c'est agréable. Ça me fait plaisir aussi de lâcher ce côté totalitaire de l'auteur-metteur en scène, et de devoir partager l'invention et la création. C'est une expérience forte.



4. *Grâce à mes yeux*, créé au Théâtre Paris-Villette, 2002.

***Grâce à mes yeux*⁴ a déjà été monté. Comment sont intervenus les souvenirs de ce spectacle dans l'écriture du livret et maintenant dans la préparation de la mise en scène ?**

Il y a un lien qui reste fort. J'ai toujours revendiqué le fait de remonter mes pièces et mes spectacles. Il y a des spectacles que j'ai retravaillés jusqu'à trois reprises,

dans des mises en scène, non pas différentes, mais réactualisées, avec parfois des différences importantes, et parfois un prolongement. Selon moi, un spectacle, c'est comme une photographie à un moment donné d'un travail. Et ce n'est en aucun cas la finalité d'une écriture. Pour cet opéra, je ne me positionne pas dans un autre temps que le temps de cette première mise en scène. C'est une continuité. Bien sûr, je ne suis plus tout à fait le même, et bien sûr, il y a l'apport primordial d'Oscar, mais je ne mets pas de rupture entre ces deux temps. C'est comme si l'écriture se prolongeait, pour aller plus loin ou ailleurs. Ça veut dire très concrètement que je n'ai pas remis à plat les grands partis pris de travail de cette première mise en scène. Parce que quand j'ai écrit *Grâce à mes yeux*, j'ai écrit avec cet espace-là, avec cette scénographie-là, avec la relation de ces corps à cet espace-là, avec des images particulières ; et je ne pourrais pas renverser tout et partir dans un autre sens. Je suis dans la prolongation de ces images, des premières fondations de cette écriture.

Si le livret devait être finalisé pour passer à l'écriture musicale, il devait aussi être plus court que la pièce. Quels ont été vos choix pour condenser cette écriture ?

Cet aspect était la grande gageure de l'écriture. Avec Oscar, dès le début, on voulait une œuvre dense et courte, d'une durée d'1h – 1h10. C'est la limite qu'on s'était fixée. Ça voulait dire qu'il fallait beaucoup moins de mots, de développements. Mais le travail ne pouvait en aucun cas consister à opérer des coupes, parce que réduire cinquante pour cent, voire plus, ça veut dire toucher à des équilibres, à des partis pris

de l'écriture. Ça veut dire qu'il faut mettre le texte tel qu'il existe de côté et se remettre dans la position de départ. Puisque ce texte est une fable, il fallait donc reposer les bases de cette narration autrement. Nous sommes passés de quatre-vingts à douze pages ! Avec des étapes intermédiaires bien sûr. Parce que je n'ai jamais pensé qu'on en arriverait là. Mais en discutant longuement avec Oscar, on en est arrivé là parce que c'était nécessaire à son travail.

Il y a donc eu une première étape pendant laquelle j'ai reconstruit cette écriture, j'ai rebâti, j'ai transformé les choses que je ne voyais plus de la même manière. Je n'ai pas changé les personnages, mais j'ai conduis autrement les lignes narratives de cette histoire. Cette étape a été assez longue, puisque c'était une reconception de l'écriture, mais elle était assez libre. Et j'en suis arrivé à un premier état du texte qui devait faire trente pages. Donc déjà un grand resserrement ! Et puis, à partir de ces trente pages, qui était le premier jet de la réécriture, oui, là, j'ai opéré des coupes, une condensation extrême de l'action. Je n'ai été guidé que par cet objectif : faire tenir le projet que j'avais développé, en ne détruisant rien, et en arrivant à une sorte d'épure, d'économie très grande. Faire dire en une phrase et avec le moins de mots possibles, ce que je faisais dire en cinq voire dix.

Oscar et Antoine, je pense, s'inquiétaient du fait que, pendant un certain temps, le texte restait riche et long. Parfois, j'ai pu être un peu agacé de ce que j'ai pu prendre pour de l'impatience, même s'ils me l'exprimaient avec beaucoup de précautions. Mais je savais qu'il me fallait beaucoup de temps pour faire cet élagage, sans

couper l'arbre. J'ai souvent employé cette comparaison avec eux : tailler les feuilles mais sans atteindre le tronc. Il fallait que ça continue à se tenir droit. C'était un travail très minutieux, qui m'a demandé beaucoup d'énergie, plus que je ne l'aurais imaginé. Mais, finalement, je pense que j'ai appris, que j'ai progressé. Quelque part, ce travail a été formateur pour moi, riche d'une expérience particulière et intéressante, pour mon travail d'écriture en général.

La musique elle aussi exprime une forme de narrativité, elle raconte aussi quelque chose de ce qui va se passer sur le plateau. Comment s'organise la question de ce que la musique va raconter entre Oscar Bianchi et vous ?

On est parfois amené à l'évoquer, mais, finalement, les choses vont s'exprimer au moment où ça va s'opérer. C'est à ce moment-là qu'il faudra être à l'écoute. Je crois que je n'ai jamais dit à Oscar comment je voudrais qu'il écrive par rapport à tel et tel aspect de mon écriture. Je sais qu'il s'approprie cette chose, qu'il doit se l'approprier. Je fais confiance dans le fait que je sais et que je ressens, parce qu'on en a beaucoup parlé, combien il comprend de l'intérieur cette écriture, ce texte. Comment il se l'est approprié et comment il va le transformer, forcément. Mais ça, c'est le jeu du départ, donc c'est plutôt positif. Je pense que j'aurais un problème si je sentais un regard sur ce texte, sur ce livret, sur ces personnages, qui serait sans passion et sans compréhension sensible. Mais j'ai eu la preuve qu'il y a une relation à ce texte de compréhension et de passion. Donc, à partir de là, je suis même prêt à la surprise,

et à devoir m'adapter, parce que je pense que je vais devoir bouger, me mettre à l'écoute. Après, ça ne veut pas dire que je n'ai pas ma vision et que je ne vais pas la préserver. Mais cette vision je vais essayer de la rendre compatible, et surtout de la mettre à l'écoute de ce qu'Oscar me propose, pour en faire quelque chose de cohérent, à nous deux. Je pense que si c'est réussi, c'est parce qu'une association aura lieu. L'association existe déjà entre Oscar et moi sur le plan humain, intellectuel et sensible. Après, il faut que cette association se concrétise dans cette pièce. Et je pense que ça sera le cas, mais ce serait vraiment présomptueux de l'affirmer par avance. On va y travailler.

Je reviens à l'écriture du livret. Avez-vous imaginé que la musique pouvait prendre en charge certains éléments de l'histoire ?

On m'a souvent dit : « Imagine bien que la musique va prendre en charge telle et telle chose ». Mais c'est très abstrait. Parce que la musique d'Oscar, c'est lui qui l'écrit, ce n'est pas moi. Donc je ne vois pas comment je pourrais travailler en projetant ce que la musique va apporter à tel et tel endroit, parce que ça ne sort pas de ma tête, ça ne m'appartient pas. Donc cette idée de laisser la place à la musique, je la conçois en terme d'économie, comme nous disions tout à l'heure, c'est-à-dire faire en sorte que les choses soient les plus resserrées possibles, donc plus ouvertes à l'espace musical. Pas aussi précises, pas aussi détaillées, donc plus ouvertes qu'une écriture théâtrale. Mais en aucun cas je ne peux écrire en projetant ce que la musique pourrait apporter à tel endroit, et que je n'aurais pas à

apporter avec mon écriture. C'est une chose que je peux comprendre dans l'absolu, mais que je ne peux pas très précisément organiser.

On pourrait dire de votre travail qu'il explore une tension entre la reconstruction d'une réalité, partagée entre les spectateurs et le plateau, et l'apparition d'un « trouble », ainsi qu'il est identifié dans l'ouvrage qui vous est consacré, paru récemment⁵. Comment la dimension musicale et lyrique pourrait-elle influencer cette tension selon vous ?

D'abord, pour préciser, je pense que le « trouble » dans mon travail – il a été défini comme ça, mais il pourrait être défini d'une autre manière – vient d'une accumulation de réalité par rapport au théâtre. Il ne vient pas du fait qu'il y aurait des éléments qui n'appartiendraient pas à la réalité, qui seraient une forme d'abstraction fantastique. Mais il provient d'une reconstitution de la réalité, d'une recherche qui serait de rendre du réel au théâtre, qui lui-même se définit par un espace extrêmement artificiel. Par rapport à la musique qu'Oscar va produire, et que je commence à saisir, je vois aujourd'hui les choses de cette manière : je vais m'efforcer, davantage encore, de travailler sur une très forte relation au réel, dans mon travail avec les acteurs-chanteurs et dans le traitement des personnages.

Il y a aussi dans votre écriture et vos mises en scène, une recherche sur la représentation de l'intériorité des personnages. Comment envisagez-vous cette incarnation par le chant ?

5. Troubles, de Joëlle Gayot et Joël Pommerat, Actes Sud, 2009.

Je vois que le chant et la musique prendront ça en charge largement. Alors, serait-il ridicule de dire que je vais m'occuper du corps et qu'Oscar va s'occuper de l'âme ? Et puisqu'on dit, et je le crois, que les deux sont liés, que la séparation est artificielle, on va donc s'occuper de la même chose. En m'occupant des corps, je vais m'occuper des âmes. Et Oscar, en s'occupant des âmes, va s'occuper des corps. Mon travail de mise en scène consistera à faire en sorte que ces deux choses soient profondément reliées entre elles. Étant matérialiste, je pense qu'il n'existe pas de séparation entre l'esprit et le corps.

Il a été décidé de conserver dans le livret un rôle parlé, le personnage de la mère, qui sera interprété par une comédienne.

C'est bien sûr le choix d'Oscar. Et j'en suis très heureux. Je n'aurais pas pu lui imposer. On est arrivé là ensemble. Mais c'est lui qui a fait le chemin pour proposer cette option. Ce personnage est une femme très très très âgée. C'est même un âge quasiment au-delà du réalisme. En tout cas, c'est un état de vieillesse très grand. Comme une flamme au bord de s'éteindre à chaque instant. Évidemment, si on veut travailler sur la réalité d'une présence comme celle-là, ça veut dire qu'il va falloir incarner cette extrême vieillesse. Et ce n'est pas forcément compatible avec un chant déployé. C'est le respect de cette spécificité qui a conduit Oscar à proposer de travailler sur une parole. Une parole qui sera dans une qualité de fragilité, permise par l'amplification de la voix, puisque c'est un des partis pris voulus par Oscar.

Vous avez fait une session de travail à Aix-en-Provence cet été 2010, avec Oscar Bianchi et trois chanteurs. Que vous a apporté cette première approche du travail scénique et musical ?

Ce que ça m'a apporté, c'est que j'ai pu commencer, enfin, à mettre des formes réelles sur ce que la musique allait apporter au livret. Ça a permis de déclencher chez moi une pensée sur la mise en scène à venir d'une tout autre nature. C'était très important de pouvoir bénéficier de ce temps-là. Et ça a renforcé mes partis pris sur la dimension concrète et réelle du travail que je voulais apporter.

Propos recueillis le 27 novembre 2010 à Paris

extrait de la revue théâtres & musiques n°6
ISSN 1965-2623
© T&M-Paris.
T&M-Paris. 22 rue de l'Echiquier – 75010 Paris
Tél. + 33 1 47 70 95 38 – contact@theatre-musique.com