

JOËL POMMERAT LE THÉÂTRE DE L'INTRANQUILLITÉ

Il est un des artistes les plus prisés du théâtre français, mais dans la vie comme sur les plateaux, il préfère la complexité de l'ombre aux éclats simplificateurs de la lumière.

• PAR ANNE QUENTIN •

Joël Pommerat,
en juin 2015

JULIEN FEBREL / MNOF POUR THÉÂTRE(S)



Dans *La Nuit de Madame Lucienne*, de Copi, mes Muriel Piquart, Théâtre de la Main d'Or (1990)



Son dernier rôle de comédien, Marcel Proust dans le film de Sarah Mondale (1993).

LIONEL FOURNEAUX

DR

Joël Pommerat vit deux vies en une. Il écrit, met en scène et tient son rythme, une création par an. En mai, il était à la Ferme du Buisson, à Marne-La-Vallée, pour répéter *Ça ira (1) Fin de Louis*, sa nouvelle pièce, une épopée sur fond de Révolution française. Il avait loué un appartement à deux pas du théâtre, dans une banlieue pavillonnaire. On s'y était donné rendez-vous. On a bien cru ne jamais trouver l'allée des Bouleaux, coïncée entre la villa des Genêts et l'avenue des Erables. Quand on l'a enfin rejoint, il a ouvert la porte, a souri à nos errances, «*la forêt est grande*», et puis il a fait un petit tour du propriétaire, «*on y est bien*». Il a l'habitude de ces logements meublés d'autres vies que la sienne qu'il investit quelques semaines ou quelques mois, le temps de ses résidences dans les théâtres où il travaille. Longtemps, il n'a eu aucune adresse. Il vient tout de même de s'acheter une maison près de Villeneuve-sur-Lot, isolée au milieu des champs «*On m'a dit que ce serait bien que j'aie un chez-moi*». Il a hésité, il sait que certaines années, il n'y passera qu'un mois ou deux. Soudain, alors qu'on ne lui demande rien, il s'épanche : «*j'ai compris, il y a peu, pourquoi je n'aimais pas les grandes villes. On y croise des millions de personnes qu'on ne rencontrera jamais parce que c'est impossible. Cette indifférence obligatoire est presque une souffrance, ça m'est contre nature, voilà pourquoi je préfère vivre seul au milieu des champs* ! ». Une ellipse trouée d'inquiétude et nouée de paradoxes à son image. Solitaire, Joël Pommerat est pourtant loquace et ouvert. Il a de l'humour dans la vie, une forme de légèreté, mais ses pièces sont graves et sombres. Il est sur le qui-vive mais totalement engagé dans ses propos. Égal, il peut être tranchant quand la vérité se fait scalpel. Et s'il ne déjoue aucune question, chaque phrase lève une perplexité qui défait le ton très déterminé. L'homme doute, ne

s'en cache pas, espère cette fragilité féconde, même s'il en vit les affres. Quand on l'a rencontré, il hésitait à ce long portrait, «*En ce moment, je serais plutôt sur la ligne faire et voir, ne pas trop parler*», estimait-il. Mais il avoue avoir du mal à dire non, même s'il appréhende. Et si à force de se dire, il se figeait dans une identité passée ? Ce qu'il redoute à l'évidence tient à ses engagements, plus qu'à ses capacités. Peur de trahir un public qui depuis plus de dix ans, le suit en aficionados. Liberté contre fidélité ? Kafkaïen mais surtout fondateur. Il l'a confié à la journaliste Joëlle Gayot⁽¹⁾ de cette manière sans calculs qu'il a parfois de se mettre à nu, lui qui n'aime rien tant que la discrétion. Il a parlé de cette «*presque trahison*» qui a marqué au fer l'embrassement de sa carrière artistique. Joël Pommerat est fils d'un ancien militaire, devenu fonctionnaire des impôts quand il se rêvait instituteur. Un destin contrarié que le père entend reporter sur son fils. Classique. Il a l'autorité et l'enfant ne se voit pas, longtemps, d'autre destinée. Mais à l'adolescence, Pommerat fils n'y croit déjà plus. Il n'aura jamais l'occasion de le dire à ce père, décédé trop tôt quand Joël venait d'avoir seize ans. Des années durant, l'indécis peuplera ses nuits de cauchemars, «*pétrifié*» d'avoir trahi et le rêve du père et sa mémoire. Il ne parvenait pas à se défaire de cette culpabilité devant «*la figure masculine la plus importante*» pour lui, alors même que la mort l'avait libéré de l'injonction. Il peut bien dire «*d'un point de vue artistique, c'est pas si intéressant que ça*», il a écrit une pièce qui en parle, en 2002, *Grâce à mes yeux*, l'histoire de ce fils du plus grand comique du monde, hanté de ne pouvoir être à la hauteur de ce que le père veut transmettre. Pommerat dit n'avoir compris qu'après ce qui s'y disait de lui, mais l'œuvre agit comme un exutoire,

(1) «*A voix nue*», France Culture, septembre 2013

elle signe la fin d'un cycle d'écriture. En 2004, il crée *Au monde* – titre révélateur –, premier pas vers la notoriété. Si la chape s'est sans doute levée, l'inquiétude, elle, est restée. Pommerat garde une relation tourmentée à son œuvre, 25 ans après ses débuts. Il a créé 22 pièces, joue à guichets fermés, tourne plusieurs de ses spectacles chaque année, est à la tête d'une compagnie qui fait travailler en ce moment 74 personnes, il reste perplexe : «*Je n'ai aucune certitude. Le succès ou la reconnaissance ne confirment rien.*» Et cette intranquillité nimbe tout. Il parle souvent au conditionnel – «*je ne voudrais pas, je n'oserais pas, je n'ai pas cette confiance...*» –, s'excuse d'une éventuelle prétention que sa position d'auteur à succès pourrait laisser croire. Comme en état permanent d'usurpation...

LE LONG CHEMIN VERS L'INDÉPENDANCE

Joël Pommerat a mis du temps à s'assumer comme artiste. Il découvre ses premiers spectacles, adolescent et parle d'un désir «*inhibé*» de devenir comédien. Il n'est pas né dans une famille d'artistes et n'a aucune idée précise de son avenir. Il n'est pas heu-

reux à l'école où tout est contraint par l'apprentissage d'un métier et sait que cette norme-là ne le fait pas vibrer. Il arrête ses études à 16 ans, avant le bac. La figure tutélaire du père autoritaire a disparu et sa mère, elle, a pris le contrepied. «*Elle était très tolérante, elle m'a toujours accompagné. Quand je lui ai dit que je voulais arrêter l'école, alors que je n'avais rien à proposer, elle m'a répondu "si tu es sûr, vas-y". À cette époque, on pouvait revenir en arrière, j'étais en sécurité matérielle et affective, je n'étais pas inquiet.*» Joël Pommerat ne cesse de rendre hommage à celle qui lui a transmis «*une manière de regarder le monde, une curiosité à l'autre*» et qui l'a libéré tout autant qu'elle lui a donné une leçon de vie. «*Je me sens très privilégié et je dis avec vanité que je n'ai jamais flippé avec mes filles. Si on commence à construire sa vie sur le tragique de l'avenir...*»

À défaut d'avoir un vrai projet, le jeune Pommerat expérimente divers métiers. Il s'initie à la pisciculture «*j'aimais la pêche...*», mais il ne convainc pas et on lui dit d'aller voir ailleurs. Où ? À l'école hôtelière peut-être. Il se forme quelques mois, le temps d'apprendre à faire des cocktails ! Puis, à 19 ans, c'est le grand saut. «*Je suis monté à Paris, le voyage s'est bien*



ISABELLE DEFFIN

Années 90, *La Main d'or*. «*Je ne pensais pas que mon théâtre attirerait les foules.*»



FRED KHIN

Grâce à mes yeux (2002)



FRED KHIN

Treize étroites têtes (1997)



D.R.

Les Marchands (2005)



ELISABETH CARECCHIO

Au monde, en 2004, la pièce de la reconnaissance publique.

passé...» Il décide de devenir comédien, arrive dans un monde dans lequel il n'a aucune entrée. Sa sœur a des copains comédiens dans une troupe de l'Aisne, le Théâtre de la Mascara. Il y fait ses premières armes après avoir suivi des cours à Paris, dans un conservatoire d'arrondissement. «*C'était bien au début, chaleureux, mais sans vraie ambition. Ce n'était pas l'idée que je me faisais de la création...*» Et puis il comprend vite qu'il y a incompatibilité à vivre du désir d'un metteur en scène quand on se veut indépendant. «*Comment être libre quand il faut toujours séduire ?*» Quand il rentre à Paris, il fonde un temps une compagnie avec un ancien du Théâtre du Soleil, mais ne montera pas de spectacle. Aventure frustrante et éphémère. Il décide de ne plus subir et d'écrire pour le théâtre, «*ce lieu d'expérience de l'humain*». Il a 23 ans, vient d'avoir une fille, mais ose enfin. «*Je me suis mis en ouverture maximum aux vrais choix, c'est ainsi qu'on se sent exister.*» Avant de renoncer à sa carrière d'acteur, il a joué dans un téléfilm, le rôle de Marcel Proust. Prémonitoire...

LE RÉEL ET SON TROUBLE

Quatre ans plus tard, il crée *Le Chemin de Dakar*, au Théâtre Clavel. On est en 1990. Il l'a écrit et mis en scène, au sein de la compagnie qu'il vient de créer, la compagnie Louis Brouillard. Louis en hommage au grand-père, Brouillard, hommage aux Frères Lumière

ou en opposition à la clarté du Théâtre du Soleil qu'il côtoyait à l'époque ? «*Ce théâtre qui montrait tout, où la vérité et le réel se dévoilaient dans la clarté, ce qui me semblait un peu suspect...*» Les versions varient au gré des entretiens. Mais ce qui reste du mot, c'est ce rapport si particulier à l'ombre et la lumière que Pommerat installe d'emblée dans ses histoires à points de vue multiples. Comme s'il regardait la réalité à travers le filtre déformant de ce qui se joue entre les évidences et les non-dits et non-vus. Les personnages semblent terriblement ordinaires, mais quelque chose se dérègle imperceptiblement quand se révèlent les contradictions qui les habitent. La réalité se brouille

Suite
page 118 →

PALMARÈS

- Prix du Théâtre du meilleur spectacle du théâtre public pour *La Réunification des deux Corées* (2013)
- Prix belge de la critique francophone pour *Cendrillon* en 2012
- Grand Prix du théâtre du Syndicat de la critique et Molière du meilleur auteur francophone vivant pour *Ma Chambre froide* en 2011
- Molière de la meilleure compagnie pour *Cercles/Fictions* en 2010 et pour *Ma Chambre froide* en 2011
- Grand Prix Théâtre de la SACD en 2010

UN PROCESSUS DE CRÉATION SINGULIER

Le processus a évolué au cours des années mais il se construit toujours dans un aller-retour entre scène et texte, un mode de travail qui signe l'écriture si particulière de cet «*écrivain de spectacles*», comme il se définit.

ÉCRIRE EN RÉPÉTANT

Les acteurs sont dirigés avant l'écriture. Ils ont longtemps travaillé à partir d'une trame ou d'esquisses, de bribes de textes, de dialogues arrachés à des situations, d'images mentales de l'auteur. Même si aujourd'hui, le matériau de départ se constitue d'un scénario défini qui comprend les enjeux et les situations, voire les personnages, il n'y a toujours aucun rôle prédistribué. La pièce n'est jamais précrite avant les répétitions. À chaque fois, le dispositif se répète : mise en situation des acteurs l'après-midi, écriture le lendemain matin à partir de ce qui a existé la veille... L'écriture dure le temps des répétitions, 3 à 4 mois en moyenne, elle est définitivement terminée à quelques jours seulement de la première.

LE PRÉSENT DES ACTEURS

Travail initial qui précède et se poursuit tout au long des répétitions. Joël Pommerat ne cherche pas d'interprètes, défait les postures d'acteur, il est à l'écoute de ce qu'il appelle «*le présent de l'acteur*», ce qu'il est, sa nature, son corps, sa sensibilité, dans un temps réel, un espace concret. Il regarde, écoute, propose des situations, intègre ses observations à d'autres réalités, quitte à rendre quelque chose de très différent de ce qui a été perçu jusqu'à ce qu'advienne la fiction. «*Relier la présence à la fiction fabrique quelque chose qui se construit. Il ne s'agit pas pour autant de naturalisme, précise cet entomologiste de l'humain. Les histoires sont faites de leur état mais aussi de mon imaginaire.*» Les comédiens apprennent des textes qui évoluent en permanence, mémorisent ce qui ne sera plus «*j'ai besoin qu'ils soient dans la parole et pas dans la restitution d'un texte*».

L'ESPACE VIDE.

«*Je n'ai jamais pensé en terme de boîte noire, mais de neutralisation de l'espace pour reconstruire une réalité à la fois mentale et concrète.*» Pour le metteur en scène, aucun espace n'est d'abord neutre. Les cages de scènes sont différentes, la taille, l'acoustique différent. Il fabrique son espace pour qu'il soit reproductible à l'identique où que la pièce se joue. Un espace vide de décor – Brook n'est pas loin – avec une scénographie ouverte propice aux projections de l'imaginaire. Cet espace se dessine pendant les répétitions dans la même temporalité que le travail avec les acteurs. Joël Pommerat a travaillé toutes les configurations de l'espace : frontal, circulaire, bi-frontal. Dans *Ça ira ! Fin de Louis*, il entend même intégrer l'espace de la scène à celui du plateau. «*La lumière sculpte l'espace vide, le définit, le "révèle", elle crée de l'invisible aussi. Le son permet de construire et de déconstruire, d'agrandir ou de fermer, de dématérialiser le réel de manière à ce que l'espace devienne imaginaire. Si les acteurs sont sonorisés c'est pour qu'ils soient audibles même en chuchotant, pour que le volontarisme lié au "faire entendre le texte" et qui donne cette esthétique propre au théâtre classique disparaisse. Si on fait entendre le bruit d'une goutte d'eau captée à 50 mètres, alors l'espace s'ouvre à 50 m de profondeur.*»

• 117 •



JEAN-FRANÇOIS LOUCHIN

tiraillée entre les faits et leur perception subjective. Un trouble, du vide, une complexité s'installent qui rend le monde insaisissable, fantastique.

Pour rendre compte de cette humanité paradoxale, Joël Pommerat écrit à peu de mots, en une langue resserrée pour dire la banalité, mais truffée d'ellipses, trappes grand ouvertes à nos interprétations. La narration est aussi touffue que les mots simples. L'auteur se joue des chronologies des faits, passé et avenir se télescopent, la réalité se confond avec les fantasmes pour mieux nous perdre. Sur le plateau, la parole est contenue, les silences pèsent, le trop plein affleure. Il suffit d'un fait parfois infime pour que le monde qui se construit sous nos yeux bascule, les contradictions explosent, les identités se désagrègent dans un mystère épais.

Au long des années, l'écriture abstraite de Joël Pommerat a évolué. Elle s'est faite plus narrative et la reconnaissance publique a suivi. Car si l'auteur découpe toujours ses pièces en séquences et si le récit s'est parfois fragmenté comme pour *Je tremble (1 et 2)*, le propos plus direct en a effacé les aspérités au profit de dispositifs scéniques toujours plus sophistiqués, plus spectaculaires. Forme et fond sont indissociables chez lui. Pourtant, il est édité comme un écrivain, depuis 2003. Tous ses textes, soit une quinzaine sur la vingtaine qu'il a produits depuis 1990, paraissent chez Actes Sud papiers. Ils sont traduits en anglais, allemand, coréen, croate, espagnol, grec, italien, roumain, russe et suédois... Avec *Les Marchands*, en 2007, Pommerat a même obtenu le troisième Grand prix de littérature dramatique. Auteur reconnu ? Il réfute. «*Je suis reconnu comme auteur, mais c'est paradoxal, parce que j'existe par la scène, je suis écrivain de plateau...*»

LAVENTURE D'UNE TROUPE

Joël Pommerat a beau avoir simplifié son travail, il fait un théâtre de l'abstraction, on l'a assez dit, mais très ancré dans le concret des choses, c'est ce qui en fait sa particularité. Ses personnages ont la parole économe, le geste et les déplacements pauvres et lents, comme s'ils étaient condamnés à leur plus simple nature, mais avec cette étrangeté que confère la posture quasi artificielle qu'ils adoptent quand le récit se disjoint de la voix. Ils vivent ce que nous vivons, l'amour contrarié, les rapports filiaux impossibles, le chômage, le libéralisme, l'asservissement au pouvoir... mais n'en constituent jamais un tout crédible, ils seraient plu-

LA RECONNAISSANCE : «UN LÉGER MALENTENDU»

Longtemps les spectacles de Joël Pommerat ont été confidentiels. Mais en 2004, sa pièce *Au monde* est créée au TNS, un théâtre national. Elle évoque toujours cet intime cher à l'artiste, mais il se tisse des enjeux économiques, sociaux et politiques qui le traversent. De l'avis même de l'artiste, cette pièce «*marque un tournant*».



JEAN-FRANÇOIS LOUCHIN

60^e Festival d'Avignon, juillet 2006

«*Avant 2004, j'ai eu un premier chemin d'écriture, plus abstrait. C'était davantage l'essence des choses qui m'intéressait que les histoires ou les personnages. Et puis j'ai eu le désir d'inscrire mes fictions dans plus de concret en reliant l'intime des personnages au monde qui les traverse. Il fallait plus de réalisme, de clarté. En allant vers le récit de réalités plus précises, plus en lien avec le présent, plus historiquement et socialement installées, j'ai pu développer des narrations plus complexes. Il se trouve que la forme est devenue aussi plus aboutie car nous avons mûri notre recherche. Le public est traversé du désir que l'on mette des mots sur les choses. Il vit dans un grand inconfort d'être face à quelque chose qui ne se dit pas. Et comme mon écriture s'est simplifiée, un public plus large a pu s'emparer de notre travail. Je suis encore dans cette veine et je l'assume. J'ai aimé la première période que peu connaissent, j'en ai la nostalgie. Même si je dois reconnaître que les choses sont plus faciles pour moi depuis dix ans du point de vue de la reconnaissance. Si j'avais continué à tracer cette première voie de recherche, cette reconnaissance ne serait pas là. Voilà pourquoi j'essaie de me tenir à distance d'elle, elle n'a pas de réelle signification sur le plan artistique.*»



Le Petit Chaperon rouge (2005)

tôt fragments d'une réalité éclatée que Joël Pommerat préfère distiller qu'asséner. Il poursuit un désir de lecteur de roman en nous laissant la possibilité «*d'en avoir une image mentale pour qu'ils existent en nous*». Une exigence qui demande beaucoup des acteurs. Il faut une épaisseur, une présence concentrée pour atteindre un tel niveau de précision dans le jeu du peu. Pour atteindre ses ambitions, Joël Pommerat s'appuie sur une troupe fidèle, essentielle aux dispositifs qu'il construit. On les cite trop peu souvent. Maria Piemontese, Pierre-Yves Chapalain, Saadia Bentaïeb,

BIBLIOGRAPHIE

- *Théâtres en présence*. Actes Sud-Papiers/ collection Apprendre - mars 2007
- *Joël Pommerat, troubles*. de Joëlle Gayot et Joël Pommerat - Éd. Actes Sud - août 2009



Ma chambre froide (2011)

Agnès Berthon, Ruth Olaïzola, Lionel Codino... sont pour beaucoup dans l'univers que l'auteur de plateau a installé année après année. Ils l'accompagnent depuis dix parfois quinze ans, car l'auteur leur réserve un rôle dans la plupart de ses pièces construites avec et autour d'eux. Cet impératif de troupe le contraint à se passer de héros, pour privilégier les chœurs, les histoires multiples. Fidèle, il l'est aussi à Eric Soyer pour la lumière et la scénographie, Isabelle Deffin pour les costumes, François et Grégoire Leymarie pour le son. C'est avec eux que le metteur en scène «*fabrique*» son espace nu, il dit «*neutralisé*» qu'est le plateau. Ils sont là dès les débuts, comme les acteurs, et créent le paysage au fur et à mesure de l'avancée du travail : les scénographies de lignes droites épurées, les lumières froides qui glacent l'ambiance, les noirs longs qui découpent les scènes, la sonorisation de l'espace – et des acteurs – dans des configurations qui vont du frontal au circulaire en passant par le bi-frontal... C'est avec eux qu'il sculpte son monde, reconnaissable entre mille.

LE DÉSIR DU TOUT

Le sillon creusé depuis ces longues années a payé. Deux Molières de compagnie successifs, pour *Cercles/fictions*, en 2010, et *Ma Chambre froide*, en 2011. Ce dernier spectacle reçoit aussi un Molière de l'auteur francophone vivant et le Grand prix du syndicat de la critique. Plébiscite encore pour ses trois pièces jeune public, *Le Petit Chaperon Rouge*, *Cendrillon* et *Pinocchio*. *Cendrillon* est au programme du bac. Joël



Cercles/Fictions (2010)

ELISABETH CARECCHIO



Dyptique : *Je tremble (1)* (2007) suivi de *Je tremble (2)* (2008)

ELISABETH CARECCHIO

• 120 •

Pommerat est associé aux plus grands théâtres, un temps Les Bouffes du Nord version Peter Brook, l'Odéon d'Olivier Py et aujourd'hui le Théâtre national de Bruxelles et Nanterre-amandiers. Il s'est même offert le luxe d'une parenthèse en 2014, en montant *Une Année sans été*, de Catherine Anne, le texte d'une autre avec de jeunes artistes qu'il ne connaissait pas pour leur transmettre son expérience.

Le chemin parcouru aurait de quoi combler la plupart des artistes qui rêveraient à leur tour ce répertoire, cette troupe, ces moyens. Sauf que Joël Pommerat n'est pas exactement de ceux qui se satisfont. Le chemin a été long vers la reconnaissance, depuis le théâtre de La Main d'Or où il pouvait compter un à un les spectateurs – «cinquante environ...». 14 ans, ça calme. Il se souvient d'ailleurs de cette période avec bonheur «j'étais heureux, car je ne pensais pas que le théâtre contemporain pouvait attirer les foules», sauf que les subventions manquaient. Et puis, l'artiste est hanté par la peur toujours de se laisser enfermer par le public, le métier. Il veut multiplier les expériences, se laisser libre d'écrire autrement, de bifurquer quand il le souhaite. On pense au destin de Pessoa, un auteur dont Joël Pommerat se dit proche.

QUELQUES REPÈRES

1963 : Naissance à Roanne. Autodidacte, comédien, il décide à 23 ans de se consacrer à l'écriture théâtrale. En **1990**, il fonde la Compagnie Louis Brouillard et met en scène un premier texte, *Le Chemin de Dakar*. En **1995**, il écrit et met en scène *Pôles*, à ses yeux son premier texte «artistiquement abouti» selon lui.

En **1998**, il s'éloigne deux ans des plateaux pour explorer d'autres media: théâtre radiophonique, courts-métrages vidéo. Il développe des stages et des ateliers d'écriture, initie des banquets-lectures, ou goûters-lectures pour jeune public. En **2004**, *Au monde* marque le début de la notoriété et des tournées internationales. En **2006** : Joël Pommerat est invité au 60^e festival d'Avignon avec *Le Petit Chaperon rouge*, *Au monde* et *Les Marchands*. De **2007 à 2010**, il est en résidence aux Bouffes du Nord, associé à Peter Brook puis artiste associé à l'Odéon-Théâtre de L'Europe (jusqu'en 2013) et au Théâtre National de Bruxelles. En **2011**, il met en scène et cosigne le livret de l'opéra *Thanks To My Eyes* d'après sa pièce *Grâce à mes yeux*, met en scène sa *Cendrillon* à Bruxelles puis à l'Odéon et crée *La Grande et Fabuleuse Histoire du commerce* à la Comédie de Béthune. En **2013**, il crée *La réunification des deux Corées* à l'Odéon et reprend *Au Monde*, *Les Marchands* et *La Grande et fabuleuse histoire du commerce*.

2015 : il travaille à sa prochaine création, *Ca ira ! (1) Fin de Louis* qui sera créé en septembre à Mons en Belgique, avant de partir en tournée.

Pessoa critique et lucide du monde, autant qu'observateur du minuscule, du trois fois rien qui passa sa vie à multiplier les identités pour échapper sans doute à la sienne. Joël Pommerat rêve l'écriture comme une révélation, une métaphysique de l'humain. Une quête qu'il n'a pas assouvie. Pessoa a trouvé un antidote à l'inquiétude. Dans *Le Livre de l'Intranquillité*, Bernardo Soares, son double, assume son inquiétude permanente pour mieux la dépasser et aller au bout de lui-même grâce à l'art. Et ce bout, c'est le mysticisme. Seuls les mystiques peuvent atteindre la plénitude parce qu'ils sont «vidés de tout le vide du monde», dit-il... Si le théâtre de Pommerat n'est pas dénué de mystique, l'artiste n'est sans doute pas près d'y chercher la lumière, il aime trop les contradictions, «la complexité est une des définitions de la beauté». / ANNE QUENTIN /

ENTRETIEN

«LA FIDÉLITÉ EST UN PIÈGE ARTISTIQUE...»

• PROPOS RECUEILLIS PAR ANNE QUENTIN •

Vous dites qu'à trop parler de vous, vous craignez de rester figé dans une identité passée.

À quoi tiennent ces craintes d'enfermement ?

Dans les entretiens sur mon travail, j'ai tendance à me répéter, à parler de ce qui est déjà connu et identifié. Quand les choses semblent acquises, on les pose de manière péremptoire, lourde. Je m'inquiète d'asséner des certitudes, et de laisser croire que je sais exactement où je vais. En fait, j'ai peur parfois de m'enfermer dans la propre définition de mon travail. Alors que je ressens le désir de le faire évoluer vers des zones encore indéfinies. Pour cela je dois retrouver de la liberté, et face à ceux qui connaissent mon travail et vis-à-vis de moi-même.

Vous vous sentez coincé ?

Parfois, j'ai un peu peur de devenir incapable de me renouveler dans le cadre de ma compagnie. C'est peut-être à cause d'une attente des autres et de cette identité un peu trop repérée maintenant. Le grand danger serait de se répéter par peur de trahir l'attente de l'autre, attentif, presque amoureux. Pourtant dans notre compagnie, on a suscité l'envie de cette fidélité du public à notre travail. Mais être constant, loyal, toute question moralement justifiable, n'est pas bonne artistiquement. La fidélité est un piège artistique. Parfois j' imagine que je devrai peut-être trouver des ruses, adopter un autre nom pour ne pas craindre de décevoir certaines personnes qui attendent un spectacle de Joël Pommerat avec trop d'attente, justement. Dans la vie, je n'aime pas faire de la peine (*rires*).

C'est un paradoxe. Vous avez acquis une telle légitimité qu'on peut aisément penser qu'au contraire, vous avez gagné en liberté... Cette légitimité, vous la vivez comment ?

Je dirai plutôt reconnaissance que légitimité. Je n'ai jamais senti d'injustice à l'égard de mon travail. J'ai



JULIEN FEBREL / MYOCP POUR THÉÂTRES

le sentiment d'avoir été aimé et soutenu, dès le début. Mais l'intérêt n'était pas massif et je vivais la difficulté des moyens pour travailler, je trouvais parfois le chemin long pour un soupçon de reconnaissance. Si vous parlez de légitimité artistique, sur ce point je n'ai pas de conviction, je ne sais pas trop ce que cela signifie. Je suis sincère, travailleur, mais je sais aussi mes limites, mes compromis parfois. Je prétends à

l'exigence artistique, mais je ne suis pas certain d'y arriver. Je ne suis pas certain de détenir une vérité ou d'être un artiste accompli. Je lutterai plutôt pour me donner confiance. Je suis reconnu, c'est vrai, mais la reconnaissance, ce n'est pas la légitimité. Est-ce que cela existe d'ailleurs dans le domaine artistique ?

La vérité, un mot que vous employez souvent...

Quand j'ai commencé à écrire, j'avais sincèrement l'idée que l'écriture permettait quelque chose de l'ordre de la révélation. Mais j'ai abandonné cette idée. Mon ambition est devenue plus modeste. Sauf que le deuil n'est pas complet. Il y a toujours une part de moi qui pense que l'artiste doit révéler à lui-même et aux autres, une vérité qui nous échapperait. Un quelque chose au-delà du langage, impalpable, une vérité métaphysique. Mais en même temps c'est une quête perdue d'avance, une naïveté même, à laquelle une partie de moi-même ne renonce pas tout à fait.

Vous pensiez devenir comédien, vous l'avez été un temps puis l'écriture est arrivée. Comment ?

Je ne me suis pas dit je vais devenir écrivain de théâtre, je n'avais pas cette audace, pas cette confiance. Je souhaitais mener un travail personnel, développer mes recherches, ma réflexion dans la durée. Ça s'est imposé pour en finir avec la frustration du comédien de dépendre des autres et de ne rien approfondir. Dans l'écriture, j'ai choisi le théâtre plutôt que le roman pour rester dans ce monde que j'avais approché, et que j'aimais. L'écriture était un moyen pas une fin. Je voulais cette relation au plateau. Créer en chair et en os. En trois dimensions.

Vous avez eu une parenthèse cinéma, éphémère...

J'ai effectivement pensé un temps au cinéma, en 1998. Cela faisait huit ans que j'avais monté la compagnie Louis Brouillard. Il y avait des confits, je ne suis pas très armé pour vivre avec ça. J'ai alors pensé au cinéma, presque comme une fuite. J'ai fait quelques court-métrages, mais la manière de travailler est très différente. J'ai préféré le théâtre. J'y suis revenu, je m'y suis concentré, je ne voulais pas me disperser.

Cela a laissé des traces apparemment, votre écriture est proche du cinéma...

On le dit. Mais comparer ce que je fais à du cinéma, ne me semble pas pertinent. Peut-être on veut parler



JULIEN FEBREL / MYOP POUR THÉÂTRES

d'un certain rapport au montage, mais la technique du montage cinématographique s'est élaborée pour retrouver une sorte de fluidité qu'on trouve aussi dans la littérature et la lecture. C'est vrai, je suis né dans un monde d'images, j'ai toujours vécu avec. Mais je me sens plus proche de la littérature que du cinéma. Ma première impulsion d'écriture de théâtre s'est faite à partir d'images mentales qui ne sont ni réelles ni figuratives, au sens photographique. Ce sont plutôt des images avec de la «vibration», du flou où existe de l'indéterminé, de l'insaisissable. Ce phénomène, c'est ce qu'on éprouve avec la lecture. Quand les personnages d'un roman se mettent à exister en nous, nous finissons par nous les représenter mentalement, c'est-à-dire laisser notre imaginaire leur donner réalité. En faisant du théâtre, j'ai tenté de retrouver ce que le lecteur éprouve à la lecture d'un roman, une réalité pas totalement donnée, une très grande liberté avec le temps et l'espace. En fait, je suis plus nourri par le

roman moderne que par le théâtre classique. Or, le théâtre peut donner l'impression que le réel est quelque chose qu'on peut saisir. Moi, je cherche plutôt à montrer l'inverse et ma manière de rendre cette expérience scéniquement, c'est d'empêcher une vision totale, et sur le plan scénique et sur le plan des significations.

Qu'attendez-vous d'un moment de théâtre ?

Un temps de grâce ou d'étonnement. Le propos seul n'est rien. La forme, c'est une mise en œuvre sensible, qui permet de relier ce que la vie ne permet pas toujours de faire, raison et émotion. Cette articulation entre les deux, c'est le propre de la fiction ou de l'art. C'est cela qui fait sa justification à mes yeux.

Votre écriture touche à l'intime, mais aussi – et de plus en plus – notamment depuis *Au monde, à des préoccupations plus sociales, comme le travail, les classes, le pouvoir.* Comment lire cette évolution ?

Lorsque j'ai commencé la mise en scène, je voulais relier l'intime et le spectaculaire, mettre en forme matériellement l'intime. Or le théâtre est souvent plus à l'aise dans l'épopée. L'intime c'est peu d'action, c'est l'invisible, l'espace mental, les émotions. Aujourd'hui il y a eu une évolution. Ces derniers temps, je suis sans doute plus allé vers l'épopée que vers l'intime. Je ne me sens pas pour autant condamné à raconter des histoires toujours rationnelles. J'aime la fiction, elle permet d'échapper à l'explication psychologique. J'aime aussi la réalité.

«LA RECONNAISSANCE, CE N'EST PAS LA LÉGITIMITÉ...»

Qu'est-ce que cette réalité ?

La réalité, ce n'est pas uniquement ce que l'on connaît et ce qu'on comprend, c'est formé de ce qu'on sait et de tout ce qu'on ne peut pas voir ni même savoir. Ce tout, c'est la réalité. Sans parler de notre espace mental qui trouble encore notre rapport à cette réalité, la modifie, agit dessus. Mes personnages sont banals, ordinaires, mais leur réalité est complexe, parce que notre rapport à la réalité l'est. Si je fais une focale sur une certaine dimension d'un personnage, j'essaie de

ne pas perdre de vue ses autres dimensions, même celles que je ne comprends pas.

Parler du pouvoir économique ou politique aujourd'hui, écrire sur le travail, le libéralisme renvoie à des questions politiques.

Quelle position avez-vous ?

Le théâtre n'a pas de fonction politique directe, il n'a pas le pouvoir d'émanciper le spectateur, par exemple. Il faudrait être naïf pour croire à sa capacité de produire un effet politique. Le théâtre n'a pas ce pouvoir de modifier le rapport au monde de quelqu'un. Les gens sortent d'un spectacle avec les mêmes a priori sur le monde qu'en y entrant. Je suis engagé dans ma vie, dans ma compagnie, dans la vie théâtrale. J'essaie de développer une réflexion, de mettre en relation des idéaux avec certaines réalités et cela demande de l'engagement. Mais je ne fais pas de théâtre politique engagé, ne cherche pas à agir politiquement sur le spectateur, ne donne pas de réponses à mes questions car je n'en ai pas toujours moi-même. Avec l'art, on peut déranger, bousculer, mais on ne fait pas vaciller les choses, pas comme la politique le permet, du moins en théorie. Au théâtre, on peut échapper au manichéisme, aux simplifications, ouvrir des significations incorrectes. Cela ne veut pas dire un relativisme, mais cela est très différent de ce que j'imagine être un engagement politique, qui a comme objectif d'avoir de vraies répercussions sur l'existence. J'ai sans doute fait de l'art pour échapper à une certaine simplification dans laquelle la vie ordinaire nous entraîne.

Comment se font vos choix d'écrire sur tel ou tel sujet ?

Le temps des choix est très compliqué, surtout pour un travail qui me prendra ensuite beaucoup de temps. Faire un choix, c'est éliminer tous les autres choix, accepter de se fermer à d'autres projets qui auraient mérité tout autant d'exister. C'est une vraie douleur, même si je m'habitue. C'est sans doute pour cela que j'ai souvent le désir de ne pas agir, ne rien faire. Ne rien faire pour ne pas avoir à choisir, décider. Pour ne rien lâcher, garder tout en soi à l'état de possible, des œuvres hypothétiques. Je me sens très proche de certains textes de Pessoa, qui décrivent cet état d'indécision, par peur de faire mourir tout ce qu'on n'aura pas choisi finalement. Ma vraie nature est lymphatique, contemplatif.

Drôle de rythme pour un contemplatif, vous qui écrivez, mettez en scène, présentez quatre à six de vos spectacles chaque année et suivez les tournées...

J'ai mis dix ans à trouver une stabilité. Je ne suis pas un agité, je n'ai pas d'agenda, mais je me suis engagé dans une compagnie, forme qui me correspond, et cela crée des obligations. Les spectacles doivent tourner. J'ai compris assez vite que le théâtre avait besoin de temps pour s'épanouir ; si je ne faisais que vingt représentations d'une création, ce serait insuffisant. Alors je me bats pour que les spectacles vivent longtemps. Car le théâtre c'est l'éphémère et c'est dur parfois. La seule compensation à cette mort annoncée est d'en retarder le moment. Dans l'économie du théâtre, jouer, c'est aussi se battre pour ne pas perdre de l'argent. Dans un spectacle à six ou sept acteurs, si nous récupérons quelques centaines d'euros en moyenne sur la vente des spectacles, une fois que tout le monde est payé, c'est bien. Et cet argent sert à financer le fonctionnement administratif pour lequel les subventions ne suffisent pas. On ne peut donc pas parler de rentabilité. Si le théâtre rapporte, c'est la satisfaction de montrer notre travail. Et pour créer une fois par an, il faut faire tourner quatre à six spectacles.

«JE NE SOUHAITE PAS DIRIGER UN THÉÂTRE. ÉCRIRE, METTRE EN SCÈNE, C'EST DÉJÀ DEUX VIES.»

N'aurait-il pas été plus confortable de prendre la direction d'un Centre dramatique ?

Vous auriez eu les moyens de vos productions. On vous l'a proposé, mais vous avez toujours refusé...

Je ne souhaite pas diriger un théâtre, programmer, produire d'autres spectacles que les miens. Cela demande une énergie énorme de s'intéresser à d'autres projets. Je ne pourrai pas assumer cette fonction essentielle tout en gardant mes propres créations. Écrire, mettre en scène, c'est déjà deux vies. Je me sens plus

libre et plus efficace en compagnie, même si je suis soumis à plus de précarité économique.

Un temps, vous avez rêvé avoir votre propre espace de travail...

Dominique Goudal, alors directrice du théâtre de Brétigny-sur-Orge, souhaitait ouvrir un espace pour permettre à plusieurs artistes de fabriquer leurs spectacles. Mais il n'y avait déjà plus d'argent pour la Culture. Et sans subventions, c'était impossible. Et puis, j'ai réalisé après coup que je ne voulais pas de cette dépendance à un lieu. J'aime migrer, bouger et il y a tant de plateaux dans les théâtres qu'on peut occuper pour fabriquer nos créations. Je suis très content de ne pas avoir ma Cartoucherie. Sans doute aussi que l'immobilité produirait chez moi une peur de la mort, désagréable...

Le paysage théâtral est en crise financière, voire systémique. Quel regard portez-vous sur la situation ?

J'ai du mal à être catégorique sur l'état de notre paysage théâtral. Ce système s'est créé avec beaucoup d'ambition, de générosité et une vraie pensée sur l'activité artistique. Une vision. Nous en sommes les héritiers et on nous l'envie ailleurs. Nous manquons de moyens, je le vis et le subis comme les autres. Mais je suis aussi conscient de jouir d'une bonne position dans les réseaux de la création, je m'en sors plutôt bien par rapport à tant d'autres. Je suis très en colère qu'on veuille faire la peau à ce système, qu'on ne soit pas prêt à réfléchir à son amélioration. Car il faut le faire évoluer, c'est évident. Et pas dans la seule perspective de le préserver. Comment ? J'ai une perception, un ressenti, mais je ne me sens pas capable de proposer des solutions vraiment cohérentes. D'autres le font bien plus que moi. Je sais juste qu'il faut inventer aujourd'hui des manières de travailler différentes et proposer aux artistes d'autres alternatives que de devenir des directeurs.

Et de l'intérieur, que vivez-vous ?

Il existe une prudence généralisée dans les relations entre nous, que je comprends, je suis plutôt assez effacé moi-même. On se ménage, c'est de la politesse, du respect mais aussi de la peur de faire des vagues. On sait tous qu'on appartient à une famille très fragile, on ne veut pas scier la branche sur laquelle on est assis. Nous sommes tous reliés, artistiquement,

AGATHE POMMERAT



Joël Pommerat, à Paris en mars 2015

JEAN-FRANÇOIS LOUJCHIN

Répétition de *Ma chambre froide*, au Manège de Maubeuge, en mars 2010

JEAN-PIERRE ESTOURNET



Aux Fédérés, CDN de Montluçon, en 1997

économiquement. Moi je dépends de ce milieu, des relations qu'on instaure, des financements. Cela enlève de la liberté de parole. Il existe un silence diplomatique au mieux prudent, au pire un peu lâche. Ce n'est pas un signe de bonne santé dans le fond, pas un signe de confiance. Parfois, je trouverais plus sain de rompre le consensus, y compris sur les questions artistiques...

Quand on vous interroge, vous dites souvent «non» aux interprétations que l'on fait de votre travail. Vous n'aimez pas la critique ?

Si. Même si cela ne me fait pas plaisir de lire une critique négative. Je regrette parfois une absence de confrontation entre les artistes et les critiques ou les artistes entre eux, ce serait une manière d'entrer vraiment dans la réflexion. Mais la critique a un vrai rôle à jouer. Il m'arrive de ressentir que les analyses négatives peuvent être très pertinentes. Elles me permettent de réinterroger mon travail et lutter contre la perte d'intelligence. Et dans certains cas, je me trouve plus en accord avec ceux qui disent du mal de ce que je fais que ceux qui disent du bien. Je n'ai aucune certitude sur mon travail. J'essaie d'être exigeant. Mais je fais aussi avec mes moyens, mes possibilités, mes limites et mes obsessions.

«DANS CERTAINS CAS, JE SUIS PLUS EN ACCORD AVEC CEUX QUI DISENT DU MAL DE MON TRAVAIL QU'AVEC CEUX QUI EN DISENT DU BIEN.»

En 2004, vous avez commencé à écrire pour les enfants. Vous avez monté trois contes à ce jour. Qu'est ce qui vous a poussé vers eux ?

J'ai écrit pour les enfants pour que mes filles s'intéressent à mon travail, créer un lien avec elles. Mais ce n'était pas ma seule motivation. C'était concomitant à un désir de créer des spectacles qui tourneraient longtemps, pour faire vivre ma compagnie. Ce qui ne nous a pas empêché de fabriquer ces pièces avec la même exigence que celles conçues pour le public adulte. Dès que *Le Petit chaperon rouge* a été créé, cela a d'ailleurs transformé mon image. Avec cette écriture plus directe, plus accessible, je suis devenu populaire. Ce qui n'était vraiment pas le cas avant. Mais je ne me suis jamais défini comme un artiste populaire...

La popularité, cela signifie aussi le consensus, même relatif. C'est un danger ?

Je ne crois pas que le fait d'occuper les grands théâtres crée du consensus public, en revanche, cela crée du désir, de la curiosité, c'est certain, même si c'est arbitraire. C'est pourquoi, il vaut mieux être reconnu, bien sûr. Si consensus il y a, c'est parce que mon travail s'est simplifié et que j'écris aussi pour le jeune public. Ces spectacles ont entraîné une assez forte adhésion, d'où peut-être ce relatif consensus, mais il ne faut pas exagérer, il y a aussi plein de gens qui n'aiment pas ce que je fais...

«J'AI SANS DOUTE FAIT DE L'ART POUR ÉCHAPPER À LA SIMPLIFICATION DANS LAQUELLE LA VIE ORDINAIRE NOUS ENTRAÎNE.»

• 126 •

Pourquoi avoir choisi ces contes-là ?

Dans *Cendrillon*, *Le Petit Chaperon Rouge* et *Pinocchio*, les trois personnages qui portent l'action sont des enfants. Mon travail a consisté à plonger dans une fiction avec ces personnages. Les grands contes ont un projet initiatique. Ce qui en fait la popularité, c'est que la trajectoire des protagonistes permet de rendre compte de parcours existentiels. Peut-être étaient-ils une façon pour moi de toucher à ce principe de la révélation. Ces histoires, d'une manière simple, révèlent quelque chose qui était ignoré au départ et qui est mis à jour en cours de récit. Exactement, ce après quoi je courais dans mon écriture plus personnelle.

On imagine que pour monter des contes, il faut retrouver une part d'enfance. Quel enfant étiez-vous ?

Je ne peux pas écrire pour les enfants sans me poser la question de celui que j'étais. Mais «faire avec sa part d'enfance», l'expression est flétrie, trop employée. On dit une part, comme si c'était un bloc compact qu'on convoquerait ou pas. Mais en tant qu'adultes, nous avons juste été transformés par une réalité physiologique et culturelle. J'ai tendance à croire que les

adultes sont des enfants déguisés en grands. L'état d'adultes est un jeu de masques. Il s'agit donc moins pour moi de retrouver une part d'enfance que d'évacuer les masques adultes qui sont venus s'y greffer. Je suis l'enfant que j'étais. Je ne suis plus le fils entouré de sa famille, je n'y suis plus soumis. Mais j'ai du mal à me définir en tant qu'adulte.

Vous vous dites écrivain de plateau, c'est-à-dire auteur en lien avec la mise en scène. Que cherchez-vous dans ce mode d'écriture ?

Ecrire est un travail solitaire, de concentration. J'ai une écriture assez économe en mots, resserrée, je cherche moins le style que la précision, la justesse, l'ouverture, que les mots ne soient pas fermés sur eux-mêmes, mais ouvrent des plans. Je travaille très tôt avec les acteurs, avant même que le texte soit terminé. Les comédiens m'apportent ce que je ne peux pas avoir seul : l'émotion, celle qui va tendre la situation, la relation aux autres. Je ne souhaite pas trouver l'achèvement des scènes dans ces séances avec les acteurs, mais j'aspire à comprendre quelque chose de sensible. Je suis le cérébral, celui qui écoute, observe. Eux agissent, apportent leur propre part sensible. Cette part d'eux va se répercuter dans mon écriture. Avec eux, je suis plus fort.

On ne voit pas vos pièces montées par d'autres. Est-ce dû à votre position d'auteur et metteur en scène liés qui empêcherait que d'autres s'emparent de vos textes pour leur en donner une autre interprétation ?

Je ne me pose pas la question de savoir si mes textes sont exploitables par d'autres. Il n'y a aucun interdit, mais il est vrai que j'ai peu de demandes en France. Ce n'est pas le cas à l'étranger : mes pièces sont reprises par d'autres. Je ne mets aucune condition à cela, sauf que j'en vérifie toujours les traductions.

De quoi parlera votre prochaine création ?

J'ai commencé *Ça ira (1) Fin de Louis*, en décembre 2013. Moi qui ai longtemps travaillé les micro-événements, les petites vues, je souhaitais travailler sur une matière épique qui offre beaucoup d'amplitude et implique la grande Histoire. Cela traverse des thèmes que j'ai déjà abordés comme l'idéologie, ce point de rencontre entre l'imagination et l'action. *Ça ira (1) Fin de Louis* ne sera pas un spectacle politique, mais sur la politique, les relations entre la pensée et l'ac-

tion. Les idéologies, c'est de l'imaginaire et un rapport au désir. Je voulais explorer ce qui est à la base des oppositions, des conflits politiques. Voir comment ils se construisent, pas uniquement d'un point de vue sociologique ou psychologique. Qu'est ce que l'idéologie ? Une folie, une déviance, une déformation de la réalité, comment opère-t-elle dans le réel, quelle est sa logique ?

Pourquoi ne pas avoir ancré l'idéologie dans le temps présent ?

Je le souhaitais au départ. Mais en faisant cette sorte d'archéologie de l'imaginaire politique, je suis tombé très vite sur la Révolution française. Cette période, ce sont nos racines, nos mythes, nos grands héros. Les représentations de la sphère politique d'aujourd'hui sont nées là. C'est notre Illiade.

On pensait que cette pièce serait créée dans la Cour d'Honneur au Festival d'Avignon. Mais elle n'est pas au programme de 2015 ?

Il était en effet question que je la monte là, à l'invitation d'Olivier Py qui a toujours soutenu mon travail. Mais il y a un an et demi, je suis tombé malade. Cela a duré plusieurs mois. J'ai eu très peur de ne pas pouvoir poursuivre. J'ai pensé arrêter quelques années. J'ai finalement essayé de sauver cette création qui était déjà entamée, mais j'étais obligé de me donner plus de temps pour me rétablir et pouvoir présenter cette création dans de bonnes conditions, avec quelques mois de retard.

Et demain, resterez-vous fidèle à ce pacte passé avec vos comédiens le jour de vos 40 ans : une pièce par an avec la même équipe pendant 40 ans ?

J'ai fait le choix assumé d'une compagnie car on ne fait pas de théâtre seul. Cela peut être une limite à la liberté individuelle, mais cette équipe qui est magnifique me permet de créer et d'approfondir une recherche. Elle me donne de la force. Ensuite, sur ce que nous créerons d'ici quelques années, je ne sais pas dans quelle direction j'aurai envie d'aller. J'aime la fiction narrative et non narrative. J'aurai des choix à faire par rapport à des prochains projets. Or tous les chemins que je n'emprunte pas, je les vis comme des manques. Les identités artistiques que je ne développe pas sont des fantômes qui me pèsent. /

PARCOURS ARTISTIQUE

- 1990** : *Le Chemin de Dakar*, monologue, Théâtre Clavel
- 1991** : *Le Théâtre*, Théâtre de la Main d'Or
- 1993** : *Des suées*, Théâtre de la Main d'Or
- 1993** : *Vingt-cinq années de littérature de Léon Talkoi*, Théâtre de la Main d'Or
- 1994** : *Les Événements*, Théâtre de la Main d'Or
- 1995** : *Pôles*, Théâtre des Fédérés, Montluçon
- 1997** : *Treize étroites têtes*, Les Fédérés
- 2000** : *Mon ami*, Théâtre Paris-Villette
- 2002** : *Grâce à mes yeux*, Paris-Villette
- 2003** : *Qu'est ce qu'on a fait ?*, Centre dramatique national de Caen
- 2004** : *Au monde*, Théâtre national de Strasbourg
- 2004** : *Le Petit Chaperon rouge*, Théâtre de Brétigny-sur-Orge
- 2005** : *D'une seule main*, Centre dramatique de Thionville
- 2006** : *Cet enfant*, relecture de *Qu'est-ce qu'on a fait ?*, Paris Villette et *Les Marchands*, création au TNS
- 2007** : *Je tremble (1)*, scène nationale de Chambéry
- 2008** : *Pinocchio* d'après Carlo Collodi, Odéon-Théâtre de l'Europe, Ateliers Berthier. *Je tremble (1 et 2)*, Festival d'Avignon
- 2010** : *Cercles/Fictions*, Théâtre des Bouffes du Nord
- 2011** : *Ma chambre froide*, Odéon-Théâtre de l'Europe, Ateliers Berthier. *Thanks to my eyes*, opéra d'Oscar Bianchi, livret et mise en scène de Joël Pommerat d'après *Grâce à mes yeux*, Festival d'Aix-en-Provence
- 2011** : *Cendrillon*, Théâtre national de la Communauté française de Belgique à Bruxelles. *La Grande et Fabuleuse Histoire du commerce*, Comédie de Béthune.
- 2013** : *La Réunification des deux Corées*, Odéon-Théâtre de l'Europe, Ateliers Berthier
- 2014** : *Une année sans été*, texte de Catherine Anne, L'Hippodrome, scène nationale, Projet de Philippe Boesmans d'après sa pièce *Au Monde* au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles et au Théâtre national de l'Opéra-Comique.
- 2015** : Création le 16 septembre de *Ça ira (1) Fin de Louis*, au Manège à Mons (Belgique), puis tournée française à partir d'octobre.