

Autour de *Ça ira (1) fin de Louis*

ENTRETIEN AVEC **Joël Pommerat**, RÉALISÉ PAR **Olivier Neveux**, **Christophe Triau**

DANS **THÉÂTRE/PUBLIC 2016/3 N° 221**, PAGES 4 À 13

ÉDITIONS **THÉÂTRE PUBLIC**

ISSN 0335-2927

DOI 10.3917/thepu.221.0004

Date de mise en ligne : 24/01/2025

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-theatre-public-2016-3-page-4?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Théâtre public.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Autour de *Ça ira (1) Fin de Louis*

ENTRETIEN AVEC JOËL POMMERAT, RÉALISÉ PAR OLIVIER NEVEUX ET CHRISTOPHE TRIAU

OLIVIER NEVEUX ET CHRISTOPHE TRIAU : *Ça ira (1) Fin de Louis* a été perçu comme une rupture, ou tout du moins une transformation, dans votre esthétique scénique. Est-ce que cela vous semble le cas ? Et si oui, est-ce que cela relève d'un désir préalable d'emprunter d'autres voies, de remettre en jeu un savoir-faire reconnu ? d'une nécessité spécifiquement liée au matériau et à la question traités ?

JOËL POMMERAT : J'avais été invité par Olivier Py à faire une création dans la Cour d'honneur pour le Festival d'Avignon, un lieu qui demande à tout artiste, je crois, de changer ou d'adapter sa manière de faire. En réfléchissant à ce lieu particulier de la Cour d'honneur, j'ai pensé ampleur, ampleur spatiale et narrative, d'où mon

désir d'épopée, d'un vaste récit historique avec de nombreux personnages et plusieurs plans, et évidemment cela a nécessité un retour à un rapport frontal après trois grosses créations dans des espaces circulaires et bifrontaux.

La matière de *Ça ira (1) Fin de Louis*, c'est l'idéologie, et la parole est moteur de l'action, pour ne pas dire une action en elle-même. Par rapport à certains de mes spectacles, il y a une inflation du texte, et la part réservée à la recherche sur la scénographie par la lumière et le son a été extrêmement réduite. Après une période de plusieurs mois de réflexion et de lecture intensive, nous avons improvisé et répété à partir de matériaux d'archives historiques, dans des espaces scéniques très dépouillés. Éric Soyer (lumière) et François Leymarie

(son) sont arrivés plus tard en répétition, par rapport à d'autres créations. On ne peut pas dire pour autant qu'il y a rupture. Mais il y a eu modification dans le processus et par rapport à certaines habitudes de travail.

O.N. ET C.T. : Cette place particulière de la parole dans la matière de *Ça ira (1)* a-t-elle fait écho, de manière radicalisée, à d'autres aspects du travail sur la parole qui a pu être le vôtre dans des spectacles précédents? La parole qui convainc, qui auto-convainc, qui joue entre assurance et non-assurance, qui influence et peut informer les situations, etc., ce n'est pas étranger à votre théâtre, même si c'est sur un mode bien différent que dans *Ça ira (1)*. Et, symétriquement, les contradictions possibles entre la parole et les corps (et l'image), qui sont très présentes dans votre théâtre, ne sont pas pour autant absentes de *Ça ira (1)*: comment avez-vous traité, dans ce spectacle où la parole (et, ici, tout particulièrement la parole publique) était naturellement plus centrale que dans vos précédentes créations, ce rapport entre la parole et ce qui lui échappe?

J.P. : Dans ce spectacle, le statut de la parole est vraiment tout autre que dans les précédents, il y a en majorité une parole publique et peu de paroles intimes ou privées, une parole argumentative. Parfois, cette parole équivaut à une action (se déclarer Assemblée nationale, c'est le devenir). Bien sûr, il y a aussi des scènes où l'intime se mélange au politique (dans les scènes chez le roi), mais elles sont plus rares. C'est clairement une pièce sur le pouvoir de la parole, une pièce où les personnages sont conscients de ce pouvoir et cherchent à l'exercer, des personnages qui pour la plupart sont ce qu'on pourrait appeler des orateurs efficaces et inspirés, qui ont la maîtrise de cette parole, et en font un instrument de combat au service de leurs convictions. Mais c'est avant tout une parole «politique», une parole de combat, une parole au cœur d'un rapport de force. Cette parole est aussi dans certains cas le dernier rempart avant l'affrontement physique. Cette parole peut être dans certains cas maladroite, mais elle est pensée avant tout comme une arme. C'est ce qui est très différent dans l'écriture par rapport à mes autres spectacles, où bien souvent c'est la défaillance ou l'incapacité de dire que j'ai pu mettre en avant.

O.N. ET C.T. : Le spectacle rencontre une adhésion professionnelle, publique et même médiatique très forte. Comment l'interprétez-vous ? Cette réception vous paraît-elle, au-delà même du spectacle, signifier quelque chose de la situation actuelle : d'une part d'une situation théâtrale, d'autre part d'une situation politique et sociale ? Êtes-vous d'ailleurs surpris par le caractère apparemment consensuel de cette réception en regard des enjeux qui sont abordés par le spectacle ?

J.P. : L'adhésion pour un spectacle me paraît quelque chose de très irrationnel, et je me garderais bien d'en tirer des conclusions. Le consensus est apparent, d'ailleurs. J'ai des débats avec certaines personnes, et pas seulement avec des historiens, sur la violence, sur la manière de représenter le peuple.

1- « Où est passé le peuple français ? », entretien avec Marcel Bozonnet, Nicolas Klotz, Joël Pommerat et Pierre Schoeller, réalisé par Grégoire Biseau, Didier Péron et Anne Diatkine, *Libération*, 22 octobre 2015.

Par rapport à la situation politique et sociale, avec ce projet, je voulais revenir à cet événement fondateur de la création d'une démocratie en France ; évidemment, j'ai été amené à repérer des filiations idéologiques avec notre présent, et cela entre en écho avec ce qu'on pourrait nommer une crise du fonctionnement de la démocratie vécue partout dans le monde occidental. Peut-être que ce spectacle vient ranimer ou réveiller chez certains spectateurs un sentiment politique (ou ressentiment ?), le sentiment d'un pouvoir politique que chacun d'entre nous, citoyens, avons perdu ou délégué à d'autres, à une classe politique professionnelle dont nous nous sentons exclus.

O.N. ET C.T. : Dans *Libération*, vous parliez du folklore de la Révolution mis en avant à l'occasion de son bicentenaire, en constatant et regrettant que celui-ci avait « dépolitisé [é] totalement la révolution »¹. Vous avez, par ailleurs, insisté sur le fait que *Ça ira (1)* n'était pas un spectacle politique mais un spectacle sur la politique — ce qui le singularise. Comment avez-vous articulé, dans le travail, ces deux strates (l'enjeu de repolitiser la Révolution, sans faire un « spectacle politique ») ?

J.P. : Le bicentenaire a participé à donner de la révolution de 1789 une image simplifiée, édulcorée et finalement, oui, dépolitisée. On a insisté davantage sur l'anecdotique que sur le fond (les costumes plutôt que sur l'idéologie). Des bons d'un côté (les révolutionnaires de 1789) et des méchants très prévisibles de l'autre (la noblesse radicale), et comme s'il y avait eu homogénéité idéologique à l'intérieur du mouvement révolutionnaire lui-même (ce qui est faux). Ces événements révolutionnaires, fondateurs de notre système politique actuel, ont été totalement mythifiés, c'est-à-dire quasiment réécrits pour les rendre le plus consensuels possible, acceptables et tolérables à notre société contemporaine qui s'est fondée à partir d'eux : création de l'Assemblée nationale, prise de la Bastille, fondation de la république, fondation d'une démocratie représentative. Leur violence, leur imprévisibilité ont été complètement évacuées, ce qui peut se comprendre mais est un fait.

Pour écrire ce spectacle, j'ai essayé de me mettre dans une position d'innocence et de méfiance tout à la fois. Partir des faits, des discours, des témoignages d'époque. Faire un travail d'enquêteur, qui doute de tout ce qu'on lui présente comme vérité, en essayant de mettre de côté mes propres a-priori politiques, c'est-à-dire mes opinions établies. Partir du principe que l'histoire qu'on m'avait racontée n'était pas tout à fait la vraie ; je voulais essayer de suspendre mon jugement préalable pour essayer d'en élaborer un autre. C'est presque une méthodologie, j'essaie de tenir mon propre jugement à distance pour essayer de me mettre à l'intérieur de la problématique d'une situation que je découvre en l'approchant le plus près possible. Ma dramaturge, Marion Boudier, analyse cette tentative de suspension du jugement comme un désir de neutre, une forme d'ignorance également, dans le sens de Jacques Rancière. Effectivement, je ne pense pas en tant qu'artiste déterminer un savoir ou un point de vue de savant que je devrais transmettre. Dans mon approche des faits qui me sont exposés, je prends autant au sérieux le contre-révolutionnaire réactionnaire que le patriote progressiste. Je suis méfiant avec ce qui se donne trop vite comme vérité ou comme explication, et je me méfie avant tout de moi-même. C'est un positionnement que j'associe au regard de l'anthropologue.

O.N. ET C.T. : Mais dans tout travail « d'enquêteur », comme le disent les historiens ou les anthropologues, il n'y a bien sûr pas d'« objectivité » absolue ou « pure » — une telle idée d'« objectivité » irait d'ailleurs du côté de l'établissement d'un regard surplombant (plus ou moins positiviste), qui est a priori bien loin de ce que vous cherchez et de la position dans laquelle vos spectacles cherchent à mettre le spectateur. De même, on sait que « l'ignorance » ranciérienne n'est pas le présupposé qu'il n'y a pas de connaissance préalable mais, pour le citer, l'idée que « fondamentalement ignorant, cela veut dire

ignorant de l'inégalité. Le maître ignorant, c'est le maître qui ne veut rien savoir des raisons de l'inégalité ». La suspension du jugement (et donc de la formulation ou de l'imposition du jugement) n'est pas forcément exempte d'un regard, voire d'hypothèses, mais pluriel(les) ; le refus de l'imposition d'un point de vue d'auteur (et donc « d'autorité ») n'implique-t-il pas chez vous une attention à la pluralité des points de vue et à leur intrication, plutôt qu'une absence de point(s) de vue ?

J.P. : Absolument. Intrication des points de vue me convient très bien, et vous reconnaîtrez avec moi que pour pouvoir « ressentir » les différents points de vue, il faut que le mien ne bouche pas ma vue ou celle du spectateur. D'ailleurs, comme vous l'avez noté, je dis bien : « j'ai essayé de me mettre dans une position d'innocence », « j'ai essayé... de suspendre mon jugement », « j'essaie de tenir mon propre jugement à distance pour essayer de me mettre à l'intérieur de la problématique d'une situation ». C'est une méthode de travail, une « posture » théorique qui ne prétend pas à l'objectivité mais recherche l'ouverture, un état de conscience le plus ouvert possible. C'est surtout une posture d'approche d'un domaine dont on n'est pas un spécialiste. Cela n'a rien à voir avec une absence de point de vue personnel, ni avec une absence de réflexion critique, sauf que cette réflexion critique, j'essaie aussi de l'appliquer à moi-même, et que je renonce finalement à une démonstration directe, frontale. Cette posture sous-entend que je donne au moment théâtral de la recherche, moment sensible et incarné, moment qui précède l'écriture définitive d'un spectacle, où je mets en confrontation différents enjeux, différents discours et positionnements idéologiques, dans différents contextes, une capacité de produire un éclairage et une connaissance supérieurs à mon jugement préalable. Suspendre mon jugement, en ce sens, voudrait dire que j'accorde, sous certaines conditions, à l'acte théâtral (et puisqu'on est au théâtre) un pouvoir de création et de connaissance, et même de révélation, particulier du sens, sens qui pouvait m'échapper préalablement.

O.N. ET C.T. : La « problématique d'une situation » ne suppose-t-elle pas, pour être saisie, d'être abordée avec des hypothèses ? Selon l'idée (c'est par exemple celle du marxisme, mais pas seulement) qu'il n'existe d'intelligence du monde, de ses complexités et de ses dynamiques qui ne soit tributaire de l'envie de le transformer, ou, dit différemment, et plus largement, que la perception de pans entiers de la réalité est indexée à des préalables (qui bien sûr s'infléchissent à son contact) qui permettent de les découvrir. Qu'en pensez-vous ? Et, pour votre travail, que vous permet de découvrir la suspension du jugement que ne permettrait une entrée plus « orientée » ?

J.P. : Je dirais que ma démarche est sans doute plus naïve, et moins élaborée intellectuellement, moins élaborée théoriquement que ce que vous mentionnez. Il y a quelque chose dans ma démarche qui serait : faire les choses pour pouvoir les penser, et non faire les choses une fois que je les aurais pensées.

Pour répondre à votre question sur l'intérêt de la « suspension du jugement », je dirais : explorer plusieurs possibles, et non pas un seul orienté dès le début par des a-priori, rester ouvert aux possibilités qui peuvent naître dans la recherche et qu'on n'avait pas conçues avant. À partir de certaines données connues et choisies d'une situation, que nous passons en revue, que nous analysons, que nous creusons, je lance les interprètes dans des improvisations. Nous n'essayons pas de reconstituer des situations, mais de les rejouer, les remettre en vie, à l'intérieur d'un temps théâtral « présent » et à partir d'enjeux que nous essayons de définir... Ces moments de jeu improvisés, quand ils sont menés avec exigence et avec un regard critique, peuvent faire apparaître des éléments qui n'avaient pas été pensés au préalable.

Oui, du point de vue de la méthode, faire des expériences, mener une recherche, ça consiste pour moi à formuler de nombreuses hypothèses, même les plus improbables ; une de ces hypothèses serait : et si toutes les idéologies se valaient, et si j'étais capable d'entendre les positionnements idéologiques des uns et des autres sans activer le mien, est-ce que cela ne permettrait pas de rentrer encore mieux dans la connaissance de l'autre, et donc d'une situation, en l'occurrence une situation politique ? L'« autre », au sens neutre, mais aussi au sens d'adversaire politique.

O.N. ET C.T. : **Comment distinguer — et souhaitez-vous le faire ? — votre recherche du neutre, ou de la suspension du jugement, des prescriptions éditoriales et politiques désormais courantes qui, au nom de la complexité, nous incitent elles aussi à percevoir « objectivement » les choses, à se défier de toute entrée avec « a-priori », à mettre entre parenthèses tout instrument de lecture pour s'orienter ? En quelque sorte, comment réagissez-vous à l'intense discours social sur l'irrésolution, l'indécidable, le complexe associé à l'injonction faite de ne pas s'armer idéologiquement pour appréhender la réalité (sous peine de la manquer) ? Comment ne pas faire corps avec cette rhétorique relativement présente et intéressée du dégagement et de la neutralisation des orientations — est-ce une inquiétude pour vous ?**

J.P. : Une fois encore, pour moi, recherche de rendre compte de la complexité d'une réalité et procédé théorique de suspension du jugement n'ont pas à voir avec objectivité ou absence de point de vue, ou même affirmation de ma part d'un relativisme des valeurs et des idées. La différence, c'est que mon point de vue n'est pas

constitué dès le départ, qu'il est mis à l'épreuve dans le travail et la recherche, et que je considère que la mise en situation théâtrale est source potentiellement d'expérience et d'enrichissement de la connaissance, avant tout pour moi-même et ensuite pour le spectateur.

Le propre de toute idéologie dominante, et de l'idéologie dominante actuelle dans notre société, c'est de discréditer la notion même d'idéologie (en réalité celle des autres). Le propre d'une idéologie dominante, c'est d'affirmer qu'elle est « l'authentique vision du monde et de la réalité » : une vision objective, raisonnable et rationnelle (pragmatique). La noblesse au XVIII^e siècle tenait déjà ce discours. L'idéologie dominante nous fait injonction de voir le monde « objectivement », « pragmatiquement », « raisonnablement », et a la folie ou la malhonnêteté de prétendre qu'elle n'est pas elle-même une idéologie. Elle n'a donc cessé de chercher à dépolitiser la vie sociale. Son discours est une injonction à s'adapter au monde tel qu'il est, celui qu'elle a établi avec ses règles et ses principes qu'elle érige en réalité immanente, et fait passer toute volonté de le modifier comme pure folie. Écrire *Ça ira (1) Fin de Louis*, c'était une manière de réagir à ce contexte de dépolitisation, de discrédit de la volonté en politique, à cette fiction de la fin des idéologies. Les situations que j'ai mises en place dans le spectacle « montrent » ces phénomènes.

Mais je ne pense pas que l'artiste soit obligé de faire de son œuvre un discours. Ni même qu'il soit utile qu'il donne le mode d'emploi de son travail et de ses intentions. Il y a même au contraire chez moi l'idée que la meilleure stratégie politique/poétique à mettre en place, s'il devait y en avoir une, la plus « efficace », serait qu'elle ne dise pas son nom. La meilleure stratégie poétique et politique est selon moi que l'artiste « voile » ses intentions, et crée chez le spectateur un trouble l'empêchant de les identifier avec ses codes et ses grilles de lecture habituelles. Ainsi, le spectateur ne pourra pas appréhender les situations qui lui sont proposées de manière automatique, irréfléchie ; au contraire. Justement parce que, comme vous l'avez dit, la réalité de laquelle nous partons est faite de nombreux préalables, j'ai tendance à penser que la simple action de déconstruire une prétendue unité et objectivité, de complexifier ce qui se donne comme évident, est bien plus utile politiquement qu'un discours critique parfaitement articulé.

O.N. ET C.T. : **Prendre au sérieux de manière égalitaire les figures et les discours en jeu ne suppose pas nécessairement de leur accorder, sur les principes, les mêmes crédits ni la même sympathie — on peut et doit prendre tout à fait au sérieux un adversaire. Comment envisagez-vous cette différence dans votre travail ? Vous semble-t-elle productive ?**

J.P. : Un acteur, un interprète, ne sera jamais pertinent s'il commence à incarner la parole d'un contre-révolutionnaire du XVIII^e siècle en ayant à l'esprit que ses idées

sont stupides ou fausses (idem pour un auteur ou un metteur en scène). Il doit à un moment chercher une forme de compréhension et d'adhésion. Sa conscience et ses convictions doivent s'effacer, à moins de vouloir mettre en place un jeu distancié, et ouvertement critique, ce qui n'est pas mon parti pris car, comme je l'ai expliqué plus haut, selon moi, il n'est même pas productif. Peut-être est-il plus productif de montrer que certains arguments et positionnements de conservateurs de l'époque révolutionnaire justifiant un système de société aberrant se rapprochent étonnamment de discours d'hommes et femmes politiques contemporains se faisant passer pour des réformateurs, des personnes en phase avec le monde actuel, la réalité actuelle, tout cela sans commentaire.

Je ne fais pas un spectacle politique, si on donne à ce mot un sens pragmatique de volonté de transformer immédiatement la société, ou si on associe la politique au jugement, à une conviction partisane. Ce spectacle ne milite pas effectivement. Repolitiser un sujet comme la Révolution, ce serait avant tout remettre la confrontation idéologique au centre du jeu, plutôt que les querelles de personnes et les réalités psychologiques anecdotiques. Ce serait redonner à entendre ce qu'il y a de profondément concret et vivant, et pas forcément archaïque, dans ces idéologies, qu'on y souscrive ou non.

Et ce serait donner à sentir la totale incertitude des événements. Dans ce spectacle, le spectateur est en position d'être un contemporain de ces événements, c'est-à-dire comme innocent lui-même par rapport au déroulement des situations. Cela lui permet de percevoir que la révolution ne surgit pas de manière spontanée, qu'il y a tout un enchaînement de circonstances, de contextes et d'idées qui font l'événement, et qu'à l'intérieur de cela le sujet, l'individu, la volonté des individus ont un rôle à la fois très complexe mais essentiel à tenir.

Mais je me rends compte que j'ai utilisé le même mot, «politique», pour définir deux ou trois réalités différentes, et je crois que c'est assez problématique. Je veux dire par là non pas que les réalités que ce mot cherche à recouvrir sont problématiques, mais que la confusion dans laquelle il nous met lorsque nous l'employons l'est.

O.N. ET C.T. : Si votre spectacle n'est pas un spectacle politique — au sens où il n'entend pas prendre parti, sinon contre certaines lectures de l'expérience révolutionnaire —, il ne peut échapper à des questionnements politiques par les formes et les choix narratifs qu'il engage — vous parliez ainsi, plus haut, de la question de la représentation du peuple. Que pensez-vous des lectures (politiques) de votre œuvre ? Est-ce une dimension importante,

ou au contraire refusée, de votre travail de création (considéré plus largement que pour le seul *Ça ira* (1)) ? Et comment, dès lors, penser cette politique de l'œuvre distincte, pour le dire rapidement, de l'œuvre politique ?

J.P. : Je n'ai pas eu l'occasion de lire beaucoup de lectures politiques de mes œuvres. Ce n'est pas une dimension que je refuse, mais, comme je l'ai déjà dit, cette réception, je souhaite l'influencer et la parasiter le moins possible (attitude difficile à tenir, à moins de ne répondre à aucune interview — question que je pourrais me poser).

O.N. ET C.T. : **Ce fait, que vous venez de mentionner, que la Révolution n'a pas surgi de manière imminente, qu'elle a été le fruit d'un enchaînement et d'un faisceau de circonstances, le fruit d'une situation et non l'accomplissement programmé ou la simple réalisation d'un programme politique déjà préexistant en soi, et l'urgence dans laquelle elle a été prise, comme la pression de l'extérieur, sont particulièrement manifestes dans le spectacle. Est-ce quelque chose que vous avez voulu mettre en avant, en avez-vous fait un élément essentiel de la dramaturgie du spectacle ? Et est-ce que cela vous semblait faire écho à des questions/discours contemporains sur la possibilité (ou plutôt l'impossibilité) d'irruption d'événements politiques ou historiques ?**

J.P. : En lisant les historiens, tels Michelet ou Tackett, puis certaines correspondances de députés, j'ai été marqué par leur relative absence de préparation, la surprise de certains, par l'urgence et la réactivité « à chaud », et les contradictions dans lesquelles les protagonistes révolutionnaires étaient emportés. Il était essentiel de retrouver cette imprévisibilité pour échapper à une démonstration historique et logique « après coup », pour entrer dans le présent de l'événement comme je le souhaitais.

Ce dont effectivement cela rend compte de manière plus générale (applicable pour notre temps présent ?), c'est que rien n'est joué d'avance, mais aussi que tout peut arriver... Certaines conditions sociales ou certains contextes politiques ne suffisent pas à expliquer et déclencher des mouvements politiques d'ampleur telles que des révolutions, mais toujours la question de la « volonté » et de la « responsabilité individuelle » est centrale et déterminante : c'est ce que démontrent, il me semble, les événements décrits dans le spectacle.

O.N. ET C.T. : **Est-ce que le fait qu'il s'agissait avec *Ça ira* (1) d'une matière historique (et d'une certaine manière plus « documentaire ») a changé quelque chose dans votre manière de travailler, dans les périodes de recherche et de réflexion préalables au travail proprement scénique (ou entre des périodes**

de recherche au plateau) comme dans le travail d'écriture scénique et « textuelle », la constitution des personnages, etc. ?

J.P. : Je n'ai jamais autant lu que pour ce projet. L'abondance des archives a demandé du temps, et la constitution d'une équipe avec l'historien Guillaume Mazeau et Marion Boudier. Mais, dans l'ensemble, la méthode de travail est restée la même que pour les autres spectacles depuis *Cercles/Fictions* [créé en 2010] : un aller-retour entre des improvisations et une dramaturgie qui s'élabore d'abord en amont et se nourrit ensuite des expériences menées sur le plateau avec les comédiens. Ici, beaucoup plus que pour les précédents spectacles, j'ai fait en sorte que la matière documentaire nourrisse les comédiens bien avant de monter sur scène pour improviser ; ainsi, ils sont devenus bien plus que des interprètes. Dans certains cas, ils sont devenus de vrais auteurs-créateurs.

O.N. ET C.T. : **Est-ce que la conception de *Ça ira* (1) impliquait qu'il y aura(it) à sa suite un *Ça ira* (2) — et, si oui, est-ce que cela joue, d'une manière ou d'une autre, dans la conception du spectacle ? Dans quelle mesure l'idée de série ou de cycle (on pense à *Je tremble 1 et 2*, mais aussi à *Au monde*, *D'une seule main* et *Les Marchands*, envisagés lors de leur conception comme constituant une trilogie) peut-elle, à certains moments de votre parcours, participer à la dynamique de votre création ?**

J.P. : Assez vite, j'ai pensé qu'il y aurait plusieurs parties, mais sans savoir si c'était plusieurs parties d'un seul spectacle ou plusieurs spectacles. Au départ, je voulais retracer les événements jusqu'à la fin de la période de la Terreur (mi-1794). Puis, après les premiers ateliers de recherche, j'ai décidé d'aller avec ce spectacle jusqu'à la République de 1792 (finalement, le spectacle s'achève bien avant). Le choix du (1) du titre était là pour dire la possibilité d'un (2) car je pressentais bien que je ne pourrais pas aller aussi loin que je l'avais pensé, en une seule fois. Aujourd'hui, les choses ont évolué. Je pense que s'il y a (2), il faudra réinventer une forme, retrouver une nécessité. Pour le moment il y a réflexion et pause.

O.N. ET C.T. : **Une des singularités du spectacle, et du rapport scène-salle qu'il met en place, est qu'il repose sur un dispositif frontal tout en ménageant, à travers l'investissement de l'espace du public par les acteurs et par des « figurants », quelque chose qui serait de l'ordre d'une immersion du public, sans jamais basculer pour autant dans un principe de type participatif. Il semble d'ailleurs que, dans beaucoup de vos spectacles, vous jouez sur (ou de, ou avec) la « frontière » spectacle-spectateur. En quoi cela peut-il participer de la recherche du « trouble » que vous vous évoquiez plus haut ?**

J.P. : En fait, avec *Ça ira (1)*, c'est comme si nous revenions à un espace frontal mais nourris de nos créations en cercle et en bifrontal, un espace qui crée une grande proximité, un rapprochement sensible entre acteurs et spectateurs. Un rapport qui interroge la distance et le regard que nous portons sur des événements et des situations qui nous sont exposés. En cela, il y a trouble, je pense, productif du point de vue de la stratégie que j'ai évoquée précédemment.

Pour immerger les spectateurs, nous avons envisagé un dispositif sonore beaucoup plus important, avec des enceintes fantômes placées dans la salle au milieu des spectateurs. Nous n'avons pas pu le développer, faute de temps, et aussi à cause des limites de la technologie. Finalement, nous avons pu quand même créer un espace grouillant, un « espace chaudron » où les acteurs et les spectateurs baignent dans une même réalité problématique.

O.N. ET C.T. : **Avez-vous envisagé dans *Ça ira (1)* la question des émotions (tant celles suscitées dans la réception des spectateurs que celles mises en jeu dans la dramaturgie — rapport à la parole, à**

l'incarnation...) de manière différente que pour vos spectacles précédents ?

J.P. : Oui, la question des émotions a été centrale dans ce projet. En ce qui concerne le rapport à la vérité historique, c'est par rapport aux émotions que la question de la fidélité s'est le plus posée. J'ai placé plus haut l'ambition de fidélité aux émotions qu'aux textes, aux mots et au style du langage. Nous avons cherché à comprendre les émotions vécues par les protagonistes de cette révolution puis à les « recréer ».

Travailler sur les émotions, c'est faire apparaître les corps, et c'est aussi un grand défi, car c'est travailler sur une réalité sans trace historique concrète. Notre rapport à la matière historique et politique contenue dans les textes est certainement faussé si nous passons à côté de leur lien au « charnel » et à l'émotionnel. Ce caractère émotionnel nous relie également à une dimension temporelle, celle du présent, un « présent » du passé dans lequel des paroles sont prononcées et des actes sont effectués pour la première fois. Ce qui renvoie aussi, bien sûr, à réfléchir sur le contexte des situations et leurs enjeux.

O.N. ET C.T. : Dans un texte² écrit à l'époque de *La Réunification des deux Corées*, vous constatiez et affirmiez temporairement votre pratique d'un théâtre plus «réaliste» que précédemment. Il se trouve qu'après une longue période de dépréciation on assiste à un retour revendiqué, sous des formes extrêmement diverses d'ailleurs, d'une dimension réaliste au théâtre (Ostermeier, Milo Rau et d'autres). Sur ce point, vous sentez-vous participer, pas forcément à une génération d'artistes, mais d'une époque ou d'un ensemble, y compris disparate, de pratiques et de questionnements théâtraux actuels ?

J.P. : Dès le début de mon écriture, j'ai affirmé que mon espace d'inspiration était le réel, le réel dans ses différentes dimensions. Je viens d'en évoquer certaines : le rapport au temps et à l'espace au sens physique du terme, c'est-à-dire un théâtre où on établit un rapport au temps et à l'espace «réels», pour l'acteur et le spectateur : le présent. Mais le mot «réaliste» est un mot, comme le mot «politique», qui ouvre à de multiples compréhensions. Je dois dire que je suis depuis toujours

moi-même au cœur d'une contradiction, à la fois attiré par la création imaginaire et fictionnelle, et en même temps de plus en plus persuadé que la plus grande source d'inspiration pour un «artiste», c'est ce qui l'entoure, et que «montrer» est bien plus «artistique» que d'«inventer». Pour ce qui est du mot «réaliste» employé dans le contexte du spectacle *La Réunification des deux Corées*, je voulais dire par là que c'était un spectacle où je n'avais pas cherché à créer de deuxième plan, et que c'était un spectacle où tout était contenu dans ce qui était dit... Finalement, je n'aurais pas dû employer cette expression «réaliste», car elle laisse à penser que le réel est plat, alors que c'est tout le contraire.



Entretien réalisé par échanges de courriels, février-avril 2016.

2- « Instants sans unité », publié dans *La Lettre de l'Odéon – Théâtre de l'Europe*, n° 4, 2013 ; repris dans *Alternatives théâtrales*, hors-série n° 12 (« Villes en scène / Cities on stage », août 2013, p. 74-83).