



Skén&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

1 | Automne 2013
Des écritures et des plateaux

Hymen

À propos de : La Réunification des deux Corées (2013) de Joël Pommerat

Jérémie Majorel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1110>

DOI : 10.4000/skenographie.1110

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2013

Pagination : 168-180

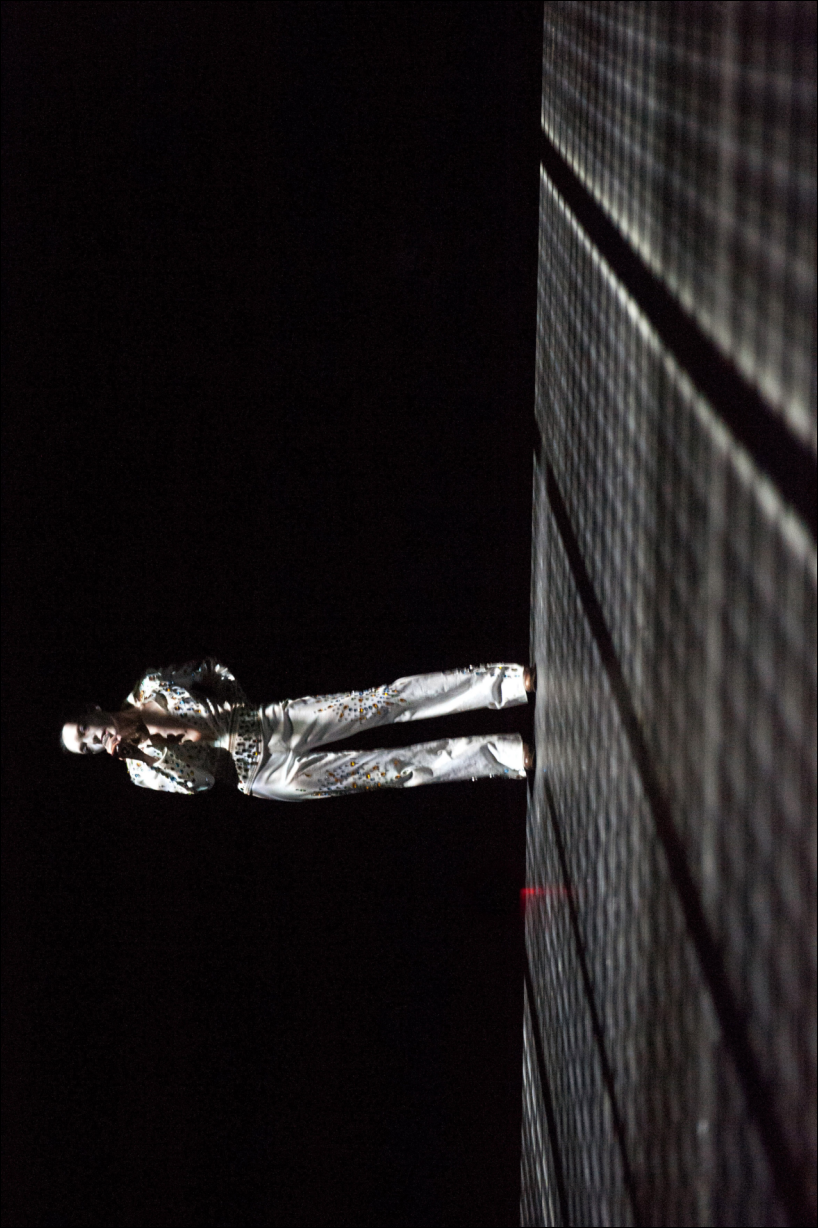
ISBN : 978-2-84867-475-9

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Jérémie Majorel, « Hymen », *Skén&graphie* [En ligne], 1 | Automne 2013, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 15 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1110>

Presses universitaires de Franche-Comté





HYMEN

À propos de : *La Réunification des deux Corées* (2013) de Joël Pommerat

JÉRÉMIE MAJOREL

« L’amour, c’est une occupation de l’espace. »

Henri Michaux, *Passages*

« “Personne ici ne désire se lier à une histoire.” »

Maurice Blanchot, *Au moment voulu*

« Le Client. – Je ne paie pas le vent, l’obscurité, le rien qui est entre nous. »

Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*

La scénographie et la dramaturgie du dernier spectacle de Joël Pommerat inaugurent une nouvelle période dans son travail sur le fond d’une continuité – son esthétique du trouble de la perception. Après les scénographies circulaires de *Cercles/Fictions* (2010, Bouffes du Nord) et de *Ma Chambre froide* (2011, Ateliers Berthier), Joël Pommerat s’essaie à la bi-frontalité. Il a sans doute en mémoire d’illustres prédécesseurs. On pense notamment à la *Phèdre* (2003, Ateliers Berthier) de Patrice Chéreau et aux *Éphémères* (2006, Cartoucherie) d’Ariane Mnouchkine. Du côté de la dramaturgie, Joël Pommerat semble retrouver la fragmentation de *Cercles/Fictions*. Mais ce retour est à nuancer. Dans *Cercles/Fiction*, les fragments étaient en fait huit intrigues qui appartenaient à des temporalités différentes et qui se développaient à la manière d’une spirale. Dans le dernier spectacle, il n’y a aucun lien, si ce n’est leur thème commun, entre les fragments¹. Par rapport à *Ma Chambre froide*, le changement est plus radical. On peut ainsi comparer l’ancienne collègue d’Estelle qui prenait la fonction de narratrice rétrospective dans le précédent spectacle et l’étrange chanteuse androgyne qui apparaît à

1. Excepté, vers la fin du spectacle, la saynète entre le client et la prostituée où, entre l’acceptation du client d’aller avec la prostituée et leur retour, s’intercale la saynète du psychiatre qui tente de convaincre une de ses patientes d’avorter.

plusieurs reprises dans le nouveau : l'une participe d'une régulation du trouble vers plus de lisibilité, l'autre introduit du trouble chaque fois qu'une interprétation trop évidente d'une saynète semble s'installer².

Spectre de l'amour contemporain

Le trouble se produit dès le titre du spectacle qui n'en annonce pas directement le sujet : l'amour. Le choix d'un tel thème est courageux tant il semblait s'être épuisé au cours des siècles par toutes ses variations tragiques, comiques, mélodramatiques et vaudevillesques. Avec ce spectacle, Joël Pommerat tente de faire au théâtre ce que la philosophie, la sociologie et la psychanalyse ont entrepris depuis quelques décennies déjà : une radiographie de l'amour dans les sociétés néo-libérales, c'est-à-dire dans lesquelles l'échange marchand tend à devenir le seul échange possible entre individus. La « part maudite » et la « dépense », recherchées si frénétiquement par Georges Bataille en son temps, tendent de plus en plus aujourd'hui à se réduire à une peau de chagrin : l'amour se contractualise plus qu'il ne révolutionne quoi que ce soit, on cherche à le garantir par des assurances tous risques, il prend la forme de connexions et de déconnexions plus que de relations et de ruptures, on le recherche sur des sites comme un précieux gisement à portée de clic, son investissement se mesure en pertes et profits espérés ou redoutés, on le met en balance avec les multiples « expériences » potentielles, entendues à l'opposé de l'« expérience intérieure » chez Bataille, qui s'offrent en permanence à tout un chacun et qu'un engagement authentique risquerait de laisser passer (l'opportunité remplace ainsi le *Kairos*), l'amour néo-libéral donne lieu à un sujet désaffecté, qui ne vit ses affects que comme si un autre les vivait à sa place, en une dépersonnalisation inquiétante, il ne se fait plus à deux ou à plusieurs mais chacun pour soi, comme si l'hétéro- ou l'homo-érotisme n'était plus que la continuation de l'auto-érotisme par d'autres moyens, la sexualité s'enferme dans une logique de performance poursuivie parfois avec acharnement, avidité qui dissimule un vide central³...

-
2. Sur la période constituée par *Cercles/Fictions* et *Ma Chambre froide*, voir Christophe Triau, « Fictions/Fictions », *Théâtre/Public*, « États de la scène actuelle : 2009-2011 », dossier coordonné par Olivier Neveux et Christophe Triau, n° 203, janvier-mars 2012, p. 82-92.
 3. Voir, entre autres et dans leur diversité, Tiqqun, *Premiers Matériaux pour une théorie de la Jeune-Fille*, Mille et une nuits, 2001 ; Charles Melman, *L'Homme sans gravité. Jouir à tout prix. Entretiens avec Jean-Pierre Lebrun*, Denoël, 2002 ; Zygmunt Bauman, *L'Amour liquide. De la fragilité des liens entre les hommes*, Éditions du Rouergue, 2004 ; Alain Badiou (avec

Si Joël Pommerat n'oublie pas les codes et les genres dramatiques dont il hérite, c'est surtout ce questionnement complexe qu'il a tenté de prendre en charge théâtralement, c'est-à-dire de déplacer et de rejouer autrement : le plateau devient le lieu d'une mise en crise de la figure néo-libérale de l'amour et d'une refonte d'un affect qui s'en excepterait, avec la conscience crépusculaire de la disparition des pensées et des pratiques des années 60-70.

Il y a quelque chose entre eux

« Hymen », mot désuet du théâtre classique et terme savant relatif au corps féminin, qui peut désigner à la fois le mariage et la virginité, la fusion et la séparation, pourrait condenser un des enjeux du dernier spectacle de Joël Pommerat⁴.

La scénographie bi-frontale installée dans la salle des Ateliers Berthier instaure un hymen entre les deux gradins où est réparti le public. Celui-ci n'a aucun accès au plateau, que ce soit en entrant dans la salle ou en sortant. Chaque spectateur doit faire son choix entre les deux côtés car, une fois entré, il ne peut traverser la scène pour aller de l'autre côté. Les gradins sont séparés du plateau par une barrière sur laquelle il est signifié au spectateur qu'il n'est pas possible de déposer ses vêtements ou sacs. Le milieu lui reste donc intouchable autrement que par le regard et l'écoute.

La pénombre, ambiance générale du spectacle, baigne chaque gradin si bien que la bi-frontalité n'est ni soulignée ni refoulée, mais sort de la dichotomie traditionnelle entre distanciation et identification. Laisser la pleine lumière dans la salle n'offre aucun gage de distanciation. À l'inverse, le noir n'est pas automatiquement synonyme d'irrationalité. La bi-frontalité associée à la pénombre, l'une travaillant l'autre, permet d'éviter deux écueils contraires : la communion irrationnelle dans l'émotion et le surplomb par rapport aux histoires jouées sur le plateau. Si une fusion dans l'affect tend à se produire, l'espace vient la contrebalancer. Si la distance devient trop clinique, une circulation des affects la compense. Joël Pommerat évite ainsi de sacrifier la lisibilité du spectacle au profit de son esthétique du trouble,

Nicolas Truong), *Éloge de l'amour*, Flammarion, 2009 ; Pierre Caule, *L'Empire des sans*, documentaire, 2010, 52 min.

4. Sur ce mot, voir Jacques Derrida, « La double séance », *La Dissémination*, Seuil, 1972. Derrida y étudie un court texte, *Mimique*, réflexion de Mallarmé sur un livret du mime Paul Marguerite, où, à partir du terme « hymen » qui s'y trouve, se dérègle le concept de *mimèsis* chez Platon.

comme cela tendait à être le cas dans *Cercles/Fictions*, ou, à l'inverse, de sacrifier son esthétique du trouble au profit de la lisibilité du spectacle, comme cela tendait à être le cas dans *Ma Chambre froide*. Il atteint ainsi un équilibre véritable entre les deux tendances opposées qui se dessinaient dans ses deux derniers spectacles.

Le plateau, bande étroite qui court entre les deux gradins sur vingt-deux mètres⁵, devient l'ancre de l'*entre* : un espace polarisé, tendu, potentialisé, précaire, difficilement habitable, que l'on est poussé à quitter ou à arpenter, propice aux allers-et-venues, aux départs définitifs, aux retours, aux spectres...

L'espace dramatique, fictionnel, sur lequel chaque saynète s'entend spécifiquement, est projeté sur l'espace scénique, le plateau étiré, par les lumières qui tombent d'en haut et qui sont filtrées par une fente noire parallèle à la bande qui court au sol et qui cache les cintres aux yeux des spectateurs. Ces tombées lumineuses, chutes de lumière comme on parle de « chutes de tissu », désastres à la fois intimes et cosmiques, sont porteuses d'un mouvement mélancolique en lui-même, sans qu'il y ait besoin du coup de psychologie, et évoquent une *transdescendance*. Tel est le sort qui semble être celui de l'amour dans les sociétés néo-libérales.

Les lumières projetées au sol dessinent divers motifs géométriques (damier, cercles, rectangles, etc.) qui suffisent à tisser l'espace dramatique propre à chaque saynète et à suggérer dans l'esprit du spectateur aussi bien une rue déserte en pleine nuit que la promenade d'un hospice, le sol d'un hangar d'usine, le plancher d'un appartement, le parquet d'un salon... À la lumière chue ici-bas d'un désastre obscur répond symétriquement la diffusion d'une fumée blanche qui la tamise, l'embrume, et qui semble émaner du plateau lui-même. Ajoutée à l'obscurité ambiante, elle donne une allure spectrale aux figures et aux voix qui hantent éphémèrement la bande scénique.

L'amour comme deal

Une vingtaine de saynètes exécutent des variations sur l'amour. Nous passons du manque d'amour (la première) à l'amour insuffisant par lui-même (la jeune femme qui quitte le lit de son petit ami) et croisons en chemin un suicidé, un amour d'enfance, un prêtre, un ex-mari, un instituteur, une femme et un homme attendant leur conjoint, un fils qui s'engage

5. C'est la largeur maximale de la salle des Ateliers Berthier.

dans l'armée, une baby-sitter, une malade d'Alzheimer, une jeune femme qui refuse d'avorter, un homme marié qui rencontre une prostituée...

On ne peut pas ne pas être sensible à une certaine virtuosité impressionnante en elle-même : le nombre de saynètes représentées proportionnellement au temps de la représentation (1h50), la qualité dramaturgique qui ressort de chacune, prouesse d'autant plus grande qu'elles n'ont pour exister qu'une dizaine de minutes environ, les noirs les plus succincts possibles qui les séparent, la lumière qui s'ensuit, notamment avec la saynète où apparaissent soudain devant nos yeux deux auto-tamponneuses...

Si Joël Pommerat reconnaît s'être inspiré de dramaturges comme Schnitzler et Tchekhov ou de cinéastes comme Bergman, Kubrick et Wong Kar-Wai⁶, quelque chose de koltésien dans l'écriture de certaines saynètes semble affleurer, même si la langue koltésienne est bien différente : deal des corps et des désirs, refus du sentimentalisme, expression indirecte de l'amour, fût-ce par voie négative, recherche éperdue d'une ligne de fuite des échanges marchands, rencontre hasardeuse de deux courbures dans un territoire neutre, creusement agonique de la parole, titre énigmatique... Lorsqu'on entend *Night Fever* ou *How Deep is Your Love* des Bee Gees, on ne peut s'empêcher de se rappeler *Nickel Stuff*, le scénario inspiré du film *Saturday Night Fever* que Koltès n'a jamais réalisé. On se souvient aussi que dans la dernière mise en scène qu'il avait faite de *Dans la solitude des champs de coton* en 1995-1996, Chéreau avait utilisé un dispositif bi-frontal.

La question du deal est au centre de plusieurs saynètes marquantes. Dès la deuxième, un couple de femmes se retrouve devant un psychothérapeute (David Sighicelli) car l'une (Agnès Berthon) veut rompre mais l'autre (Ruth Olaizola) refuse en insistant sur ce point : « cette part de moi... en toi... que j'ai déposée là... Je veux que tu me la rendes ». Dans une autre, un prêtre (David Sighicelli) annonce à la prostituée (Marie Piemontese) qu'il fréquentait depuis des années qu'il ne viendra plus car il est tombé amoureux d'une femme. Il ne s'est pas rendu compte de la signification d'un geste de la prostituée : elle ne le faisait plus payer les passes depuis un moment. Elle obtient de lui qu'il revienne dîner avec elle tous les soirs de la semaine sauf le week-end. Dans la dernière saynète, la seule qui soit scindée en deux, un homme marié (Maxime Tshibangu) trouve sur son chemin une prostituée (Ruth Olaizola) qui se dévalue jusqu'à ce qu'il cède à sa proposition de passe.

6. Voir le *Dossier d'accompagnement* du spectacle.

Le lien amoureux

D’où vient la séparation ? Un beau jour l’amour n’est plus. Impossible de savoir quand ça a débuté, quand le lien qu’on croyait si solide, ancré dans une vie commune et quotidienne, a été rompu, encore moins depuis quand il avait commencé de s’effiloche.

C’est que ce lien n’était peut-être pas réel, s’était construit tout entier dans l’imaginaire par les prestiges d’une fulgurante ou lente cristallisation qui a fini par se fendiller peu à peu avant de voler tout à fait en éclats. Le fendillement et l’explosion vont parfois même de pair.

Ou bien ce lien était peut-être réel. On pouvait même le matérialiser. Chez Beckett, Pozzo tient bien Lucky à une corde, à moins que ce ne soit l’inverse. En version vaudevillesque, cela donne « un fil à la patte ». Dans un autre registre, Freud observait son petit neveu jouer à la bobine, la lançant et la ramenant avec une ficelle, tel un cordon ombilical symbolique qu’il faudrait bien couper un jour. Les jeux amoureux ne sont pas sans liens bien concrets parfois, sans qu’il soit besoin de songer à leur version sadomasochiste : « attache-moi ! » Se marier avec quelqu’un, dans le langage populaire, revient à « se mettre la corde au cou », c’est-à-dire être à la merci de quelqu’un d’autre, perdre une partie de sa liberté.

Point décisif, Joël Pommerat tient à préciser qu’il a travaillé moins sur l’« amour » que sur la « relation amoureuse »⁷. Cela lui évite ainsi de rester dans la psychologie, fût-elle celle des profondeurs, et lui permet de questionner l’espace, ce qui est entre, l’avec, le rapport, plus que les termes mis en rapport. Il a même pris au pied de la lettre la métaphore du lien dans une des saynètes les plus réussies. Deux femmes de ménage s’apprêtent à faire leur besogne nocturne dans le hangar d’une usine. L’une s’aperçoit qu’un homme s’est pendu au-dessus d’elles. Elle pointe sa lampe-torche sur sa figure et reconnaît l’ex-mari d’une de leurs comparses. Malencontreusement, celle-ci les rejoint. Elle évoque son divorce, le dépit de son ex-mari quand il apprit le montant de la pension à verser, son humiliation. Surtout, elle leur révèle qu’il s’agissait d’une stratégie radicale pour que tout redevienne comme avant, qu’il se rende compte à quel point ils sont faits l’un pour l’autre... Ses deux collègues l’attirent précautionneusement vers la sortie. On sait qu’il faut éviter de « parler de corde dans la maison d’un pendu ». Le lien a fini par étrangler l’autre : on ne joue pas

7. Voir Daniel Loayza, « Note d’après première », 28 janvier 2013, dans *Dossier d’accompagnement. 2^e partie*, p. 11.

impunément avec les affects. Prendre au pied de la lettre la métaphore du lien donne ici lieu à une ironie tragique. Sans le savoir, la femme de ménage prononce des paroles dont elle est la seule à ne pas percevoir la néantisation simultanée. Mais cette ironie tragique englobe aussi le public. La dialectique entre bi-frontalité et pénombre joue ici pleinement. En effet, les spectateurs ne découvriraient pas tous en même temps le pendu au-dessus du plateau : selon leur place dans les gradins, en haut ou en bas, leur attention, élargie ou focalisée, et la curiosité suscitée par les réactions de découverte des autres spectateurs, il pouvait y avoir un décalage plus ou moins grand.

De nouveau cette question : d'où vient la séparation, la rupture du lien ? L'esthétique de ce spectacle propose au moins trois possibilités. Elle viendrait d'en bas, d'une immanence : la fumée, la brume, les corps allongés, couchés, effondrés, relevés... Elle viendrait aussi d'en haut, d'une transcendence : les projections au sol, le pendu, ou la pluie de gravier qui tombe sur le psychiatre qui tentait de convaincre sa patiente d'avorter⁸... Enfin, elle viendrait de côté, d'une ligne de fuite, vers le réel, ou dans l'imaginaire, hors de soi, ou en soi : les bruits de couloirs plutôt explicites qu'entendent les deux voisins de palier qui attendent leurs époux laissent place à la venue d'une chimère, d'un être androgyne au chant troublant ; à l'inverse, la femme pour qui l'amour seul ne suffit pas quitte le lit de son amant et traverse la bande scénique, accompagnée d'une lumière qui anticipe ses pas. Les deux extrémités de la bande scénique permettent donc aussi bien l'entrée du fantasme que la sortie vers le réel. Autre exemple, dans la saynète où un couple appelle la police parce qu'il ne retrouve pas les enfants que devait garder la baby-sitter, on entend alors des bruits très concrets à l'extrémité du plateau, comme si les policiers frappaient à la porte, prêts à intervenir. Mais il se révèle que le couple a forgé cette fiction des enfants pour éviter leur séparation. La baby-sitter ne cessait de répéter qu'il n'y avait jamais eu d'enfants et que tel était le contrat qu'elle avait accepté par besoin d'argent. On la croyait psychopathe, la folie se retrouve maintenant du côté du

8. On se rend compte qu'il s'agit de gravillons noirs à la fin du spectacle, lorsque la lumière est assez forte et la fumée assez dissipée pour qu'on s'aperçoive qu'ils jonchent le plateau. Cette pluie est d'autant plus intense, à la fois extérieure et intime, sans qu'il soit besoin de citer Verlaine (« Il pleure dans mon cœur/Comme il pleut sur la ville »), qu'elle n'est pas naturaliste mais produite par un artifice théâtral qui accentue sa pesanteur mélancolique. Le comédien est lui-même assis sur une chaise dans la posture typique du mélancolique : la figure penchée.

couple. Et ce n'est pas la police qui fait irruption sur le plateau mais, à nouveau, le chanteur androgyne, baigné dans la brume, habité par l'intensité d'une voix et d'une langue venues d'ailleurs.

Intérieurs

On ne compte pas les saynètes qui jouent des différents sens de cette « occupation de l'espace » (*Passages*) dont parle Michaux à propos de l'amour : passe-temps, appropriation, guerre, illégalité. Surtout, comme chez Michaux, cet « espace » est indissociable d'un « espace du dedans ».

L'hymen entre le dedans et le dehors s'opère dès la saynète inaugurale, inspirée du deuxième épisode des *Scènes de la vie conjugale* (1973) d'Ingmar Bergman. Après avoir attendu que ses enfants aient grandi, une femme demande le divorce alors qu'elle n'a absolument rien à reprocher à son mari. Seulement, elle n'a jamais ressenti d'amour envers lui, « amour » n'étant que le mot imaginaire qui prend la place du vide de ses affects. Cette saynète renoue d'emblée avec le pacte esthétique propre aux spectacles de Joël Pommerat, comme en témoigne notamment cette réplique : « Mes sens commencent à me trahir. » La perception de soi, de l'espace et du temps se trouble. C'est que l'avocate Marianne (Liv Ullman) qui reçoit Madame Jacobi (Barbro Hiort af Ornäs) dans le film de Bergman n'a pas ici de correspondante visible sur le plateau. Elle est réduite à une voix (celle de Marie Piemontese) qui interroge la femme qui veut divorcer (Saadia Bentaïeb). D'emblée, la question de l'intériorisation – une scène mentale, rêvée, fantasmée ? – est ainsi posée. La comédienne, revêtue d'un trench qui évoque la partance, se trouve à une des extrémités de la bande scénique, comme si elle venait de franchir le seuil d'un hall immense et désincarné, dont le long corridor serait formé des projections au sol qui évoquent un échiquier – appelé d'ailleurs aussi « plateau de jeu d'échecs ». Ce qui l'environne, c'est-à-dire la salle, est plongé dans une quasi-obscrité. Les paroles, que ce soit celles de la comédienne ou de la voix, sont proférées avec une tonalité sobre, désaffectée, absente à elle-même. L'évidement vocal résonne avec l'évidement extérieur du plateau et l'évidement intérieur du personnage.

Examinons plus longuement une autre saynète particulièrement emblématique de ce spectacle. Anne Rotger, coupe au carré et tailleur, interprète une secrétaire et Philippe Frécon, en costume et serviette à la main, son patron. Après y avoir passé la nuit par inadvertance, la secrétaire se retrouve

dans la chambre d'hôtel de son patron au petit matin. Au centre de la bande scénique, un grand rectangle de lumière projeté au sol, un fauteuil en cuir et un lampadaire suspendu suffisent à suggérer la chambre d'hôtel.

Comme presque toutes les autres, cette saynète est travaillée par un questionnement : la secrétaire demande à son patron s'il n'a pas abusé d'elle pendant qu'elle dormait, assommée qu'elle était par le travail de la journée. Une confrontation entre les deux personnages a lieu. Mais, à chaque fois qu'une réponse semble poindre, un léger décalage ramène le spectateur vers une tâche aveugle.

Ainsi, par exemple, une lecture hégélienne, marxiste, sociologique ou *gender* est à la fois appelée et rejetée : le patron, homme en position de pouvoir, aurait abusé de sa secrétaire, femme en position de faiblesse, d'autant plus qu'il lui avait déjà fait des avances qu'elle n'avait pas acceptées. En bonne dialectique, la secrétaire peut renverser le rapport de forces en menaçant son patron de poursuites pour harcèlement ou viol. Mais ce renversement n'apparaît jamais si clairement. Ce sont des insinuations, de légères variations dans la répétition des propos. En outre, l'abus de faiblesse compte moins que son après-coup fantasmé ou réel.

À cette lecture réaliste, se superpose donc une autre lecture, onirique, qui vient la troubler. La scène s'intériorise des deux côtés. Tout d'abord, de manière inattendue, la secrétaire ne cesse de répéter à son patron qu'il peut avouer sans aucune crainte car l'impression, fictive ou pas, d'avoir été abusée a débloqué en elle son désir : « Je sens que quelque chose... comme un frein... une gêne là (*elle montre sa tête*)... qui m'empêchait d'accéder à mon désir... a sauté on dirait... » Que le patron résiste à avouer peut être interprété comme une méfiance devant une stratégie retorse d'extorsion de l'aveu, comme le fait qu'il n'aurait vraiment rien tenté sur sa secrétaire, comme une réaction de défense face à un désir féminin si frontalement exprimé et en phase avec un possible viol...

La scène se mentalise également du côté du patron. La secrétaire peut être perçue par le spectateur comme l'émanation fantasmée d'un désir trop longtemps débouté chez cet homme. L'effet scénique qui va dans ce sens se produit à la fin de la saynète, dans la transition avec la suivante : un noir se produit pendant lequel la secrétaire continue de perturber son supérieur par ses paroles. C'est alors que sa voix, amplifiée par le micro HF qu'elle porte, se déforme, comme lorsqu'on écoute un enregistrement audio au ralenti, et

devient ainsi une voix de rêve ou de cauchemar qu'on suppose hanter l'esprit du patron.

Celui-ci a-t-il violé ou non sa secrétaire ? On ne peut trancher et on comprend très vite que là n'est pas l'important. Ce n'est pas le fait divers⁹ qui est intéressant en soi, mais la diversité du fait, les différentes couches de réalité sur lesquelles il ne se fixe jamais définitivement, le mixte entre l'« espace du dedans » et l'espace du dehors¹⁰. Ainsi, cette saynète, d'autant plus intense que brève, est susceptible de multiples interprétations et garde un statut indécidable. Tout un chacun peut être sensible à la lecture réaliste, à l'exposition d'une scène ordinaire du milieu néo-libéral et phallocentrique des entreprises. Mais – et c'est la singularité du travail de Joël Pommerat de permettre cette ouverture du réel vers plus de complexité – qui veut aller plus loin tombe dans l'abîme de l'inconscient : l'autre scène, celle du désir, où l'exposition s'accompagne d'une soustraction. La bande scénique que l'on voit mais qu'on ne peut toucher métaphorise peut-être cette jonction trouble entre scène matérielle et scène mentale. La portée émancipatrice d'un tel travail est de ne jamais enfermer le spectateur dans une seule de ces deux scènes, de suspendre ainsi les jugements à l'emporte-pièce tout en évitant le nihilisme du non-sens.

Le spectateur oscille entre le rire, l'inquiétude et le malaise. Sa singularité est convoquée, il peut se reconnaître dans telle histoire agie sur le plateau, mais sans que l'identification prenne totalement. Son sens du commun est éveillé lorsqu'éclate telle réaction isolée d'un autre spectateur, à contretemps, qui l'interpelle. Il n'y a donc pas de communion émotionnelle tendant à une fusion des individualités dans une synchronie et une utopie, ni de spectateurs qui s'isoleraient dans leur for intérieur et leur durée, mais plusieurs couches de perception du spectacle avec lesquelles interagit chaque spectateur en anachronie et en dystopie au sein même de l'espace et du temps rituels de la représentation. Jamais le public dans son ensemble ne se

9. Le spectacle provient d'un travail d'improvisation, à partir de piles de journaux d'où ont été tirés des faits divers, avec un groupe de comédiens stagiaires mis en situation dans un espace bi-frontal.

10. On touche sans doute ici à la notion de « réalisme fantôme ». Voir Christophe Triau, « Le réalisme fantôme de Joël Pommerat. Questions de perception dans la trilogie *Au monde – D'une seule main – Les Marchands* », dans *Alternatives théâtrales*, « Poétique et politique », n° 100, 1^{er} trimestre 2009, p. 66-71.

situé en même temps sur une même couche de perception de ce qui se passe sur le plateau.

On pourrait montrer un traitement analogue de la matière dramatique et scénique dans presque toutes les autres saynètes. On pense notamment à trois d'entre elles. Dans l'une, un couple (Maxime Tshibangu et Agnès Berthon) rentre de soirée. L'amour d'enfance de la jeune femme (Yannick Choirat) surgit soudain devant elle et lui intime de le suivre. On oscillera sans cesse entre une coïncidence bien réelle et la projection d'un dilemme tout intérieur proche d'un travail de deuil impossible. Cette saynète met à contribution la totalité des éléments du langage scénique pour produire cette hésitation : jeu des comédiens (calme et inquiétante détermination de Yannick Choirat, stupeur de Maxime Tshibangu, déchirement de la voix et des gestes d'Agnès Berthon), lumière (brume qui imprègne le plateau, projection au sol d'ondes de choc lumineuses, tel un feu d'artifices), son (bruits sourds d'explosions festives), espace (vers quelle extrémité du plateau Agnès Berthon va-t-elle aller ? du côté de son amour d'enfance ou de sa relation actuelle plus conformiste ? elle disparaît dans un premier temps avec Yannick Choirat, entre consentement et fascination, laissant l'autre dans le désarroi, puis, de manière inattendue, elle réapparaît et revient vers Maxime Tshibangu, le remercie de l'avoir désensorcelée, mais celui-ci brise là).

Dans une autre saynète, la directrice d'une école primaire (Agnès Berthon) assiste à la confrontation entre un couple (David Sighicelli et Saadia Bentaïeb) et un instituteur (Yannick Choirat) qu'ils accusent d'avoir abusé sexuellement de leur fils pendant la classe de neige. Chaque parti renvoie à l'autre un même mot, « amour », dont le sens n'aura jamais été aussi à la fois chargé et vacillant. Ici, c'est l'écriture du dialogue et son interprétation subtile par les quatre comédiens qui fait presque tout¹¹.

Enfin, troisième exemple, celui du couple (Yannick Choirat et Marie Piemontese) bouleversé par la disparition de leurs enfants que devait garder la baby-sitter (Anne Rotger) qui leur rétorque qu'il n'y en a jamais eu et que tel était le contrat passé avec le mari. Le malaise est suscité dans les deux

11. Précisons que chez Joël Pommerat il n'y a pas antécédence du dialogue écrit sur son interprétation par les comédiens mais interdépendance dès l'origine. C'est une des singularités remarquables de son travail. Joël Pommerat n'est même pas un metteur en scène qui monterait ses propres pièces. Il réalise en lui un alliage indissociable entre le dramaturge et le metteur en scène. L'écriture dramatique et la logique du plateau se nourrissent l'une de l'autre.

cas : une baby-sitter qui aurait fait du mal aux enfants qu'elle devait garder ou un couple qui embauche une baby-sitter pour faire comme s'il avait des enfants, jusqu'à croire à cette fiction et enfermer l'autre dans son délire, à seule fin de se sauver. On oscille entre les deux pendant la majeure partie de la saynète jusqu'à ce que celle-ci tranche *in fine* vers la deuxième hypothèse.

Venons-en à la saynète que l'on peut considérer comme centrale. Un homme (Philippe Frécon) rend visite à sa femme (Agnès Berthon). Ils se promènent. Nous sommes aux alentours d'un hospice. La femme souffre d'amnésie chronique. À chaque fois, le mari doit répondre aux mêmes questions, raconter les mêmes histoires. Pourtant, presque toujours, le désir renaît et sa femme lui demande de faire l'amour. Les mots et les gestes vides se chargent à nouveau d'une valeur inchoative, tel ce moment où la femme demande à l'homme d'essayer de la prendre dans ses bras. Dans la répétition surgit la différence, ce qui n'est pas sans lien avec la spécificité même du théâtre.

Mais l'homme atteint cette fois un point de saturation. Ce n'est pas un hasard, c'est à ce moment que le titre du spectacle est pour la seule fois évoqué : la femme lui demande s'ils s'aimaient lorsqu'ils se sont mariés ; l'homme, exaspéré, lui répond que leur amour était si intense que c'était comme si les deux Corées se réunifiaient.

Cette saynète est sans doute le transcendantal de la totalité du spectacle. C'est le seul moment où la rupture se fait lien tout en ne cessant pas d'être rupture. On pense à cette formule de Mallarmé : « Séparés, on est ensemble » (« Le Nénuphar blanc »). L'hymen prend tout son sens, double, contradictoire.

Comme pour les autres saynètes, les comédiens n'incarnent pas des abstractions. L'homme est un vendeur de voitures. Mais il est indéniable que là plus qu'ailleurs une pensée de l'amour est à l'œuvre théâtralement. La promenade de l'hospice n'est suggérée que par de discrètes projections au sol et des effets sonores en fond. Les deux comédiens arpentent nerveusement la bande scénique, vont et viennent, ensemble, à contretemps, l'un avec l'autre, l'un suivant l'autre, comme dans l'espace de la mémoire même. Cette arpentage manifeste l'inquiétude d'avoir perdu l'espace, de ne plus l'occuper vraiment. C'est à ce moment que le plateau de théâtre devient plus que jamais nécessaire.