

# ODEON

Théâtre de l'Europe

.....  
DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT  
.....

du 14 septembre au 19 octobre 2013 / Théâtre de l'Odéon 6<sup>e</sup> (en alternance)

## Au monde Les Marchands

créations théâtrales de Joël Pommerat

Théâtre de l'Europe  
direction Luc Bondy



AU MONDE  
LES MARCHANDS

N  
O  
III  
D  
O

14 septembre –  
19 octobre 2013

Joël Pommerat

Sacha Bortolotto  
Agnes Borthen  
Lionel Collet  
Angela Della Spina  
Muriel e Martinelli  
Roland Morol  
Paul Orlizola  
Marie Perrotta  
David Sighele

www.odeon.fr  
www.theatredeleurope.fr  
www.theatredeleurope.com

FRANCE 2

**Au monde**  
**une création théâtrale de Joël Pommerat**

durée : 1h50 sans entracte

**mise en scène**  
**Joël Pommerat**

**collaboration artistique**  
**Marguerite Bordat**

**scénographie**  
**Éric Soyer, Marguerite Bordat**

**lumière**  
**Éric Soyer**

**costumes**  
**Marguerite Bordat, Isabelle Deffin**

**son**  
**François Leymarie**

**avec**  
**Saadia Bentaïeb, Agnès Berthon, Lionel Codino,**  
**Angelo Dello Spedale, Roland Monod, Ruth**  
**Olaizola, Marie Piemontese, David Sighicelli**

**créé**  
**le 21 janvier 2004 au Théâtre**  
**national de Strasbourg**

**production**  
**Compagnie Louis Brouillard**

**coproduction**  
**Théâtre national de Strasbourg,**  
**CDN de Normandie - Comédie de**  
**Caen, Théâtre Paris-Villette,**  
**Espace Jules Verne - Brétigny-sur-**  
**Orge, La Ferme de Bel Ébat -**  
**Guyancourt, Thécif-Région Île-de-**  
**France / avec le soutien du**  
**Ministère de la Culture et de la**  
**Communication - DRAC Île-de-**  
**France, du Conseil Général de**  
**l'Essonne, Ville de Brétigny-sur-**  
**Orge et en résidence à Brétigny-**  
**sur-Orge**

**coproduction recreation**  
**Compagnie Louis Brouillard,**  
**Odéon-Théâtre de l'Europe,**  
**Théâtre National - Bruxelles**

Avec le soutien du :

**CERCLE**  
DE POULLEY

En partenariat avec :

**TROIS**

**événement**  
**Télérama**

**FRANCE**  
**inter**

**FRANCE**  
**2**

Ce dossier a été réalisé par Alexandra von Bomhard, enseignante en option théâtre au Lycée Joliot-Curie à Nanterre.

Équipe des relations avec le public

Public de l'enseignement  
Christophe Teillout / 01 44 85 40 39 / [christophe.teillout@theatre-odeon.fr](mailto:christophe.teillout@theatre-odeon.fr)  
Formation

Emilie Dauriac / 01 44 85 40 33 / [emilie.dauriac@theatre-odeon.fr](mailto:emilie.dauriac@theatre-odeon.fr)

Groupes adultes, associations, CE

Carole Julliard / 01 44 85 40 88 / [carole.julliard@theatre-odeon.fr](mailto:carole.julliard@theatre-odeon.fr)

Public du champ social, de la proximité des Ateliers Berthier – accessibilité et handicap

Alice Hervé / 01 44 85 40 47 / [alice.herve@theatre-odeon.fr](mailto:alice.herve@theatre-odeon.fr)

**Les Marchands**  
une création théâtrale de Joël Pommerat

durée : 1h50 sans entracte

**mise en scène**  
Joël Pommerat

**scénographie et lumière**  
Éric Soyer

**costumes**  
Isabelle Deffin

**son**  
François Leymarie  
Grégoire Leymarie

**avec**  
Saadia Bentaïeb, Agnès Berthon, Lionel  
Codino, Angelo Dello Spedale, Murielle  
Martinelli, Ruth Olaizola, Marie Piemontese,  
David Sighicelli

**créé**  
le 20 janvier 2006 au Théâtre  
national de Strasbourg

**production**  
Compagnie Louis Brouillard, Théâtre  
national de Strasbourg

**coproduction**  
l'Espace Malraux – Scène nationale  
de Chambéry, le CDN de Normandie  
- Comédie de Caen, le CDN  
d'Orléans-Loiret-Centre, le Théâtre  
Paris-Villette, le Théâtre Brétigny –  
Scène Conventionnée du Val d'Orge  
et de l'Arcadi, Action régionale pour  
la création artistique et la diffusion  
en Île-de-France

**coproduction création**  
Compagnie Louis Brouillard, Odéon-  
Théâtre de l'Europe, Théâtre  
National – Bruxelles

Avec le soutien du : **CERCLE**  
DE POULIGNY

En partenariat avec :

**TROIS**

**un événement**  
Télérama

**inter**  
FRANCE

france  
**2**

Équipe des relations avec le public

Public de l'enseignement

Christophe Teillout / 01 44 85 40 39 / [christophe.teillout@theatre-odeon.fr](mailto:christophe.teillout@theatre-odeon.fr)

Formation

Emilie Dauriac / 01 44 85 40 33 / [emilie.dauriac@theatre-odeon.fr](mailto:emilie.dauriac@theatre-odeon.fr)

Groupes adultes, associations, CE

Carole Julliard / 01 44 85 40 88 / [carole.julliard@theatre-odeon.fr](mailto:carole.julliard@theatre-odeon.fr)

Public du champ social, de la proximité des Ateliers Berthier – accessibilité et handicap

Alice Hervé / 01 44 85 40 47 / [alice.herve@theatre-odeon.fr](mailto:alice.herve@theatre-odeon.fr)

**p. 5 Pour entrer dans l'univers de Joël Pommerat**

- p. 5 Biographie de l'auteur / metteur en scène
- p. 6 La Compagnie Louis Brouillard
- p. 8 A propos de la trilogie
- p. 9 A propos de la reprise des spectacles
- p. 10 Présentation des spectacles
  - p. 11 *Au monde*
  - p. 13 *Les Marchands*
  - p. 15 *Sur Les Marchands*

**p. 16 En amont de la représentation**

- p. 16 Une entrée par les titres des spectacles
- p. 17 Une entrée par les quatrièmes de couverture
- p. 19 Une entrée par le texte
- p. 25 Une entrée par les photographies des spectacles

**p. 29 En aval de la représentation**

- p. 29 Revenir sur les titres des spectacles
- p. 29 Revenir sur la représentation
- p. 31 Prolonger la réflexion sur les spectacles
  - p. 31 Joël Pommerat, un « écrivain de plateau »
  - p. 32 Entretien avec Marie Piemontese
  - p. 36 Sur *Au monde* : l'intertextualité avec *Les Trois sœurs* de Anton Tchekhov
  - p. 37 Sur *Les Marchands* : retour sur la création et la scénographie du spectacle
- p. 40 Réfléchir sur la notion de travail
- p. 52 Réfléchir sur la représentation du travail dans l'art

**p. 57 Annexes**

- p. 57 Bibliographie
- p. 57 Sitographie
- p. 58 Articles de presse

## Pour entrer dans l'univers de Joël Pommerat

### Biographie de l'auteur / metteur en scène

Joël Pommerat est né en 1963. Il découvre le théâtre au collège, grâce à une enseignante de français, et tente d'abord de devenir comédien. A 19 ans, il est engagé dans une compagnie, le Théâtre de la Mascara. Il en retire une expérience concrète de la scène, une conscience de la présence physique qu'appelle le plateau. A 23 ans, il renonce cependant au métier d'acteur pour se mettre à l'écriture : « je me suis senti aussitôt libéré, maître à bord. Libre et responsable de ce que j'allais créer. J'ai écrit. Pendant quatre ans. J'ai écrit sans me sentir écrivain. Je n'avais pas de culture scolaire, j'avais des envies, des intuitions, mais j'avais progressivement perdu le goût de la lecture et la culture. J'ai écrit pour pouvoir penser. Et ça reste vrai aujourd'hui » (Joël Pommerat, *Théâtres en présence*, Actes Sud-Papiers, 2007, p. 6).

En 1990, il fonde la Compagnie Louis Brouillard. Refusant de dépendre d'un metteur en scène, il décide de monter ses propres textes et crée ses premiers spectacles au Théâtre de la Main d'Or à Paris : *Le Chemin de Dakar (monologue)* en 1990, *Le Théâtre* (1991), *Des Suées, Vingt-cinq années* (1993), *Les Événements* (1994). Il s'aperçoit alors combien écriture et mise en scène sont intrinsèquement liées : « j'ai commencé à ressentir combien la mise en scène était elle aussi une écriture. Le texte se chargeait du langage de la parole, la mise en scène prenait en charge tous les autres langages, les autres signes, visibles ou pas, et leurs résonances entre eux. Et tout cela, c'était l'écriture. Et c'est tout cela qui composait le poème dramatique » (Joël Pommerat, *Théâtres en présence*, Actes Sud-Papiers, 2007, p. 18). Il crée en 1995 *Pôles*, puis *Treize étroites têtes* en 1997. C'est alors qu'il est accompagné et soutenu par le Théâtre de Brétigny-sur-Orge et le Théâtre Paris-Villette. Il monte *Qu'est-ce qu'on a fait ?* en 2003, commande de la CAF du Calvados et du CDN de Caen (il s'agit de la première version de la pièce *Cet enfant*, mise en scène en 2006). En 2000, il crée *Mon ami*, puis *Grâce à mes yeux* en 2002.

C'est surtout avec *Au monde* (2004) qu'est venue la reconnaissance médiatique. *D'une seule main* est créé un an plus tard. L'auteur propose en 2006 sa première réécriture de conte : *Le Petit Chaperon rouge*, qui sera suivie en 2008 par *Pinocchio*, puis par *Cendrillon* en 2011. Avec *Les Marchands*, la critique est unanime. On loue son approche audacieuse du théâtre, l'épure de l'écriture, le trouble qui naît du spectacle. En juillet 2006, invité au 60ème festival d'Avignon avec sa compagnie, il présente *Le Petit Chaperon rouge*, *Au monde* et *Les Marchands*. En résidence aux Bouffes du Nord, il crée *Je tremble (1 & 2)*, puis *Cercles/Fiction* en 2010. Il écrit un livret d'opéra, *Thanks To My Eyes*, d'après sa pièce *Grâce à mes yeux* (musique d'Oscar Bianchi, mise en scène et création au Festival d'Aix en juillet 2011). Le 2 mars 2011, *Ma chambre froide* est monté à l'Odéon-Théâtre de l'Europe et cette pièce lui vaut le Molière de l'auteur francophone vivant. La compagnie Louis Brouillard a reçu le Molière des compagnies. En décembre 2011, est créé *La Grande et fabuleuse histoire du commerce* à la Comédie de Béthune - Centre Dramatique National Nord Pas-de-Calais. Joël Pommerat est artiste associé avec le Théâtre National de Bruxelles et, jusqu'en juin 2013, avec l'Odéon-Théâtre de l'Europe. En cette même année, il y crée *La Réunification des 2 Corées*. La pièce reçoit alors le prix du meilleur spectacle du théâtre public au Palmarès du Théâtre, le prix du meilleur auteur par les Beaumarchais du Figaro et, enfin, deux prix du Syndicat de la Critique dans les catégories « meilleure création d'une pièce en langue française » et « meilleur créateur d'éléments scéniques » en la personne du scénographe Eric Soyer.



© Cici Olsson

Tous les textes de Joël Pommerat sont publiés aux Editions Actes Sud-Papiers

## La Compagnie Louis Brouillard

Joël Pommerat a pour coutume de donner plusieurs explications au choix du nom de sa compagnie. Mais il est symptomatique de l'esthétique d'une troupe qui cherche à capter un certain vacillement, au cœur du réel. Une des explications donnée par le metteur en scène voudrait que la compagnie ait été nommée en opposition au Théâtre du Soleil qu'il côtoyait alors et qui l'impressionnait :

J'eus une réaction un peu potache à cette époque face à ce théâtre où l'on montrait tout, où la vérité et le réel se dévoilaient dans la clarté, tout cela me paraissait suspect et contestable. Et puis, nous nous sommes aperçus que le prénom "Louis" nous ramenait à Louis Lumière, il y avait une opposition entre le montré et le caché, entre la lumière et l'obscurité.

Joël Pommerat, cité par Flore Lefebvre des Noëttes in *Joël Pommerat ou le corps fantôme*, Mémoire, Paris III : Institut d'Études Théâtrales, septembre 2007, p. 74-75

Pour autant, l'artiste ne cesse d'affirmer sa volonté de saisir quelque chose du réel dans ses créations :

Le théâtre, c'est ma possibilité à moi de capter le réel et de rendre le réel à un haut degré d'intensité et de force. Je cherche le réel, pas la vérité. On dit que mes pièces sont étranges. Mais je passe mon temps, moi, à chercher le réel.

Joël Pommerat, *Théâtres en présence*, Actes Sud-Papiers, 2007, p. 10

Pour ce faire, le directeur d'acteurs a une grande exigence de sincérité vis-à-vis de ses comédiens :

J'essaye de casser la machine à jouer, à produire du jeu théâtral, de l'artificiel. L'artificiel ne m'intéresse pas, ou alors, il m'intéresse ailleurs. Il m'intéresse en partie dans l'écriture, pas dans le jeu.

Joël Pommerat, *Théâtres en présence*, Actes Sud-Papiers, 2007, p. 10

Cette exigence de sincérité s'articule avec une certaine manière de travailler : pour le metteur en scène, les comédiens jouent un rôle essentiel dans l'écriture des spectacles de la compagnie (ils touchent d'ailleurs une partie des droits d'auteur).

Ces comédiens - c'est en ce sens que c'est collectif - font partie du poème. Ils ne disent pas un poème de Joël Pommerat, ils sont le poème en partie. Les mots sont là pour faire exister ces êtres là et ces corps-là. Ce qu'ils sont sur la scène est plus grand que ce qu'ils disent.

« Mes » comédiens ont une part dans l'écriture du texte même si jamais ils n'improvisent le texte, même si jamais ils n'amènent une phrase. Je n'ai pas la pièce quand je commence les répétitions. En général, j'ai passé du temps tout seul à la table à réfléchir, à rêver, à prendre des notes sans chercher à produire du dialogue, un plan, ni même des personnages.

Quand j'écris une pièce où la parole a une part importante, les comédiens ont des fragments de texte avant les répétitions, ils les apprennent. Ils ne vont pas au plateau sans avoir mémorisé le texte. Ils apprennent et désapprennent en permanence. Il arrive que je corrige des textes, mais je leur demande de garder en mémoire le texte ancien et d'apprendre le nouveau. (...). J'ai besoin qu'ils soient dans la parole, et pas dans la récitation ou la restitution d'un texte.

Joël Pommerat, *Théâtres en présence*, Actes Sud-Papiers, 2007, p. 8-9

Les mots, le texte, ne sont qu'une part du spectacle, à laquelle s'ajoutent les divers éléments de la représentation (corps des comédiens, son, espace...) qu'il s'agit d'agencer ensemble :

J'essaye de positionner la parole en rapport avec l'espace, le son et la lumière.

Joël Pommerat, *Théâtres en présence*, Actes Sud-Papiers, 2007, p. 8-9

## DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

### Au monde - Les Marchands

---

Mais parmi les différentes composantes du spectacle, la lumière nimbe l'esthétique de la compagnie Louis Brouillard d'une empreinte singulière :

On me demande parfois pourquoi il y a aussi peu de lumière dans mes spectacles.

Comme possible réponse, je pense à la déception qu'on a lorsque le personnage d'un roman qu'on a aimé est représenté dans un film adapté de ce roman. Même si on avait ressenti une grande proximité avec le personnage, en lisant le livre, on se rend compte finalement que cet effet de proximité était trompeur. On ressentait fortement ce personnage mais la précision de ses traits nous échappait, la forme précise de son corps aussi. Finalement, on avait une impression de précision alors que plusieurs visages, plusieurs corps, plusieurs éléments concrets et abstraits qui composent une personne se mêlaient, parfois contradictoires. Différents éléments se superposaient dans notre esprit pour composer un être, à la fois vrai et multiforme. Ce visage, ce corps, la personnalité de cet être, avaient cependant la juste complexité des choses et de la relation que nous entretenons avec la réalité, c'est-à-dire floue, ambiguë.

Dans mes spectacles, j'essaye ainsi de me rapprocher de la représentation qu'on peut se faire des choses et des êtres en littérature, représentation qui est pour moi la plus authentique qui soit. Je cherche dans mes spectacles le même rapport que celui que nous entretenons avec les personnages d'un livre à la lecture. C'est pour cela, je crois, que je cherche dans mes spectacles cet équilibre de la lumière entre montrer et cacher, désir de voir et empêchement, et que cette recherche d'équilibre se retrouve également dans tous les autres domaines de l'écriture, du texte et de la mise en scène.

Joël Pommerat, *Théâtres en présence*, Actes Sud-Papiers, 2007, p.8-9



Agnès Berthon et Lionel Codino dans *Les Marchands* (2006) © Elisabeth Carecchio.

## A propos de la trilogie

Les deux pièces présentées à l'Odéon – Théâtre de l'Europe à la rentrée font partie d'une trilogie. Celle-ci, commencée par *Au monde* (2004), est poursuivie par *D'une seule main* (2005) et s'achève avec *Les Marchands* (2006). Ces trois spectacles, créés sur le mode ironique et tragique, se font écho. Alors que *Au monde* met en scène une famille dans le milieu de la haute finance, miroir d'une société vieillissante, mais en pleine métamorphose, *D'une seule main* montre de près des hommes et des femmes qui évoluent dans les sphères du pouvoir politique. *Les Marchands* redescend sur terre, et parle de ceux qui n'ont pas la parole. On disait, il n'y a pas si longtemps encore, le peuple. Cette pièce finit par une exploration du pouvoir, avec des personnages qui, justement, n'en ont pas. Elle s'attarde, toujours ironiquement bien sûr, plus précisément, sur la question de la mort du travail, la fin annoncée d'une valeur qui n'a peut-être déjà plus cours.

## La naissance des pièces

Je suis vraiment dans un cheminement qui me fait écrire une pièce après l'autre. Chaque pièce déclenche le désir et l'écriture de la suivante. *Au monde* a déclenché le désir d'écrire les deux suivantes car elle ne me permettait pas de saisir ce que je m'étais donné comme sujet d'étude.

Joël Pommerat

## *Au monde*, une rupture dans l'écriture

Ce qui est clair pour moi, c'est que, quand j'ai commencé à écrire *Au monde*, j'ai décidé de nommer beaucoup plus directement les choses. Et j'ai décidé de porter un regard direct sur la société. Avant *Au monde*, je me plaçais exactement comme un auteur qui aurait vécu dans une société totalitaire, qui l'aurait empêché de dire les choses et qui donc aurait parlé des choses en déguisant ses motifs pour éviter la censure. J'étais dans un théâtre qui ne semblait pas parler du monde présent. Là au contraire, je suis allé chercher le plus trivial, le plus visible. A la surface du monde pourrait-on dire. Je sentais bien qu'on me faisait le procès de ne pas parler du monde. Je me suis proposé de traiter la surface du réel.

Joël Pommerat

## Pourquoi une trilogie ?

Ce que j'avais à raconter ne tenait pas dans une seule pièce. Je voulais montrer plusieurs couches de la société. Plutôt que de mélanger des personnages qui seraient un peu étrangers les uns aux autres. J'avais envie de décrire trois milieux très précis et de permettre aux spectateurs qui verraient les trois spectacles de faire le mélange de ces couches. Finalement, c'est trois points de vue d'une même histoire ; quand on voit les trois pièces, on se rend compte que ça se passe au même moment. L'histoire de cette usine qui ferme dans *Au monde*, il en est question aussi dans *D'une seule main*, mais du point de vue des dirigeants.

Joël Pommerat

Ces troits extraits sont issus d'un entretien avec Joël Pommerat réalisé en 2006 par Jean-François Perrier pendant le Festival d'Avignon



## A propos de la reprise des spectacles

Le dernier temps de l'écriture, c'est la rencontre avec un public. C'est là qu'une dernière opération invisible mais pourtant concrète s'opère sur les mots, les gestes, les corps, les silences de la représentation. Pour moi, ce temps-là ne s'achève pas au soir de la première, au contraire ce dernier temps de l'écriture est peut-être le plus long de tous. J'ai donc la volonté depuis quelques années de faire vivre mes spectacles sur des durées les plus longues possible. D'insister, vraiment, de persister de manière pas tout à fait raisonnable, même. Le théâtre est l'art de la répétition, peut-être aussi celui de l'effort, celui du corps, de la permanence et de la persistance du corps. Je rêve d'un théâtre artisanal, c'est-à-dire de pouvoir dans ma pratique du théâtre créer ce type de relation au travail : quotidien, modeste, exigeant, patient, raisonnable et fou... Trouver le temps pour l'incorporation des idées, un vrai temps de maturation pour les esprits et pour les corps, ce temps où le corps accède à l'intelligence. Je rêve donc de pouvoir garder en vie tous mes spectacles, et ainsi de créer un répertoire de pièces qui augmente chaque année. Mon idéal serait de pouvoir jouer nos créations sur des durées de vingt, trente ans, voire plus. Qu'on voie vieillir les comédiens avec les spectacles. C'est une expérience utopique dont l'idée me passionne et me fait rêver. C'est une des raisons qui m'ont poussé au départ à créer une compagnie, c'est-à-dire une communauté de gens engagés sur le long terme. Il m'est arrivé de recréer certains spectacles, d'en refaire la mise en scène, et aussi de réécrire totalement sur un même sujet à six ans d'intervalle. Mais pour *Au monde* et *Les Marchands*, c'est la même mise en scène que nous présenterons à l'Odéon, et pour la vingtaine de rôles que comptent ces deux pièces il n'y aura que trois nouveaux comédiens.

Joël Pommerat, « Le Théâtre a besoin de temps » in *ODEON*, brochure de la programmation 2013-2014 de l'Odéon – Théâtre de l'Europe, 18 avril 2013, p. 10

Texte accessible également via le site de l'Odéon – Théâtre de l'Europe à :  
<http://www.theatre-odeon.eu/fr/2013/05/14/au-monde?qt-onglets-spectacle=aller-plus-loin#qt-onglets-spectacle>

A l'occasion de ces nouvelles représentations, le texte de *Au monde* a été réédité. De plus, une édition numérique (formats NE ou EPUB) est disponible en téléchargement via <<http://www.actes-sud.fr>>.

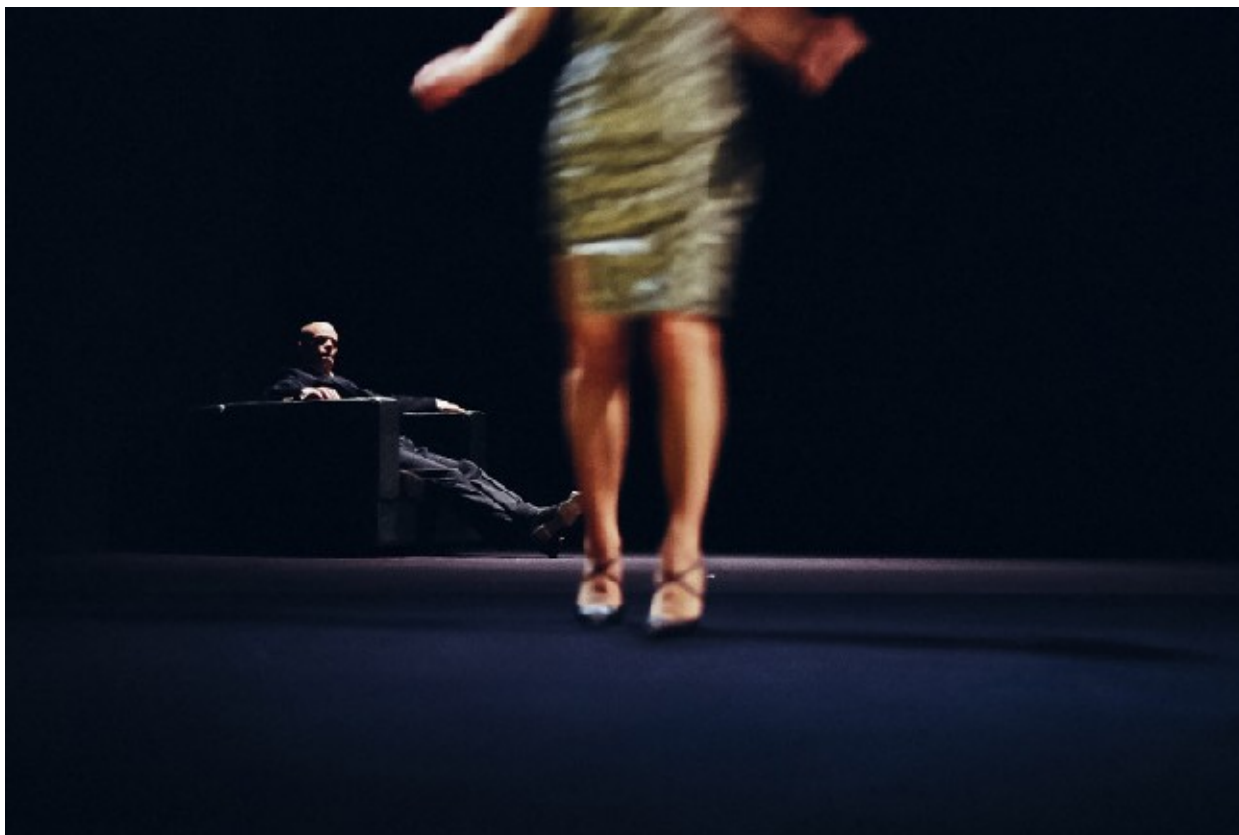
Présentation des spectacles

*Au monde* et *Les Marchands* mettent en scène un certain nombre d'individus dans un cadre relativement intime. Pourtant au risque de surprendre je dirais que ce ne sont pas les personnages qui sont le vrai centre de ces histoires. C'est plutôt l'imaginaire qui est le cœur de ces deux pièces. Imaginaire conscient ou inconscient qui guide les actions humaines, nourrit et alimente les discours. *Les Marchands* par exemple n'est pas une pièce sur le travail, mais sur son idéologie, ce qui n'est pas tout à fait la même chose. C'est une pièce sur la valeur que les hommes ont accordée au travail, comment ils l'ont investi sur le plan imaginaire, au point de lui attribuer une place centrale dans leur vie et dans la société. Même si la pièce n'adopte pas un discours critique direct, elle n'est pas dénuée de parti pris, évidemment. Mais elle n'est pas manichéenne au sens de mettre en opposition deux camps, des opprimés et des oppresseurs par exemple (même si elle n'exclut pas l'existence de tels rapports), et elle laisse le spectateur seul entrer en résonance avec un certain nombre de discours, d'opinions exprimés par les personnages (non identifiable en tant que bon ou mauvais), le conduisant à mener sa propre exploration imaginaire. En faisant cela elle permet ainsi au spectateur, après coup, d'interroger ses propres représentations, ses propres constructions mentales, à partir de l'expérience tout à la fois sensible et intellectuelle (contradictoire voire paradoxale) du spectacle. Il me semble qu'un théâtre qui aurait des interrogations dites politiques ou sociales devrait mettre en scène des actions humaines concrètes mais aussi pour mieux en comprendre les fondements, devrait interroger les « visions du monde », les conceptions et croyances qui en sont la source. C'est pour ça qu'on peut dire que les questions politiques ont pour base des questions imaginaires et que je cherche à mettre en scène le lien entre les actions et les représentations, « conceptions », « appréhensions » que l'humain a de lui-même et des autres. Je cherche à faire le lien entre l'imaginaire et la réalité visible.

*Au monde* n'est pas une pièce sur la famille mais sur une famille en particulier, pilier de notre système économique, social, politique, et sur son rapport au monde qui l'entoure. C'est également une fable beaucoup plus abstraite que *Les Marchands*, palimpseste des *Trois Sœurs* de Tchekhov, huis clos sans véritable action concrète, avec beaucoup de considérations philosophiques et existentielles. Je voudrais surtout montrer l'écart entre une réalité tangible et sa perception, son interprétation par les personnages – particulièrement l'héroïne : la seconde fille. Et comment par un travail de déformation et de reconstruction imaginaire les individus cherchent à résorber la contradiction entre leurs convictions et leur implication dans un système qui va à l'encontre de ces convictions. Même si cela bien sûr, ne laisse pas indemne, et déclenche de durables et profonds malaises.

Joël Pommerat, le 6 septembre 2013 . Texte issu du programme de salle pour *Au monde* et *Les Marchands*, p. 8-9.

**Au monde**



*Pierre-Yves Chapalain et Marie Piemontese dans Au monde (2004) © Thomas Bartel.*

Voici une nouvelle chance de découvrir l'une des pièces qui ont le plus contribué à faire connaître la personnalité artistique de Pommerat, déployant avec une intensité calme son sens des présences, des non-dits, des mystères : *Au Monde*. Pour certains de ceux qui l'auront vu il y a dix ans, ce sont des souvenirs de tout un monde, en effet – d'un univers théâtral dont s'imposait soudain la saisissante cohérence. Comme si une neige inconnue avait d'un coup recouvert la scène sans qu'on l'eût jamais vue tomber. Y déposant avec gravité une blancheur, une froideur inouïes. Et une façon de jouer, de raconter, qui s'accordaient avec elles. Plus que jamais le théâtre de Pommerat, pourtant à l'œuvre depuis des années, se découvrait et devenait pleinement visible dans ce huis-clos en forme de labyrinthe intime. Il y avait, et l'on reverra donc, pareille à une colonne éblouissante, une haute fente qui figurait souvent la croisée d'un très vaste appartement. L'on reverra aussi la nappe absolument immaculée sur une table où deux vieux hommes – c'est ainsi que cela commençait – étaient assis en silence. La clarté des deux plans – fenêtre verticale, table horizontale – trace comme les coordonnées d'une action presque abstraite, tendue dans la pénombre, et qui tout en nous découvrant différentes pièces d'un même logis stylisé jamais ne nous conduisait au-dehors. Cette action, on peut aujourd'hui la lire : le texte en a été publié. Le livre ne retient qu'une part de sa fascination. Les ingrédients sensibles de tout spectacle y sont évidemment pour beaucoup – il faudrait aussi parler du son, de la lenteur concentrée des figures, des brefs échanges suivis de masses verbales au jaillissement si brusque qu'on ne sait plus si elles révèlent ou dissimulent l'être à qui la voix paraît échapper en précipitant ainsi son débit.

Le cadre extérieur de l'intrigue est aussi dépouillé que son décor. Comme lui, il semble conçu pour capturer des ombres. Mais de même qu'on ne peut, sans doute, se trouver simultanément dans plusieurs pièces de cet appartement aux recoins un peu fantastiques, de même on ne saurait fixer de point de vue unique d'où embrasser l'ensemble des positions et des histoires de tous ses habitants. Comme si, où que l'on cherche à se placer, il subsistait toujours un point aveugle. Telle est bien la complexité de cet espace familial et des personnages qui le hantent. Un vieillard très puissant, un

## DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

### Au monde - Les Marchands

père qui n'en finit plus de rejoindre l'absence, voudrait passer la main à Ori, le fils cadet, qui vient de renoncer à sa vie passée et reste là, comme en suspens, au seuil d'autre chose qu'il ne sait pas nommer. Autour d'eux, comme autant d'autres centres possibles du récit, trois sœurs (l'hommage à Tchekhov est explicite) dont l'une est adoptée. Un frère. L'époux de la sœur aînée. Et puis l'étrange étrangère que ce dernier a engagée, à l'idiome aussi incompréhensible que la nature exacte de sa fonction... Les échanges sont ponctués d'angoisses et d'attentes obscures. Les incertitudes de la mémoire, du désir, de l'identité, troublent la limite entre jour et nuit, tandis que çà et là éclatent des faits à demi énigmatiques. Pareils à des fragments de rêve lucide passés d'un autre monde jusque dans le nôtre, des instants de vertige surgissent dont le sens semble tout près de se dire, sur le bout de la langue – mais de qui ?...

« Capturer des ombres », in *ODEON*, brochure de la programmation 2013-2014 de l'Odéon – Théâtre de l'Europe, 2013, p. 10-11

Texte accessible également via le site de l'Odéon – Théâtre de l'Europe à :  
<http://www.theatre-odeon.eu/fr/2013/05/14/au-monde>

*Les Marchands*



*Les Marchands* © Elisabeth Carecchio.

A lire *Les Marchands*, qui date de 2006, on pourrait ne pas se douter qu'il s'agit d'une tentative théâtrale tout à fait singulière. Elle l'est assez, cependant, pour que son auteur ait jugé bon d'en avertir ceux qui aborderaient l'oeuvre par sa trace imprimée. Et les émotions qu'elle suscite chez ses spectateurs résonnent durablement dans la mémoire. La pièce est présentée dans un espace frontal classique, boîte à trois pans suffisamment neutre pour accueillir les différents lieux distingués par le récit – appartements, paliers, usine. L'histoire, d'un abord trompeur, entrelace plusieurs fils convoquant une bonne dizaine de personnages et peut se lire à différents niveaux. Elle se laisse cependant suivre sans difficulté, et les points où ces fils se nouent en énigmes sont clairement identifiables. Il est question d'aliénation au quotidien, du temps trop vide ou trop plein selon que l'on a ou non un emploi. Aucun nom propre n'est prononcé, sauf celui de l'entité dont tout dépend : Norscilor, l'entreprise phare de la région. D'un côté, une femme au chômage qui n'a « pas tout à fait le sens des réalités » ; de l'autre, son amie, qui travaille beaucoup malgré ses douleurs au dos. La bizarrerie croissante et parfois contagieuse de l'une, la souffrance puis l'angoisse de l'autre, qui va se trouver confrontée à la perspective de perdre son poste, ne sont que deux des lignes suivant lesquelles sont relatés sur plusieurs plans (intime, social) la banalité apparente de quelques existences anonymes, la part d'irrationnel qui semble parfois les imprégner, puis l'irruption d'un fait divers tragique et ses répercussions dans les consciences.

Tout le spectacle repose sur une étonnante dissociation entre scène et récit, entre déroulement visuel et bande sonore. Dissociation qui produit des effets très subtils, car le metteur en scène, loin de tirer parti des ressources trop faciles du contraste ou de la contradiction, préfère jouer des discordances, des interférences presque imperceptibles – certaines imaginaires, peut-être, sans autre cause que notre seul regard captivé par un tel dispositif – que permet la simultanéité entre « deux manières » ou « deux dimensions » d'un même récit (les termes sont de l'auteur) lorsqu'elles sont convoquées ensemble, mais séparément. L'essentiel du texte, pour ne pas dire sa totalité, est porté une voix unique, celui d'une femme (celle qui est employée chez Norscilor) qui s'identifie dès ses premières phrases : « c'est moi que vous voyez là, / voilà là c'est moi qui me lève » – et de fait, l'on voit l'une des

## DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

### Au monde - Les Marchands

---

deux silhouettes présentes en scène se lever au même instant. Telle est la seule garantie qui nous est offerte de la véracité de la narratrice, voire de son identité. Il nous faut la croire sur parole, en vertu d'une certaine coïncidence entre ce qu'elle nous fait entendre et ce qui nous est donné à voir. Mais le statut des images, leur origine, n'est jamais précisé. Quant au point présent d'où cette femme qui parle s'adresse à nous, elle nous l'affirme d'emblée, « ça n'a aucune importance, croyez-moi ». Les visions et la parole s'entre-accompagnent ainsi comme les pièces d'un puzzle, sans nécessairement s'ajuster. Les unes n'ont pas d'existence hors de l'autre – à tel point, d'ailleurs, que l'on pourrait s'imaginer les personnages comme autant d'émanations spectrales, sans autre assise qu'une voix qui se souvient. Dans ce théâtre narratif et muet dont le témoin omniprésent ne cesse de se dérober, tout est affaire de croyance, de créance, de crédit. Et la frontière entre présent et mémoire, entre récit consciemment reconstruit et surgissement hallucinatoire d'affects inconscients, se fait étrangement incertaine, ouvrant sur des versants intimes inaccessibles par d'autres voies.

« D'un abord trompeur », in *ODEON*, brochure de la programmation 2013-2014 de l'Odéon – Théâtre de l'Europe, 2013, p. 14-15

Texte accessible également via le site de l'Odéon – Théâtre de l'Europe à :  
<http://www.theatre-odeon.eu/fr/2013/05/14/les-marchands>

**Sur Les Marchands**

Une femme a de la chance  
car elle a un travail  
une autre n'en a pas  
car elle n'en trouve pas  
elle n'a que des dettes, et un enfant de 7 ans  
on dit d'elle qu'elle n'a pas le sens des réalités, voire même on la soupçonne d'être une femme qui n'a pas sa raison  
cette femme croit en une théorie qui envisage le vrai monde dans la mort, ce n'est pas une religion dit-elle, elle communique avec les morts de différentes manières  
la femme qui travaille et qui a donc de la chance souffre car son dos est douloureux, sans doute à cause des gestes qu'elle doit refaire tous les jours plusieurs milliers de fois, mais elle ne veut pas se plaindre car elle a de la chance  
son amie l'envie d'avoir un travail et la soutient  
on voit cette femme qui a de la chance partir au travail le matin, alors qu'il fait encore nuit, soutenue par celle qui ne travaille pas  
la femme qui ne travaille pas elle, passe ses journées dans le vide, ne sait pas quoi faire de sa vie  
celle qui a de la chance et qui travaille, fait les mêmes gestes toute la journée sur une chaîne de production  
l'oncle de la femme qui ne travaille pas prétend que celle-ci n'est pas assez sérieuse et rigoureuse pour pouvoir travailler, qu'elle n'a pas vraiment toute sa raison et que c'est pour ça qu'elle ne trouve pas de travail  
la femme cherche à emprunter de l'argent à sa sœur  
une fois  
deux fois  
dans un bar, la femme est désespérée, elle pleure, elle est aux abois dit-elle  
un jour, la femme qui n'a pas de travail fait irruption dans l'entreprise où travaille son amie, avec son enfant, pour obtenir d'être embauchée, c'est un vrai scandale  
un autre jour, la femme présente un jeune homme à sa famille, elle prétend que c'est son fils, un grand fils caché, on a du mal à la croire  
la femme, un jour avoue à son amie sa philosophie, ses croyances, et les contacts qu'elle a avec la mort, le monde des morts qui est selon elle, le vrai monde la nuit elles entrent en contact avec les morts  
un autre jour, on apprend que la grande entreprise de la région, celle qui embauche la quasi totalité de la population va fermer,  
un homme politique veut se faire le défenseur des emplois  
la femme se met en tête de sauver le travail, on la soupçonne d'avoir voulu sacrifier son enfant, l'enfant est tombé du vingt-et-unième étage, heureusement l'enfant est miraculeusement indemne,  
on la juge en famille, arbitré par l'homme politique,  
elle insiste, elle semble persuadée qu'elle peut sauver le travail, cela en offrant ce qu'elle a de plus cher, c'est sa mère qui est morte qui se présente à elle sous la forme d'une fée qui le lui certifie dit-elle  
l'entreprise ferme pour de bon  
c'est la catastrophe, la mort du travail  
la femme sacrifie son enfant, cette fois, aucune maladresse  
le travail est sauvé, l'entreprise comme par miracle a repris ses activités

Joël Pommerat. Texte issu du dossier pédagogique réalisé par le T.N.S. en 2006, p. 3

## En amont de la représentation

### Une entrée par les titres des spectacles

Pour Joël Pommerat, le choix du titre est essentiel car il fait déjà travailler l'imagination du spectateur. Voici ce que l'auteur disait à propos du titre de son dernier spectacle, *La Réunification des 2 Corées* :

Il faut peut-être parler du titre. S'il y a un certain mystère du titre, évidemment, il faut qu'il soit préservé. C'est comme la fin d'un film à suspense, il ne faut pas la raconter à ceux qui font la queue devant le cinéma. C'est essentiel. Pour moi, le titre est quelque chose qui doit se révéler à celui ou à celle qui est plongé dans l'œuvre. C'est à ce moment-là qu'il prend tout son sens. Avec *Les Marchands*, *Cercles/Fictions* ou *Ma Chambre froide*, c'était déjà le cas : on ne peut pas comprendre tout ce que veut signifier un titre avant d'y être allé voir. Ce titre-ci est particulièrement énigmatique, c'est vrai. Il faut lui garder son étrangeté. Il provoque l'imagination, et par là, c'est déjà le travail de la pièce qui commence. L'imagination n'est justement pas sans rapport avec ce dont il est question dans cette pièce...

Joël Pommerat. Propos recueillis par Daniel Loayza

Qu'est-ce qu'éveillent, chez les élèves, les titres *Au monde* ? *Les Marchands* ? Les amener à expliciter, à l'oral, à l'écrit, ou par l'image (en leur proposant de concevoir une affiche du spectacle par exemple) l'horizon d'attente qu'ils déclenchent.



## DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

### Au monde - Les Marchands

#### Une entrée par les quatrièmes de couverture

Voici les quatrièmes de couverture des pièces *Au monde* et *Les Marchands*, publiées chez Actes Sud-Papiers.

#### *Au monde*

##### *Au monde*

Dans un huis clos sombre comme un gouffre, comme un ventre, une famille se protège de la lumière et de la vie du dehors. La scène s'ouvre avec la célébration de l'anniversaire de la fille adoptée, et le retour du fils cadet, militaire. Vieux monde masculin des affaires, de la transmission familiale, du pouvoir, de l'argent, monde qui cohabite avec celui des femmes, la jeunesse, la beauté, l'amour qu'elles n'arrivent pas à exprimer. Chacun recherche avec obstination sa vérité, mais plus la quête progresse, plus c'est l'indicible, le mystère nourri de désir et de trouble qui devient évidence.

*Auteur et metteur en scène, Joël Pommerat raconte des histoires ordinaires et compliquées, avec des mots, simples, presque anodins, d'une puissance dévastatrice. Les éditions Actes Sud-Papiers ont publié, en 2003, Pôles sués de Grâce à mes yeux.*

ACTES SUD ~ PAPIERS

AS 0762 16,50 € TTC France



9 782742 749157

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT  
Au monde - Les Marchands

**Les Marchands**

Une femme raconte. Son mal de dos, les rêves de sa voisine et amie, l'usine locale menacée de disparition, les familles au bord de la catastrophe, la guerre possible. Une simple chronique de la misère ? L'histoire déborde vite la volonté de neutralité de la narratrice, le paranormal infiltre le réel, l'action des individus contredit la parole collective. Sur un mode ironique et tragique, les artisans de cette fable théâtrale bâtissent une comédie noire.

*Joël Pommerat met en scène ses propres textes avec la compagnie Louis Brouillard qu'il a créée en 1990. Au-delà du texte, il écrit avec la présence des acteurs sur scène, la lumière et le son. Les Marchands est le dernier volet de la trilogie commencée avec Au monde en 2004 puis D'une seule main en 2005.*

ACTES SUD - PAPIERS

AS 3530 9,50 € TTC FRANCE



- On peut les donner à lire aux élèves avant la représentation et
- leur proposer d'écrire un extrait de la pièce qu'ils imaginent à partir de ces quelques lignes,
  - les inviter à improviser ce qu'ils imaginent du spectacle à venir.

Une entrée par le texte

Pour Joël Pommerat, le texte, c'est la trace que laisse le spectacle sur du papier (Joëlle Gayot et Joël Pommerat : *Joël Pommerat, troubles*, Actes Sud, 2009, p. 19). Proposer cette empreinte aux élèves permet de les engager dans le sillage de la représentation. Une simple lecture est possible, qu'elle soit accompagnée ou non de mise en voix, en jeu, ou en espace...

*Au monde*, Joël Pommerat, Actes-Sud Papiers, 2004

Scène 3 (extrait p. 13-14)

LA SECONDE FILLE. Oui. J'ai réalisé ce matin qu'aujourd'hui ce sont des centaines de milliers de personnes, près d'un million, qui travaillent pour notre père et qui dépendent de lui... Ce qui signifie, si on comptabilisait toutes les familles de ces personnes, plusieurs millions de personnes sans doute... Ce qui signifie, si on comptabilisait les différentes sociétés qui dépendent elles aussi des sociétés de notre père, ce qui signifie plusieurs dizaines de millions de personnes dans le monde, oui, qui sont sous la responsabilité et la protection si on peut dire de notre père... Ce n'est pas rien non ça... C'est un grand souci, une grande préoccupation même cela, oui. Et on ne peut qu'admirer notre père chaque jour davantage, de ne pas renoncer à faire son possible, tout son possible, son maximum, pour ces personnes, ces individus qui croient et qui espèrent en lui... Parce qu'ils dépendent corps et âmes, leurs corps et leurs âmes, de lui... (*Silence.*) Et Ori notre frère qui n'arrive toujours pas.

Scène 4 (extrait p. 15)

LE FILS AÎNÉ (à Ori). Maintenant que tu es là, est-ce que tu sais ce que tu vas faire ?

ORI. Non, je ne sais pas. Pas vraiment, mais ce vide ne me fait pas peur, pas pour le moment.

LA SECONDE FILLE. Oui tu as le temps.

ORI. Oui, enfin non, ce n'est pas une question de temps, il n'y a pas de raison d'avoir peur.

LA SECONDE FILLE. Non.

ORI. Il fallait que ma vie d'avant s'arrête. Il fallait que je fasse un pas sinon je n'aurais pas pu continuer à me regarder en face dans une glace, non.

*Temps.*

*Le père semble reprendre contact avec la réalité autour de lui.*

LE PÈRE (à Ori, avec exaltation). Mais est-ce que tu pourras retrouver l'équivalent ici de cet amour que tu avais pour l'armée quand tu y es entré, quand tu étais encore quasiment un enfant. Cet amour que tu avais pour les armes, pour le combat, pour l'organisation des batailles. Tu étais le premier à ton école d'officier, le premier parmi les plus doués, parmi l'élite des militaires. Est-ce que tu pourras te faire à la vie civile ?

ORI. Pendant que j'étais là-bas, j'ai réfléchi, j'ai même passé tout mon temps finalement sur la fin à ça : réfléchir, et j'ai réfléchi, vraiment réfléchi ... Je voudrais faire quelque chose de ma vie, je ne sais pas encore comment le dire, c'est difficile, j'aimerais faire quelque chose ... Simplement quelque chose

## DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

### Au monde - Les Marchands

.....

qui soit vrai. Quelque chose même dans l'ombre, caché peut-être aux yeux des autres. Quelque chose de vrai et de profond, simplement. C'est ça maintenant que je veux. Je ne devrais pas parler comme ça, je vois que j'inquiète tout le monde. On dirait que je suis devenu fou.

*Silence.*

#### Scène 19 (p. 55-56)

*Soir. Grande table. Nappe blanche. La plus jeune des filles est assise à la place du père. Debout à côté d'elle, le père la regarde, ému, et lui caresse doucement les cheveux.*

**LA PLUS JEUNE.** Vous êtes tellement vieux, excusez-moi, mais dans ma bouche ce mot est un compliment vraiment. Vieux comme on le dit d'un arbre, ce qui signifie le respect qu'on doit à la force de l'expérience. Vieux comme on le dit d'un vin noble, comme ce qui est rare et bon... Excusez-moi mais vous êtes non seulement vieux mais même très vieux, et cela fait grossir encore mon admiration pour vous... Vous êtes vieux comme ces vieux objets familiers qui n'ont pas de prix parce qu'ils sont usés, mémoire de tous les instants de notre vie, donc chers à nos yeux et d'une valeur inestimable. Vieux comme toutes ces vieilles choses, les seules qui sont belles, qui ont éprouvé le temps qui passe, qui ont imprégné la vie en eux, j'aime la vie et c'est pourquoi j'aime tout ce qui a été imprégné par le temps, le temps qui est la forme la plus concrète de notre existence.

**LE PERE.** Elle parle bien cette enfant.

**LA PLUS JEUNE.** Elle a souffert, c'est pour cela. Ça aide à comprendre la vie.

#### Scène 24 (p. 64)

*La chambre d'Ori. Dans l'obscurité. Ori est assis sur son lit. La fille aînée, debout, le regarde.*

**LA FILLE AÎNÉE.** Tu ne ressens pas ça toi comme nous sommes près. J'ai réalisé ça, comme je te sentais près, près de moi, comme si une couche à peine plus épaisse qu'une peau nous séparait toi et moi. Un peu comme si rien ne nous séparait toi et moi finalement. Nous sommes tellement frère et sœur, je crois que c'est pour ça que je ressens cela avec toi, cette sensation, qui n'est pas ordinaire mais qui est forte. Ça fait vraiment du bien d'être près, de te sentir tout près, oui je te sens tellement près que je me demande même parfois si tu es encore à l'extérieur de moi ou à l'intérieur. Des fois c'est même difficilement identifiable comme sensation, des fois c'est comme si je n'avais pas l'impression que tu étais dehors mais plutôt dedans, à l'intérieur. Est-ce que tu le sens toi ? Tu ne le sens pas toi ?

*Silence.*

.....  
**Les Marchands, Joël Pommerat, Actes-Sud Papiers, 2006**

**Préface (p. 5)**

Dans *Les Marchands*, qui est une fable théâtrale, une histoire est racontée aux spectateurs de deux manières simultanément : la parole d'une narratrice (la seule retranscrite dans le texte ici publié) et une succession de scènes muettes mêlant les actions des différents personnages, dans différents lieux. L'écriture de cette pièce est donc constituée par l'ensemble de ces deux dimensions, qui ne seront réunies qu'à l'occasion des représentations du spectacle. Les scènes qui accompagnent, sur le plateau, le récit de la narratrice ne sont pas simplement illustratives. Elles complètent cette parole ou la remettent aussi parfois en question. Cette parole n'est pas d'une simple objectivité, au contraire, et les faits exprimés en résonance avec elle viennent même la démentir nettement dans certains cas. Sa fiabilité n'est vraiment pas garantie.

Il appartiendra au lecteur de ce livre de combler cette part encore floue pour lui grâce à l'imagination et de compléter ou même de rêver ainsi le sens de la fable.

**Scène 1 (p. 7)**

La voix que vous entendez en ce moment  
c'est ma voix.

Où suis-je à l'instant où je vous parle ça n'a aucune importance croyez-moi.

C'est moi que vous voyez là,

voilà là c'est moi qui me lève

c'est moi qui vais parler...

Voilà c'est moi qui parle...

J'étais son amie à elle,

elle que vous voyez là,

assise à côté de moi.

Son amie.

Je sais ce mot est flou

mais j'étais son amie.

Elle pensait et je le pensais alors aussi

qu'il était naturel

d'entretenir des contacts

avec

des personnes

qui étaient

mortes...

Seuls les morts disait-elle avaient une existence vraie,  
une vie réelle.

Pour elle seuls les morts vivaient.

Donc nous parlions avec les morts.

Nous parlions avec les morts

assez régulièrement même.

**Scène 8 (p. 14)**

## DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

### Au monde - Les Marchands

Depuis quelques années moi  
en dehors du bonheur que j'avais d'avoir mon emploi assuré  
par cette société  
comme quasiment tout le monde dans la région  
je devais affronter néanmoins un certain petit problème.  
Ce petit problème touchait ma santé  
et il était lié sans doute  
à mon activité professionnelle.  
Dès que je rentrais chez moi  
après le travail  
une certaine souffrance  
dans mon dos  
commençait alors à se manifester  
et j'aurais hurlé je l'avoue  
si je n'avais pas eu recours à quelques médicaments miraculeux  
que m'avait prescrits un médecin  
et qui me calmaient quand même un peu.  
Sans mon amie je crois,  
sans ses encouragements,  
j'aurais bien sûr fini  
par ne plus pouvoir tenir  
ça c'est certain.  
Je serais restée à la maison,  
et ma place aurait été perdue  
car c'est ça la vie ...  
Je n'aurais eu plus qu'à compter les mouches sur le parquet,  
pendant que les autres auraient continué leur vie à l'entreprise  
sans moi.  
Voilà  
le plus terrible,  
c'est quand je pensais à ça.

#### Scène 17 (extrait p. 20-21)

Un autre soir  
elle me proposa pour la première fois cette expérience de rentrer  
en relation avec le monde de la mort c'est-à-dire le monde vrai.  
La vérité n'étant pas facilement accessible  
mon amie m'avait prévenue des difficultés que nous risquerions  
de rencontrer en route.  
Et même si la mort était tout sauf un monde qu'on devait craindre  
il faudrait quand même passer me dit-elle par des endroits de  
résistance de la pensée.  
Un peu comme à ton travail  
quand ton corps résiste lui aussi  
à l'exécution de certains gestes que tu dois  
effectuer le plus rapidement possible...

Souvent  
comme ce soir-là,  
après de terribles préambules,  
c'est par la télévision  
que  
se manifestaient les morts...

## DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

### Au monde - Les Marchands

---

Et ce soir-là  
par chance  
ce fut un mort très particulier qui nous donna un signe : le père  
de mon amie.  
Mon amie était folle de bonheur.  
Nous le voyions  
et pouvions lui parler à travers ma télévision...

Il arrivait aussi  
que les morts  
comme par exemple le père de mon amie  
viennent se joindre  
directement  
à nous...

#### Scène 34 (extrait p. 45-46)

Rapidement dans tout le pays  
on ne parla que d'une chose :  
de mon amie.  
Cette femme qui avait tué son enfant  
parce qu'elle souffrait avait-elle dit de ne pouvoir faire quelque chose  
pour empêcher  
la tragédie de la fermeture d'une entreprise,  
l'entreprise Norscilor,  
fermeture qui allait priver de travail des milliers de personnes.

Car voilà ce que les gens avaient retenu.

Les gens étaient choqués.  
Ils étaient émus.  
Emus par l'acte de mon amie.  
Une mère qui tue son enfant.  
Mais ils devenaient sensibles aussi maintenant  
à l'autre tragédie  
celle qui avait inspiré un tel acte  
la fermeture de Norscilor.

Dans le pays il faut bien le dire jusqu'à ce jour les gens en dehors  
de notre région ne s'étaient guère émus de la fermeture de notre  
entreprise,  
mais là  
après l'acte qu'ils qualifiaient de désespéré de mon amie  
ils eurent de l'émotion  
beaucoup d'émotion même.

On venait filmer l'appartement de mon amie,  
la fenêtre surtout  
fenêtre de laquelle elle avait poussé son enfant.  
On filmait le vide  
du haut des vingt et uns étages.  
On filmait aussi depuis le bas, depuis le niveau du trottoir.  
On filmait la fenêtre vue d'en bas.

## **DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT**

### **Au monde - Les Marchands**

---

**On filmait la voiture sur laquelle l'enfant était tombé.**

**On filmait l'impact de sa chute, on pourrait dire l'empreinte de la chute de l'enfant.**

**On nous filmait.**

**On nous filmait en train de regarder la fenêtre.**

**On nous filmait depuis nos appartements à nous en train de regarder cette fenêtre.**

**A la fin on nous filmait en train de manger pendant que nous pensions à la fenêtre de laquelle mon amie avait poussé son enfant.**



## Une entrée par des photographies des spectacles

On peut proposer aux élèves d'entrer dans l'univers de la compagnie en partant de photographies des spectacles. Voici quelques pistes d'exploitation possibles :

- Décrivez ces images. Que voyez-vous ? Que vous inspirent ces photographies ? Que vous font-elles imaginer du spectacle ?
- Essayez de mettre en relation ces images avec les documents écrits distribués au préalable (articles de presse, note d'intention, extraits de la pièce, etc.).
- Imaginez (par écrit) le texte théâtral (répliques et/ou didascalies) correspondant à une photographie de votre choix.
- Partant d'une photographie de votre choix, improvisez, seul ou à plusieurs, ce que vous imaginez de la situation.

### *Au monde*



*De gauche à droite : Jean-Claude Perrin, Saadia Bentaïeb, Philippe Lehembre et Pierre-Yves Chapalain dans Au monde (2004)  
© Thomas Bartel.*



*Agnès Berthon dans Au monde (2004) © Elisabeth Carecchio.*

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT  
Au monde - Les Marchands

.....  
*Les Marchands*



*Saadia Bentaïeb dans Les Marchands (2006) © Elisabeth Carecchio.*



*Ruth Olaizola et Saadia Bentaïeb dans Les Marchands (2006) © Elisabeth Carecchio.*

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT  
Au monde - Les Marchands

---



*De gauche à droite : Saadia Bentaïeb, Murielle Martinelli et Marie Piemontese dans Les Marchands (2006) © Elisabeth Carecchio.*

**On peut aussi utiliser ces photographies en aval de la représentation, pour raviver la mémoire du spectacle, ou comme support d'analyse, point de départ d'un travail pratique.**

## En aval de la représentation

### Revenir sur les titres des spectacles

Il peut être intéressant de revenir, à l'issue de la représentation, sur la manière dont les élèves interprètent le titre des spectacles. Voici quelques pistes de réflexion :

- Comment comprenez-vous le titre du spectacle ?
- Par rapport à ce que vous aviez imaginé en amont de la représentation, votre interprétation a-t-elle évolué ? Pourquoi ?
- Proposez un autre titre au spectacle et justifiez votre choix.

### Revenir sur la représentation

Faire parler les élèves du spectacle, les amener à raconter ce qu'ils ont vu, à interpréter et à débattre est une manière de prolonger le plaisir du spectacle. On peut proposer un retour par la pratique (rejouez une scène qui a marqué, plu ou déplu ; imaginez une autre fin au spectacle, etc.), à l'oral ou à l'écrit, en s'appuyant sur la mémoire individuelle ou collective, sur des articles de presse, etc.

### Analyser un spectacle : quelques pistes pour l'observation et la réflexion

Voici une grille d'analyse de la représentation, support possible pour travailler l'école du spectateur avec les élèves.

#### a) L'espace scénique (en faire un schéma)

- Scénographie : quel est le rapport entre scène et la salle ? Frontal, bifrontal, quadrifrontal, circulaire, autre ? Quel est l'effet produit par cette organisation de l'espace ? Y a-t-il une séparation entre les acteurs et le public (rideau, fosse...) ? La distance est-elle effacée ?
- Les caractéristiques de l'espace (sol, murs, plafond, hauteur, matières, formes, couleurs, etc.) ? Celui-ci change-t-il au cours de la représentation ?
- Fait-il référence à une esthétique (par exemple, à un tableau) ?
- Est-il dépouillé ou au contraire rempli d'éléments ? Tend-il au plein ou au vide ?

#### b) Le décor

- Quels éléments composent le décor ? Celui-ci est-il daté ou non, figuratif ou non ? Que représente-t-il ?
- Est-il homogène ou hétérogène ? Est-il divisé, unique ou varié ?
- Les comédiens jouent-ils avec le décor ou celui-ci apparaît-il seulement comme un arrière-plan ?

#### c) Les objets

- Quels objets sont utilisés ? Décrivez-les brièvement (nature, couleur, matière, etc.) ?
- Sont-ils utiles ? Décoratifs ? Sont-ils nécessaires ?
- En fait-on un usage fonctionnel ou détourné ?
- Ont-ils un rôle métonymique (renvoient-ils à un personnage, une idée ?), métaphorique (évoquent-ils quelqu'un ou quelque chose par une image ?), une valeur symbolique ?

#### d) Les costumes

- Décrivez-les brièvement (tissus, couleur, etc.).
- S'agit-il de costumes d'époque ou ceux-ci entrent-ils en décalage avec la date de publication de la pièce ? Ces costumes sont-ils contemporains ?
- Les trouvez-vous beaux ? Sont-ils appropriés ou inappropriés par rapport aux personnages ? Pourquoi ?

## DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

### Au monde - Les Marchands

.....

#### e) La lumière

- Qu'est-ce que la lumière apporte de particulier dans ce spectacle ? Sélectionnez quelques moments où elle joue un rôle important tel que : indiquer un temps, créer une atmosphère, matérialiser un espace, centrer l'attention du spectateur, etc.
- Y a-t-il des variations de lumière ? Une présence d'ombre ?

#### f) Le son

- Repérer quel usage est fait du son dans le spectacle (musique, bruitage, etc.). Quels en sont les effets ?
- La musique est-elle directe ou enregistrée, contemporaine ou classique ?
- Y a-t-il des moments de silence significatifs ?

#### g) Les comédiens

- Sont-ils statiques ou dynamiques ? Comment s'effectuent les entrées ou sorties ? Caractériser l'occupation de l'espace : équilibre ou déséquilibre du plateau, rapports de confrontation entre les personnages (sont-ils de face, de dos, etc. ?).
- Quelles sont les trajectoires, les démarches significatives ? Quels contacts existent-ils entre eux ? Sont-ils physiques ou visuels ?
- Comment les personnages sont-ils caractérisés (maquillage, costumes, nudité, masque, gestes, postures, etc.) ? Y a-t-il opposition ou ressemblance entre tel ou tel personnage ?
- Le texte est-il proféré de manière particulière (déclamation, diction, ton) ? Y a-t-il des adresses au public ? Que font les personnages qui ne parlent pas ?
- Y a-t-il des accidents de jeu ? Lesquels ? Comment sont-ils récupérés ?

#### h) La mise en scène globale

- Comparer la première et la dernière image du spectacle.
- Quelle est la durée du spectacle ? Son rythme ? Y a-t-il des longueurs, accélérés, ralentis ?
- Le parti pris est-il naturaliste, stylisé, symboliste, épique, etc. ?
- Le spectacle donne-t-il une impression de déjà-vu ? Est-il original ? Provoquant ?
- Le spectacle cherche-t-il à émouvoir ?
- Le spectacle comporte-t-il des énigmes ? Qu'avez-vous compris ? Y a-t-il certaines choses que vous n'avez pas comprises à l'issue de la représentation ? Lesquelles ?
- Quelle vision du texte, du monde, le spectacle donne-t-il ?

#### i) La réception du spectacle par le public

- La salle était-elle pleine ? Vide ?
- Comment a-t-elle réagi ? S'est-elle sentie impliquée dans le spectacle ? A-t-elle ri ? Frémi ?
- Avez-vous perçu des allusions à la réalité ?

#### j) Votre réception personnelle

- Qu'avez-vous personnellement pensé de ce spectacle ? Celui-ci vous a-t-il intéressé ? Ennuyé ? Ému ? Pourquoi ?
- Quels sont les moments qui vous ont laissés le moins indifférent (en bien ou en mal) ? Pourquoi ?

Extrait de *Coups de théâtre en classe entière, au collège et au lycée*, Chantal Dulibine et Bernard Grosjean, Scéren-CRDP, Académie de Créteil, collection Argos Démarches, 2004

A ces axes de questionnement, on pourrait ajouter également celui-ci :

#### k) L'intrigue

- Pourriez-vous raconter l'ensemble du spectacle ? Sinon, quels sont les moments ou les enchaînements qui vous échappent ? A votre avis, pourquoi ?



**Prolonger la réflexion sur les spectacles**

**Joël Pommerat, un « écrivain de plateau »**

En forgeant l'expression « écrivains de plateau », l'essayiste Bruno Tackels renvoie à ces metteurs en scène pour lesquels l'écriture de la pièce n'est pas première dans la création théâtrale, ceux pour qui les « mots de la scène » sont aussi importants que ceux du texte (*Les Castellucci, Écrivains de plateau I, Les Solitaires Intempestifs, 2005*).

***Une écriture dramatique du XXIème siècle, Jean-Pierre Ryngaert (extrait)***

Dans la conception courante de la mise en scène, le texte est premier, et son passage à la scène relève d'une opération de transmission, de « traduction » disait Antoine Vitez. Cette façon de penser le texte a été critiquée par des sémiologues, notamment Patrice Pavis, qui analyse le spectacle à travers la totalité de ses composantes, en refusant une hiérarchie établie, en tous cas établie à partir ou autour du texte. Le textocentrisme, entendu péjorativement, s'explique en partie par l'histoire de la mise en scène et par le statut initial du metteur en scène, longtemps régisseur et premier lecteur du texte. A mesure que la profession et les techniques scéniques évoluaient, le metteur en scène s'est imposé comme un artiste usant de tous les langages qu'il avait à disposition pour créer le spectacle. Considérée comme un creuset où entrent en complémentarité ou en concurrence différents arts, la scène n'est plus « au service du texte », mais le lieu même de la création.

Des artistes tentent de penser simultanément l'écriture du texte et l'écriture scénique, en ne travaillant pas en deux temps, mais en inventant dans le même élan la part du jeu et du mouvement, du son, de la lumière, et la part dévolue au texte. Il ne s'agit pas de renouer avec une tentation proche de la création collective, où l'auteur écrivait pour les acteurs, au bord de la scène, parfois en fonction de leurs propositions, mais bien d'un acte individuel où l'artiste, qui ne se définit pas plus comme auteur que comme metteur en scène, travaille dans le même creuset toutes les composantes de la représentation.

C'est le cas, par exemple, de l'Argentin vivant en Espagne Rodrigo Garcia, ou du français Joël Pommerat. Ces auteurs, et bien d'autres, délaissent les catégories dramaturgiques ordinaires relevant trop strictement de l'écriture textuelle, ou les combinent avec les catégories scéniques.

(...)

En assistant aux spectacles de Joël Pommerat, on constate l'importance considérable faite à l'univers sonore et à la façon dont il se combine aux mots, par exemple dans *Au monde* ou dans *Je tremble*. Lui aussi insiste sur la présence des acteurs dans son travail de création, en déclarant qu'il « fait avec ce qu'ils sont », et s'entoure depuis des années des mêmes collaborateurs. Dans les cas évoqués, la mise en scène ne vient pas après le texte, c'est le présent de la création qui l'emporte et toutes les conditions de celle-ci ont été réunies pour que ce présent soit de la meilleure qualité possible.

Jean-Pierre Ryngaert, *Écritures dramatiques contemporaines*, Armand Colin, 2011, p. 67-68

***Théâtres en présence de Joël Pommerat (extrait)***

J'ai commencé à ressentir combien il était juste, et même naturel, que l'écriture du texte et la mise en scène naissent d'un même mouvement, et ne soient plus envisagés de façon décalée, séparée. J'ai commencé à ressentir combien la mise en scène était elle aussi une écriture. Le texte se chargeait des signes et du sens véhiculés par le langage de la parole, la mise en scène prenait en charge tous les autres langages, les autres signes, visibles ou pas, audibles ou pas, et leurs résonances entre eux. Et tout cela c'était l'écriture. Et c'est tout cela qui composait le poème dramatique.

Joël Pommerat, *Théâtres en présence*, Actes Sud-Papiers, 2007, p. 18

Entretien avec Marie Piemontese

Qui interprétez-vous dans *Au monde ? Les Marchands ?*

Pouvez-vous nous parler de votre personnage au moment de la création de chacun des spectacles ? Comment est-il né ? Comment a-t-il évolué sur le plateau ? Comment l'avez-vous travaillé ?

Dans *Au monde*, j'interprète la seconde fille d'une famille de puissants patrons de sociétés commerciales et industrielles. Cette seconde fille est aussi une star de la télé, présentatrice d'une émission à succès. Par ce travail, elle revendique un choix de vie dédiée à la création et à l'expression de soi, notions que l'on peut appliquer aux métiers d'art, par opposition aux valeurs mercantiles d'autres métiers. C'est évidemment une ironie de la part de Joël Pommerat, qui met en évidence la confusion existant dans notre société entre ce que l'on attend de l'art et des artistes, et ce que l'on reçoit de la télévision, comme s'il pouvait s'agir de la même chose.

Et en même temps, le point qui peut être commun, c'est que ce personnage de seconde fille semble aussi passionné et engagé dans son travail qu'un artiste l'est dans le sien. Autre ironie, elle prend autant au sérieux son rôle social que souvent les artistes, avec la croyance très narcissique de peut-être faire « avancer le monde ». C'est un personnage qui se berce d'illusions, en cela on peut dire qu'elle est naïve. Elle est pourtant vraiment sincère et touchante dans sa sensibilité à l'humanité, mais elle reste en prise avec ses propres contradictions.

Les personnages de Joël Pommerat ne sont jamais tout blancs ou tout noirs, ils portent une complexité qui les humanise. Ce qu'ils disent doit toujours s'entendre relativement à ce qu'ils sont, avec toute leur ambiguïté et leurs contradictions. Leur parole ne porte jamais directement le message de l'auteur !

Dans *Les Marchands*, je joue plusieurs rôles, comme d'ailleurs les autres acteurs sur cette pièce qui comporte de nombreux personnages. J'interprète pour ma part deux personnages et plusieurs silhouettes d'ouvrières. Les deux personnages sont la sœur de la femme dont on parle, et une prostituée. Le personnage de la sœur travaille dans l'entreprise où tout le monde travaille dans la petite ville dans laquelle l'histoire se passe. Elle travaille du côté des bureaux comme petite employée. Elle n'est pas à l'usine, ce qui la distingue notamment du personnage de l'amie - la narratrice -, et ce qui lui donne un ascendant social sur sa sœur - la femme dont on raconte l'histoire - qui, elle, n'a pas de travail. Elle est donc du côté de ceux qui ont un peu plus, et qui se sentent plus légitimes dans ce qu'ils sont et dans leurs croyances, simplement parce qu'ils ont un peu plus. Mais là encore, dans l'histoire, tout n'est pas si simple : cette sœur se révèle être une femme assez soumise et pas très à l'aise ; même si elle a un peu plus, elle reste du « mauvais côté » de la société, à savoir de ceux qui ont peu et pour qui la vie s'avère difficile socialement. Sa solution à elle a été de s'adapter mais on ne la sent pas très épanouie, et finalement pas si forte que ça face à la liberté de sa sœur.

Le personnage de la prostituée n'a que deux scènes mais il est très marquant. C'est elle qui dit - par la bouche de la narratrice - que nous vendons tous notre corps pour notre travail. Elle explique qu'elle ne vend, elle, que « de toutes petites parties de son corps » devant un groupe de gens qui vient d'apprendre l'explosion de l'entreprise où tous travaillent, explosion ayant déchiqueté plusieurs corps, et aussi notamment devant la narratrice qui porte une minerve et un corset suite aux souffrances de son dos dues à la pénibilité de son poste à la chaîne de l'usine. La prostituée dit ça aussi alors que l'homme politique vient de faire un discours qu'il veut valorisant, discours dans lequel il prononce ces mots : « nous sommes les marchands de notre vie ». Elle s'assimile au reste du groupe - qui pourtant va la rejeter - après ce discours. Elle semble être la seule à avoir fait un vrai choix de vie avec le métier qu'elle exerce. Paradoxalement elle paraît plus épanouie plus libre que les autres, et avec un meilleur niveau de vie.

Une fois de plus nous retrouvons l'application de Joël Pommerat à raconter une histoire avec plusieurs niveaux de sens et de sensations.

Il y a de plus un humour dans le fait que le personnage de la femme trouve une vraie ressemblance entre sa sœur - si coincée, si embarrassée de tout - et la prostituée. Et de fait, ces deux rôles sont joués par la même actrice.

Il est ainsi souvent questions de ressemblances dans *Les Marchands*, ressemblances qui sont perçues par celle dont on dit « qu'elle n'a pas le sens des réalités ». Ces ressemblances sont contestées par la narratrice, alors même qu'elles existent aux yeux des spectateurs parce que les personnages sont effectivement joués par les mêmes acteurs. C'est aussi un signe qu'il faut prendre avec prudence l'opinion de la narratrice, et que l'histoire doit s'entendre par tous les éléments qui la



## DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

### Au monde - Les Marchands

relatent, y compris paradoxaux, et non par la voix d'une seule personne, même si elle est la seule à nous parler.

*Au monde* et *Les Marchands* sont deux pièces très différentes sur le plan formel.

*Au monde* est une pièce d'apparence plus classique qui peut presque se découper en actes, avec une tension et un suspens permanent. *Les Marchands* est une pièce à une seule voix, si vous la lisez elle apparaît comme un long monologue qui évoque plusieurs personnages. La version scénique met en scène tous les personnages même s'ils n'ont pas de texte écrit par l'auteur. Pourtant on les voit vivre, se parler entre eux, déployer une présence qui va aussi en tant que telle raconter quelque chose, ils vont donc même exister d'une manière un peu différente de ce que dit la narratrice. Le sens de l'histoire se comprend avec tous ses signes.

Les deux pièces sont cependant en écho comme si elles se passaient à peu près au même moment mais dans des milieux très différents. Les personnages dans *Les Marchands* peuvent être les ouvriers et les employés d'une entreprise appartenant à la famille mise en scène dans *Au monde*. Il y a plusieurs éléments qui résonnent les uns par rapport aux autres dans l'une et l'autre pièce. Et puis il y a la présence de la télévision, qui a une place à part entière, comme un drôle de liant entre les personnages, et entre le monde extérieur et les personnages.

Ces deux pièces ont demandé un travail d'acteur très différent pour moi. Dans *Au monde*, j'ai eu énormément de texte à apprendre. Il a fallu d'abord faire un travail considérable de mémoire et d'appropriation de cette parole, pour qu'elle devienne incarnée alors même que le texte a un style non naturaliste. Il a fallu trouver le souffle de cette parole, comment respirer à l'intérieur de phrases assez longues tout en cherchant à ce qu'elles deviennent comme sorties de mon corps. Joël Pommerat demande que notre façon de parler soit toujours très concrète, et en même temps il y a dans *Au monde* une tenue du dire à respecter, une musicalité particulière de la langue à faire entendre. C'est un travail qui se situe sur un fil entre l'abstrait et le concret, comme pour une partition musicale.

Dans *Les Marchands* les rôles que j'interprète sont sans texte écrit. Je ne dis pas qu'ils sont muets parce que les personnages sont mis en scène dans des situations où ils doivent échanger entre eux, parfois même de manière vive, ils sont donc agis par une parole que les spectateurs n'entendent pas, mais qui doit être très claire pour nous les acteurs. Nous avons dû nous inventer le sous-texte de ces situations, ou plutôt le texte dans ce non-écrit que nous devons faire vivre. Ce fil de texte non audible court pour nous et entre nous tout au long de la représentation, avec même des paroles que nous prononçons réellement à voix non projetée, paroles qui sont d'ailleurs facilement couvertes par l'ambiance sonore permanente sur cette pièce. Le travail sur la présence qui existe toujours avec Joël Pommerat est dans cette pièce poussé en avant : la précision de nos gestes et de nos attitudes doit raconter quelque chose. En cela aussi les placements de nos corps sur le plateau sont essentiels, ça a été un long travail dans les répétitions, qui a donné lieu à des improvisations pour trouver les places justes de chaque tableau. C'est à partir de ces improvisations que Joël Pommerat a déterminé sa mise en scène, qui est maintenant très précise et que nous devons respecter avec soin : chaque emplacement est extrêmement repéré et nous travaillons à le retrouver rapidement dans le noir à chaque changement de scène.

*Les Marchands* c'est aussi une pièce dans laquelle les changements de scène nécessitent à chaque fois des modifications de scénographie et de costumes. On dit qu'il y a une importante régie de plateau : déplacements d'objets, ouverture et fermeture des panneaux qui composent la scénographie, changement intégral de costumes en quelques secondes... Comme les interprètes au cirque mettent en place leur numéro, nous contribuons nous, acteurs, à mettre en place la scène suivante. C'est aussi une part de notre travail. Ainsi, quand la pièce commence, nous devons suivre un parcours très précisément rythmé qui fait s'alterner notre partie en scène et nos manipulations au plateau hors-scène. Nous sommes pris dans ce parcours continu entre le champ et le hors-champ et notre état en scène se nourrit aussi de cette particularité. Tout le monde, techniciens et acteurs compris, entre dans un rythme qui accompagne la narration, avec une grande concentration.

Concernant *Au monde*, *D'une seule main*, *Les Marchands*, Joël Pommerat dit qu'il a écrit cette trilogie parce que ce qu'il avait à dire ne tenait pas en une seule pièce, et que ces trois spectacles permettaient d'aborder plusieurs couches de la société. Quelles sont celles concernées par les deux spectacles repris à l'Odéon à la rentrée ? Est-ce que ces différences influent votre travail d'interprétation (et si oui, en quoi) ?

Il y a une grande différence de milieu social entre *Au monde* et *Les Marchands*. C'est un élément qui

## DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

### Au monde - Les Marchands

se sent aussi dans le corps des personnages. La seconde fille d'*Au monde* a l'habitude d'être en représentation publique, elle a conscience de l'image qu'elle donne d'elle, elle se tient toujours d'une manière qui la magnifie, sauf quand elle perd la maîtrise d'elle-même, ce qui lui arrive souvent aussi... Le rôle est sur cette brèche, entre une grande tenue et une fracture intérieure de plus en plus grande. Évidemment le lâchage nerveux et émotionnel est d'autant plus impressionnant qu'il se produit sur quelqu'un qui a une recherche de tenue et de maîtrise continuelle.

Dans *Les Marchands*, le personnage de la sœur est mal à l'aise, embarrassé et craintif. Sa recherche de normalité et de normes est un refuge, sa seule protection sociale. Son corps n'a naturellement pas appris à se déployer, ses épaules sont un peu rentrées, elle se tient en cherchant à occuper le moins de place possible, c'est une position de repli, de protection, face à l'hostilité ressentie du monde.

La prostituée est beaucoup plus libre, sans ostentation, tranquille et digne.

Ce travail sur le corps des personnages se fait en parallèle avec la recherche des costumes avec la costumière et s'affine tout au long des répétitions. Il se construit avec l'imaginaire que chaque acteur met en œuvre autour de l'histoire qui se raconte.

Ces deux pièces se sont, à l'époque, écrites pendant les répétitions et très en lien avec la nature de présence des acteurs. Je veux dire par là que Joël Pommerat avait d'un côté son sujet et de l'autre le groupe d'acteurs avec qui il avait choisi de travailler. Il lui fallait écrire en utilisant au mieux les natures de chacun pour raconter ce qu'il voulait raconter. Il y a eu une très grande adéquation entre nous et les personnages.

Aujourd'hui il y a trois acteurs qui reprennent certains rôles. Pour eux, le travail s'est plus apparenté au travail qu'un acteur doit faire quand il est distribué dans une pièce déjà écrite.

C'est vous qui avez conseillé à Joël Pommerat la lecture de François Flahaut, qui l'accompagne dans son écriture. Ce penseur vous aide-t-il, en retour, à interpréter les figures des spectacles de la Compagnie Louis Brouillard ?

Je ne me sers pas directement de la pensée de Flahaut dans mon travail. C'est plutôt que le théâtre met particulièrement bien en évidence cette idée qu'il développe : nous existons dans un groupe et ce que nous construisons pour nous-mêmes se fait forcément dans et à travers ce groupe. Toute expérience individuelle s'inscrit dans une expérience collective.

Une certaine vision du travail se dégage des deux pièces reprises à la rentrée. Comment la définiriez-vous ? Trouvez-vous que le travail de comédien corresponde à cette vision ? Quel moment préférez-vous dans votre travail de comédien ? Qu'est-ce qui vous est, au contraire, le moins agréable ?

*Au monde* et *Les Marchands* parlent du travail. Il y a notamment dans *Au monde* un parallèle conscient avec *Les Trois sœurs* de Tchekhov où il est question de l'avènement d'un nouveau monde grâce au travail.

Nous sommes, nous, dans un temps en manque et en souffrance de travail, alors même que cette notion est une valeur sociale fondamentale, une de celles qui définit les hommes les uns par rapport aux autres.

J'ai la chance par mon travail de comédienne de pouvoir développer une pratique dans laquelle je progresse au fil des années. C'est un métier qui me demande d'aboutir ce que je dois faire au mieux. Il y a une quête, non pas de faire rapidement le plus de choses possibles, mais de faire de mieux en mieux la chose que je dois faire. C'est un grand plaisir pour moi d'être dans cette patience et ce soin là aux choses que je fais, un plaisir que je ne soupçonnais pas avant d'y être confrontée. Je me sens de plus en plus capable de faire des choses de plus en plus difficiles dans ce travail, et j'ai la sensation que c'est sans fin, que je vais pouvoir continuer à aller encore et encore plus loin tout au long de ma vie. Je ne connais pas de l'intérieur d'autres métiers, mais j'ai l'impression que c'est assez rare que l'on prône ces notions-là dans le monde du travail, qui semble fonctionner beaucoup sur des objectifs quantitatifs. Évidemment c'est très différent. La sensation de pouvoir continuer à s'améliorer tout au long de sa vie est très gratifiante, et il y a bien sûr d'autres métiers que le théâtre qui permettent cela, ce sont des métiers où l'on a le temps de creuser sa passion.

Le spectacle *Cendrillon* est au programme du baccalauréat théâtre à partir de septembre et ce, pour trois ans. Quels conseils donneriez-vous aux élèves pour aborder l'univers de Joël Pommerat et de la Compagnie Louis Brouillard en général, mais aussi pour cette œuvre en particulier ?

## DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

### Au monde - Les Marchands

---

*Cendrillon*, qui est au programme du baccalauréat, est une pièce qui a d'abord été écrite puis distribuée. Mais l'esprit que les présences des acteurs doivent faire corps de manière saisissante avec ce qui est écrit persiste. Pour travailler une des scènes de ce texte ou d'autres, au départ, il ne faut pas penser au personnage mais surtout à parler vraiment le texte écrit, à le dire de sa propre voix en visant l'adresse la plus juste, la plus concrète, ce qui ne veut pas dire la plus banale ou la plus ordinaire comme quand on demande « passe-moi le sel », mais la plus précise, celle qui va chercher le plus à toucher celui à qui on s'adresse, dans l'enjeu de la situation et de ce qui se dit. Comme dans la vie, il y a toujours un enjeu au-delà des mots, plus grand, plus important que ce qui seulement se dit.

Et puis il faut se souvenir qu'on ne peut rien construire seul, c'est en s'appuyant sur l'écoute du partenaire de jeu que l'on peut trouver le ton de la réponse et ainsi de suite. Le personnage émanera naturellement de tout ça. Il ne faut pas chercher à le composer, à le construire.

En tant que jeune acteur, il vaut mieux s'appuyer sur sa présence naturelle et déjà faire ce travail énorme d'appropriation d'un texte et de situations, en se distribuant au plus près de ce que l'on est déjà. Quand on joue une pièce de théâtre, il faut faire croire à une histoire, c'est important d'aller déjà, en premier lieu, vers ce qu'il y a de plus crédible.

Entretien avec Marie Piemontese. Propos recueillis par Alexandra von Bomhard

## Sur *Au monde* : l'intertextualité avec *Les Trois sœurs* de Anton Tchekhov

Je vois le travail du metteur en scène moderne comme un palimpseste. Réécrivant sur le manuscrit, le parchemin de l'auteur. Après avoir réécrit le sens à travers sa mise en scène sans en changer un mot, le metteur en scène commence un jour, et c'est normal, à avoir envie, comme moi je l'ai eue, de réécrire en grattant le manuscrit, en réécrivant par-dessus, ce qui est la définition exacte du palimpseste.

C'est ce processus proche de celui de la mise en scène moderne qui m'amène par exemple à ne pas monter *Les Trois sœurs* de Tchekhov, mais finalement à réécrire sur le parchemin des *Trois sœurs*, comme dans ma pièce *Au monde*.

Joël Pommerat, *Théâtres en présence*, Actes-Sud Papiers, 2007, p. 23

### *Les Trois sœurs*, Anton Tchekhov (extrait)

VERCHININE. Rêvons un peu... par exemple, à la vie qu'il y aura après nous, à deux ou trois cents ans d'ici.

TOUZENBACH. Ma foi, après nous, on volera en montgolfière, les vestons changeront de coupe, on découvrira, peut-être, un sixième sens, qu'on développera, mais la vie restera semblable, difficile, pleine de mystères et heureuse. Et dans mille ans, les hommes gémiront de la même façon : « Ah ! que la vie est dure ! » et, en même temps, exactement comme aujourd'hui, ils auront peur de la mort et ils ne voudront pas mourir.

VERCHININE (*après une réflexion*). Comment vous dire ? J'ai l'impression que tout sur terre est destiné à changer petit à petit, et que tout change déjà sous nos yeux. Dans deux ou trois cents ans - mille ans, si vous voulez, ce n'est pas une question de durée - une vie nouvelle, heureuse, commencera. Cette vie, nous n'en serons pas, bien sûr, mais c'est pour elle que nous vivons aujourd'hui, que nous travaillons, que nous souffrons enfin ; c'est nous qui la créons - c'est cela seul, le but de notre existence et, si vous voulez, notre bonheur. (...) Nous devons seulement travailler et travailler - le bonheur, c'est le lot de nos lointains petits-neveux.

Anton Tchekhov, *Les Trois sœurs*, trad. par Markovicz & Morvan, Babel, (1900), 2006, p. 54-55

### *Au monde*, Joël Pommerat (extrait)

LA SECONDE FILLE. (...) *Les trois sœurs regardent la télé.*

Je vois très nettement comment nous vivrons bientôt. Comment les hommes vivront demain et après-demain. Oui je le vois bien. Nous dépasserons bientôt le monde matériel dans lequel nous vivons. Dans lequel nous nous abrutissons. Et les valeurs telles que l'argent, le pouvoir, la domination n'auront plus cours, non. Cet avenir, c'est maintenant qu'il faut le construire, le fabriquer, le bâtir. Bien sûr, pour dépasser ce monde matériel, nous devons encore en passer par le monde dans lequel nous vivons aujourd'hui car sans cela, tout s'arrêterait en cours de route et ce serait tellement dommage. Il faut continuer. Continuer dans le sens dans lequel nous allons. Il ne faut surtout pas s'arrêter. Il faut continuer. Pour en finir avec la pauvreté et les inégalités entre les personnes, nous avons besoin encore de donner du travail aux hommes. C'est pour cela qu'il faut créer de nouvelles marchandises, de nouveaux objets, intéressants à vendre, donc à acheter. Oui, créer tout cela pendant quelques temps encore. Car c'est comme cela que nous préparerons au mieux le monde de demain. Un monde où les hommes seront vraiment au centre de la vie sur terre. Un monde qui finira par se débarrasser définitivement et progressivement des objets matériels. Oui, progressivement, un monde qui se défera de toute vie... matérielle. Oui, enfin un monde qui fera de l'homme la seule valeur. Un monde où l'homme aura vraiment du temps. Enfin du temps à lui. Un monde où l'homme pourra enfin profiter de la vie. Profiter de son corps. Et de son âme. De tout ce qu'il y a dans sa tête de plus beau, ses plus belles pensées. Ses plus beaux rêves. Et ses désirs même les moins raisonnables... Un monde que nous ne connaissons peut-être pas mais que d'autres connaîtront après nous... oui...

Joël Pommerat, *Au monde*, Actes-Sud Papiers, 2004, p. 68

## Sur *Les Marchands* : retour sur la création et la scénographie du spectacle

Il faut distinguer deux aspects dans notre travail. Il y a d'abord une recherche de *laisser-être*, une recherche d'*abandon* sur le plan du travail de l'acteur et puis une très grande maîtrise et beaucoup de précisions, donc de contraintes, sur le plan de la mise en scène et de la mise en place des corps. Avant, on me soutenait que c'était contradictoire. J'entends encore parfois cette remarque en stage avec des acteurs. Or, selon moi, c'est cette *contradiction* qui est profondément artistique. Elle est complètement artistique parce qu'elle est de l'ordre d'un mélange artificiel et même contre-nature. Il y a une série de contraintes, de précisions, de mises en scène et d'organisations du regard du spectateur et, à l'intérieur de ce carcan, une recherche d'abandon et de laisser-être.

Par exemple, en ce qui concerne *Les Marchands*, nous sommes dans un espace où il y a plusieurs machinistes, des manipulations qui se font dans les interscènes dans le noir, dans des temps très courts. Quand la lumière se rallume il y a quelqu'un qui est là, placé à l'endroit juste, ainsi qu'un élément de décor nouveau. Cet assemblage de contraintes préalables et d'évidence ou de simplicité finale est, me semble-t-il, ce qui fait l'intérêt de ce travail théâtral.

Comme je le disais en préparation des *Marchands* nous avons beaucoup parlé. J'ai parlé avec toute l'équipe du projet et de ce que je voulais. Quel était, selon moi, le thème de cette écriture, mon rapport à ce thème, mes convictions, ce que ce projet allait permettre de me raconter par rapport à ça. Hormis une voix off, je voulais une pièce silencieuse. J'ai donc travaillé sur cette présence silencieuse avec les acteurs. Sur la présence de ces personnages qui se parlent entre eux mais de façon inaudible pour le spectateur.

Dans cette façon de travailler qui était la mienne avant : écrire des bribes de textes, donner ces textes à l'acteur, puis construire la pièce (ce que j'avais donc fait pour *D'une seule main* et *Au monde*), je me suis rendu compte que je me laissais dominer par le texte donc par la parole. Il y avait du bavardage, poétique, mais du bavardage quand même. Le texte prenait le pouvoir dans le travail de recherche. Les autres dimensions étaient écrasées, d'autres recherches étaient, dans ce rapport de force, dominées.

Sur *Les Marchands*, je suis donc parti de l'idée de laisser les choses se passer en dehors du texte, *en-deçà* ou *au-delà* de la parole. Je voulais que les corps nous racontent des choses sans la convention du dialogue et du langage. Donc nous avons improvisé dès le début des répétitions. J'avais ciblé des situations, des lieux, une scénographie. Le décor existait, il était en place, construit avant même le démarrage du travail avec les acteurs. Les grands principes de lumière étaient en place également, ceux du son aussi. J'ai dit à mon équipe : « Dans cette histoire, il va y avoir l'appartement vide de la femme qui a des dettes et qui ne travaille pas, il y aura l'usine, le bar, l'appartement de l'autre femme, celle qui travaille. Et il y aura une dimension fantastique puisqu'il y a deux pôles importants dans l'histoire : le travail, dont on parle et qu'on montre, et la *folie*, *l'imaginaire* de la femme qui ne travaille pas, ses visions, ses images. Toute une part de mise en scène à développer proche du fantastique. » Une dimension qu'il fallait explorer et pour laquelle je devais me donner du temps.

Pour tout ça, je pensais que si je parlais exclusivement de mes propres idées ou images, elles ne seraient pas assez intéressantes et développées et surtout pas assez reliées au concret. J'irais sans doute immédiatement vers de grands clichés. Je devais donc prendre ce temps de la recherche.

Le premier temps d'improvisation a porté principalement sur le travail, l'usine ainsi que l'appartement et le bar. Un après-midi, nous avons construit des lumières, un environnement sonore, choisi et essayé des vêtements. J'ai fait une proposition de lieu dans l'usine : « Nous sommes dans un vestiaire. J'ai installé une rangée de chaises. C'est la pause. Vous entrez. Existez dans ce rapport-là. Je veux que vous exploriez ce temps de la pause, dans le vestiaire de cette usine. Il y a des chaises pour vous poser, mais n'illustrez pas le lieu. Je ne veux pas que vous me montriez la machine à café, ou que vous teniez des discussions de collègues qui sont en train de se parler, avec les stéréotypes attendus. Je souhaite que vous travailliez intérieurement sur ce moment et cette situation-là. »

Si les acteurs accomplissent ce travail d'exploration intérieure de façon juste, cela créera des images qui ne sont pas illustratives et pas très riches en événements mais qui vont me nourrir et peut-être me permettre de tirer un fil.

C'était une étrange improvisation. Les acteurs entrent. La lumière du plateau évolue. Ils semblent ne

## DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

### Au monde - Les Marchands

rien faire. Ils sont juste là. Mais pendant ce temps-là, apparemment vide, je guette et je travaille. Je ne compte pas sur cette séance pour me donner la clef d'une image mais pour me faire sentir quelque chose qui va développer mon imaginaire, un socle, une base de concret pour que, ensuite, quelque chose commence à vivre en moi. Et si ce que je regarde commence à *être*, je rentre à mon tour dans l'usine. Et l'usine, au lieu d'être une entité abstraite, commence à *exister* pour moi. Je me mets, à partir de cette *vérité*, à développer un imaginaire beaucoup plus intéressant. Nous ne sommes plus dans la généralité d'une usine. Mais nous pénétrons dans quelque chose qui va devenir plus vaste à l'intérieur de moi. Voilà, par exemple, une improvisation pour moi et son intérêt.

En voici une autre : après avoir essayé de montrer le *travail* à partir de la pause, c'est-à-dire de la fatigue, je propose qu'on essaie de le montrer pour de vrai. Qu'on ne fasse pas l'impasse de montrer l'acte de travailler en lui-même, évidemment.

Nous commençons. Je patauge, je patine. Je suis ennuyé parce que je ne veux pas qu'on fasse de mime. Mais il nous manque des machines, des objets. Une vraie usine en somme. Les seuls objets que nous avons, ce sont ceux de la compagnie en tournée. Des outils, des caisses. Nous cherchons avec les caisses, mais ce n'est pas très effectif. Les acteurs s'égarer. Je suis mécontent. Ils cherchent, je les laisse faire, je n'avais rien de mieux à leur dire. Je suis dans un grand état de frustration, au pied du mur. Or, quand je vois au plateau que ça ne va pas, c'est comme si on me *torturait*. *Il faut que ça cesse*. Je dois trouver une solution.

Et puis une idée arrive : cacher la vision des mains des acteurs. Donner à voir leurs corps, mais pas leurs mains. Une bande de contreplaqué peinte en noire, barrant les corps à mi-hauteur, au niveau des mains pour justement qu'on ne les voie pas ! Aidés par le son et le concret des gestes, nous devrions ainsi pouvoir imaginer que quelque chose est vraiment en train d'être manipulé, quelque chose avec un poids et une réalité.

J'en ai parlé avec Eric Soyer. Nous avons demandé aux constructeurs de fabriquer un dispositif de cette nature. Dès le lendemain, nous avons créé une *chaîne de production*. Alors, j'ai pu commencer à faire travailler les acteurs, les mains cachées, comme s'ils manipulaient des objets. La lumière finissait de créer le rapport juste entre ce que nous voyions et ce que nous ne voyions pas.

Ici, l'improvisation est devenue probante. Mais il fallait développer. Nous avons passé deux semaines sur cette histoire de chaîne de production et les acteurs ont travaillé des heures à chercher le geste, les positions de leurs corps, les relations des uns avec les autres, etc.

J'avais en tête des mises en scène dont je ne voulais pas reproduire le résultat : les visions de ce théâtre politico-social des années 1970-1980 où des acteurs jouaient à l'ouvrier, en prenant certaines intonations, une gestuelle, avec d'autant plus de facilité qu'ils avaient l'impression de connaître ce dont ils parlaient, revêtant la casquette, etc. Je refusais cette imagerie que je trouvais pittoresque et stéréotypée. La recherche ne consistait pas à affirmer qu'on allait jouer aux ouvriers ou être des ouvriers. La seule façon de se rapprocher un peu de la représentation de l'ouvrier, c'était de créer notre usine et de *travailler*, nous-mêmes.

Même si dans *Les Marchands* il y a deux ou quatre minutes de travail, les acteurs y ont, en réalité, passé des après-midi entiers !

Mais je ne doutais pas d'eux. Ce sont des gens qui ont une haute exigence de recherche. Je leur ai enlevé la parole, je les ai fait improviser des journées entières, pas par sadisme, mais parce que moi aussi je cherchais et restais vigilant. Et je voyais des gens qui étaient dans le désir et l'avidité de cette exploration. C'est cela qui a fondé *Les Marchands*. Si nous n'avions pas passé ces heures de recherche sur la ligne de production, le spectacle ne serait pas ce qu'il a été.

Joëlle Gayot et Joël Pommerat : *Joël Pommerat : troubles*, Actes-Sud Papiers, 2009, p. 102-106

## Entretien avec Eric Soyer

Eric Soyer a rejoint Joël Pommerat au Théâtre de la Main d'Or et a réalisé la scénographie de tous ses spectacles.

On a une démarche très artisanale. Quand on commence, on démarre dans un dispositif scénique. Par exemple, pour *Les Marchands*, Joël voyait un appartement au 21ème étage, une cité, un deuxième appartement, des scènes d'usine et aussi, une très forte luminosité. Je lui propose un dispositif scénique. On fait fabriquer le décor tout en gardant la maîtrise de l'œuvre. Le premier jour sur le plateau, le texte n'est pas écrit, mais le décor est là, la lumière et le son aussi. Le spectacle s'écrit en partie sur le plateau et se nourrit de moments d'improvisations, de recherches, avec un vrai temps d'exploration au niveau plastique et sonore. Nous avons travaillé trois mois sur *Les Marchands*. Il ne s'agit pas de créer à tout prix des images spectaculaires. On ne vise pas la rentabilité, on est en recherche, ce qui signifie que l'on se sépare de beaucoup d'éléments qui avec le temps apparaissent superflus pour arriver à une forme d'épuration. On essaie de créer des images justes par rapport à ce qui se joue. C'est l'assemblage des images qui crée la puissance et le rythme. Ainsi, dans *Les Marchands*, la séquence de la dépression a été créée après une longue phase d'improvisations - son, lumière, jeu - puis de recréation de fragments de ces moments. On peut dire aussi que tous les spectacles découlent les uns des autres, se nourrissent les uns des autres. Chaque spectacle est un terrain d'expérimentation. On travaille ensemble sans s'user car on arrive à se surprendre. On trouve l'envie d'explorer et de construire un langage et une grammaire scénique spectacle après spectacle.

Entretien réalisé le 8 février 2008

Réfléchir sur la notion de travail

*Au monde* et *Les Marchands* nous amènent à réfléchir sur la place que le travail occupe dans nos vies et nos sociétés. Voici plusieurs textes qui pourront stimuler la pensée des élèves à ce sujet. Il est possible d'imaginer une activité en interdisciplinarité avec le professeur de Sciences Economiques et Sociales ou de philosophie par exemple.

*Au monde*, scène 5 (extrait)

LE MARI DE LA FILLE AÎNÉE. Il n'y a rien de dégradant à vendre des armes. Certains vendent bien du sable ou des chaînes de vélo.

LA SECONDE FILLE (*explosant*). Mais je ne vous parle pas de ce dégradant-là moi, pas de ce dégradant-là. Je crois que nous ne nous comprendrons jamais vous et moi.

LE MARI DE LA FILLE AÎNÉE. Mais calmez-vous !

LA SECONDE FILLE. Je suis calme. Mais ça m'énerve je crois, je vais vous le dire, de devoir ne pas vous aimer. Quel temps perdu, quelle énergie perdue.

LA FILLE AÎNÉE. Tu es défaitiste, ma pauvre petite sœur.

LA SECONDE FILLE. Moi je suis surtout heureuse et très fière de m'être réalisée en exprimant quelque chose de moi, en m'exprimant. Parce que c'est cela le plus important dans l'existence et non l'argent, le profit, non, mais soi, soi-même. Exprimer quelque chose de soi. Se réaliser en s'exprimant, soi-même. (*S'adressant au mari de la fille aînée.*) Qu'est-ce que vous faites de vous, vous dans la vie ? Vous vendez, vous achetez, vous achetez, vous vendez, et vous trouvez ça intéressant ?

LE MARI DE LA FILLE AÎNÉE. Vous me faites penser à une poire, je ne sais pas pourquoi.

*Silence.*

Joël Pommerat, *Au monde*, Actes-Sud Papiers, 2004, p. 19-20

*Au monde*, scène 5 (extrait)

LA SECONDE FILLE. Vous savez, je vais vous dire moi, comment je vois l'avenir, l'avenir de l'humanité. Le travail va disparaître un jour. Il y a moins de travail aujourd'hui pour les hommes et il y en aura de moins en moins demain... Le travail, les travaux forcés comme je dis, le labeur forcené, l'esclavage par le travail, bientôt les hommes en seront libérés, vous verrez. Bientôt le travail deviendra une idée comme la peste, une maladie d'un autre temps, d'une autre époque, d'un vieux Moyen Age enfoui sous la poussière. Les hommes ne travailleront plus parce qu'ils n'auront plus besoin de travailler et parce qu'il n'y aura plus de travail. Tous nos satanés objets n'auront plus besoin de mains humaines pour être fabriqués, non. Ils se fabriqueront d'eux-mêmes ou presque. Là où il faut cinq heures aujourd'hui, il ne faudra plus que cinq minutes demain, et après-demain nos objets n'auront finalement plus besoin de personne. Le travail n'existera plus. Les hommes seront dispensés de corvée, et ils pourront ainsi profiter de la vie, profiter d'eux-mêmes, de leur corps, de leur âme, de tout ce qu'il y a dans leur tête de plus beau, leurs plus belles pensées, leurs plus beaux rêves et leurs désirs, même les moins raisonnables. L'homme aura enfin du temps à lui. Nous aurons tout notre temps et nous serons libres, car ce qui coûte vraiment cher, ce sera l'homme. Oui, vous verrez comme ça coûtera cher une heure d'un homme, très cher. C'est l'homme qui aura de la valeur...Et nous, nous pourrons enfin être heureux, oui, enfin heureux, vraiment heureux, vous verrez...

Joël Pommerat, *Au monde*, Actes-Sud Papiers, 2004, p. 21-22

*Au monde*, scène 26 (extrait déjà cité dans ce dossier, cf. p. 32)



## DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

### Au monde - Les Marchands

#### *Les Marchands, scène 26*

A un certain moment je dis que jamais je ne pourrais envisager de ne pas travailler et je me mis à pleurer.

Le parent de mon amie me consola.  
Il me dit que tout le monde avait besoin de travail  
que tous les hommes avaient besoin de travail  
comme de l'air pour respirer.

Car me dit-il si l'on prive un homme de son travail on le prive de respirer.

A quoi pourrait bien servir notre temps nous dit-il si nous ne l'occupons pas principalement par le travail ?

Car notre temps sans le travail ne serait rien, ne servirait à rien même.

Nous nous en apercevons bien lorsque nous cessons de travailler.

Nous sommes tristes.

Nous nous ennuyons.

Et nous tombons malades. Oui.

Le travail est un droit mais c'est aussi  
un besoin,

pour tous les hommes.

C'est même

notre commerce

à tous.

Car c'est par cela que nous vivons.

Nous sommes pareils à des commerçants,  
des marchands.

Nous vendons notre travail.

nous vendons notre temps.

Ce que nous avons de plus précieux.

Notre temps de vie.

Notre vie.

Nous sommes des marchands de notre vie.

Et c'est ça qui est beau,

qui est digne et respectable

et qui nous permet

surtout

de pouvoir nous regarder dans une glace

avec fierté...

Il y eut à nouveau des sourires sur les visages.

La femme à qui justement nous ne connaissions pas d'activité

se leva

alors

pour nous déclarer combien elle comptait s'engager avec nous.

Elle, bien sûr ne travaillait pas à Norscilor

mais se sentait quand même très solidaire dit-elle.

Elle aussi était quelqu'un qui

avait un travail

et à cause de cela

se sentait vraiment très proche de nous.

Nous avons tous envie de lui demander ce qu'elle appelait son travail.

## DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

### Au monde - Les Marchands

Elle exerçait depuis huit ans nous dit-elle la profession de prostituée.  
Elle vendait temporairement des parties de son corps en échange d'argent et considérait dit-elle bien sûr cette activité exactement comme un travail ordinaire.  
Elle ne vendait pas son âme nous rassura-t-elle, elle ne louait que de toutes petites parties de son corps.  
Elle rit.  
C'était un commerce ordinaire.  
Elle échangeait, temporairement des parties d'elle contre un salaire.

Elle ne se sentait pas plus vicieuse évidemment ni obsédée par le sexe en général que la moyenne des individus

non

elle se sentait une personne vraiment normale qui exerçait un travail ordinaire et c'est tout.

Cela lui faisait vraiment du bien de pouvoir échanger sur ces questions-là et de pouvoir envisager de vivre ainsi son travail ordinaire en toute clarté.

Quelqu'un dit  
mais comment pouvez-vous dire cela ?

C'est-à-dire ? Dit la femme.

Cette femme cherchait à provoquer ou à se moquer des personnes qui étaient décédées dans la catastrophe.

Comment pouvait-elle faire ainsi de pareilles comparaisons ?

C'est le grand fils de mon amie  
qui exprima finalement tout ce que tout le monde ressentait et lui dit  
qu'elle n'avait vraiment rien à faire dans ce lieu.

Pourquoi, dit la femme ?

Parce que c'est comme ça dit le soi-disant grand fils de mon amie.

La femme ne voulut pas partir.  
Elle ne voyait pas pourquoi elle n'aurait pas au même titre que les autres  
sa  
place  
comme les autres  
parmi cette assemblée...

Heureusement  
elle finit quand même par céder.

Cette réunion se termina donc sur une note quand même un peu spéciale.

Joël Pommerat, *Les Marchands*, Actes-Sud Papiers, 2006, p. 31-33

La Grande et fabuleuse histoire du commerce, scène 1

MICHEL. Un bon vendeur c'est quelqu'un qui sait écouter les autres... C'est un type qui tchatte, un bon vendeur. Tu sais ça ?

FRANCK. Ah ouais ?

MICHEL. Donc, voilà ce qui a été essentiel pour nous, dans notre décision de te demander de venir travailler avec nous : t'es neuf, t'y connais rien... Et d'après moi t'as une bonne mentalité... C'est ça qui a convaincu les autres quand je leur ai parlé de toi... On voulait pas quelqu'un de trop expérimenté dans la vente... On a déjà essayé, ça marche pas... Ce qu'on a compris avec le temps, c'est que l'essentiel pour bien travailler en équipe, c'est la confiance... Tu comprends ? Voilà... C'est pour ça qu'on a envie de tenter le coup avec toi et qu'on te donne ta chance aujourd'hui parce qu'on pense que t'es un type honnête et sain...

ANDRÉ. T'as vraiment aucune expérience dans le commerce ?

FRANCK. Non, aucune.

ANDRÉ. Quelle idée tu t'en fais ?

FRANCK. Je sais pas.

ANDRÉ. Les gens d'habitude en ont une mauvaise idée, de la vente, du commerce...Alors que sans le commerce et la vente, y a pas de vie... Tu sais ça ?

FRANCK. C'est-à-dire ?

ANDRÉ. Si y a pas de vendeurs, et de bons vendeurs, les gens arrêtent d'acheter, si les gens arrêtent d'acheter les usines ferment, si les usines ferment y a plus de salaires, et y a que du chômage et de la misère.

FRANCK. J'avais pas pensé à ça.

MICHEL. On est dans cette ville encore deux semaines au moins parce que c'est un très bon secteur. On est très contents. Si t'es attentif et respectueux des règles et des principes et si t'es un peu doué alors tout va très bien se passer pour toi... On vend un très bon produit, c'est un très bon produit qu'on vend... Un très très bon produit mais je t'en ai déjà parlé.

FRANCK. Absolument.

*Un temps.*

MAURICE. C'est quoi ta vraie motivation à toi pour être là ?

FRANCK. Je sais pas...Je me suis installé avec quelqu'un y a pas longtemps. Avant j'avais que moi à m'occuper, maintenant on est deux...Et j'ai envie que ça se passe bien, j'ai envie de gagner ma vie.

RENÉ. T'es amoureux ?

FRANCK. Je sais pas.

RENÉ. Tu vas te marier ?

MICHEL. Laisse tomber, René.

MAURICE. T'as envie de gagner de l'argent, c'est ça ?

FRANCK. Ben oui.

MICHEL. Y a pas de honte...On va se coucher ?

## DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

### Au monde - Les Marchands

#### **Oncle Vania, Anton Tchekhov (extrait)**

Cette scène se passe dans la chambre de Ivan Petrovitch qui lui sert aussi de bureau.

*Téléguine entre sur la pointe des pieds, s'assied près de la porte et accorde doucement sa guitare.*

**VOÏNITSKI** (à Sonia, après lui avoir passé la main dans les cheveux). Ma petite fille, comme j'ai le cœur lourd ! Oh, si tu savais comme j'ai le cœur lourd !

**SONIA.** Mais que faire, il faut vivre !

*Pause.*

Nous allons vivre, oncle Vania, toi et moi. Nous allons vivre une longue, longue, série de jours, et de longues soirées ; nous allons supporter patiemment les épreuves que le destin nous enverra ; nous allons travailler pour les autres, maintenant et plus tard, quand nous serons vieux, sans connaître de repos, et quand notre heure sera venue, nous mourrons docilement et, là-bas, de l'autre côté du tombeau, nous dirons combien nous avons souffert, combien nous avons pleuré, combien nous avons eu la vie amère, et Dieu aura pitié de nous, et toi et moi, mon oncle, mon oncle bien-aimé, nous verrons une vie lumineuse, splendide, pleine de grâce, et nous nous réjouissons, et, en nous retournant sur nos malheurs de maintenant, nous aurons un sourire de compassion -et nous nous reposerons. Je crois, mon oncle, je crois avec ardeur, passionnément... (*Elle s'agenouille devant lui et pose son visage entre les mains de son oncle ; d'une voix épuisée*) Nous nous reposerons !

*Téléguine joue doucement de la guitare.*

Nous nous reposerons ! Nous entendrons les anges, nous verrons tout le ciel constellé de diamants, et nous verrons le mal terrestre, toutes nos souffrances se noyer dans la charité qui remplira le monde entier, et notre vie deviendra douce, tendre, légère comme une caresse. Je crois, je crois... (*Elle essuie avec son mouchoir les larmes de son oncle.*) Mon pauvre, mon pauvre oncle Vania, tu pleures ... (*Au bord des larmes.*) Tu n'as pas eu de joie dans ta vie, mais, attends un petit peu, oncle Vania, attends... Nous nous reposerons... (*Elle le prend dans ses bras.*) Nous nous reposerons !

*Le gardien frappe sur sa planchette.*

*Téléguine joue doucement ; Maria Vassilievna écrit dans les marges de sa brochure ; Marina tricote son bas.*

Nous nous reposerons !

*Le rideau descend lentement.*

Anton Tchekhov, *Oncle Vania*, trad. par Markowitz & Moran, Babel, (1897), 2005, p. 98-100

## DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

### Au monde - Les Marchands

#### *Les Trois sœurs, Anton Tchekhov*

Cette scène se passe dans un salon de la maison des Prozorov.

IRINA. Aujourd'hui, quand je me suis réveillée, quand je me suis levée, que j'ai fait ma toilette, brusquement, j'ai eu l'impression que tout était clair, pour moi, en ce monde, que je savais comment il fallait vivre. Mon bon Ivan Romanytch, je sais tout. L'homme doit travailler, quel qu'il soit, il doit gagner son pain à la sueur de son front, en cela seul résident le sens et le but de sa vie, son bonheur, ses enthousiasmes. Que c'est beau d'être un ouvrier qui se lève avec le jour et casse des cailloux sur les routes, d'être un berger, ou un instituteur qui instruit les enfants, ou un mécanicien sur sa locomotive... Mon Dieu, il vaut mieux être un bœuf, un vulgaire cheval, je ne dis pas même un être humain, et travailler, plutôt que d'être une jeune femme qui se lève à midi, prend son café au lit et met deux heures à s'habiller... Oh ! comme c'est monstrueux ! J'ai eu envie de gagner ma vie comme on peut avoir soit quand il fait chaud. Si je ne commence pas à me lever et à travailler, refusez-moi votre amitié, Ivan Romanytch.

TCHEBOUTYKINE (*tendrement*). Mais oui, mais oui ...

OLGA. Père nous avait dressés à nous lever à sept heures. A présent, Irina se réveille à sept heures, elle reste au lit au moins jusqu'à neuf heures, et toujours en train de réfléchir. Et un air sérieux avec ça !

*Elle rit.*

IRINA. Tu me vois toujours comme une petite fille, et ça te paraît bizarre que j'aie l'air sérieux. J'ai vingt ans !

TOUZENBACH. La nostalgie du travail, mon Dieu, comme je comprends ça ! Je n'ai jamais travaillé de ma vie. Je suis né à Pétersbourg, une ville froide, oisive, dans une famille qui n'avait jamais connu ni travail ni souci d'aucune sorte. Je me souviens, quand je rentrais de l'école militaire, le domestique me retirait mes bottes, et moi, pendant ce temps-là, je faisais des caprices, ma mère me regardait avec adoration et ne comprenait pas qu'on puisse me regarder autrement. On me préservait du travail. Je doute qu'on m'en ait préservé totalement, oui, j'en doute ! Le temps est arrivé, c'est une montagne qui s'avance vers nous, une tempête puissante et salubre se prépare, elle avance, elle est déjà proche, et elle balayera de notre société la paresse, l'indifférence, les préjugés contre le travail, la pourriture rance de l'ennui. Je travaillerai, et, dans vingt-cinq ou trente ans, tout au plus, chaque homme travaillera. Chaque homme !

Anton Tchekhov, *Les Trois sœurs*, trad. par Markovicz & Morvan, Babel, (1900), 2006, p. 14-15

#### *Le Capital*, Karl Marx (extrait)

Le royaume de la liberté commence seulement là où l'on cesse de travailler par nécessité et opportunité imposée de l'extérieur ; il se situe donc, par nature, au-delà de la sphère de production matérielle proprement dite. De même que l'homme primitif doit lutter contre la nature pour pourvoir à ses besoins, se maintenir en vie et se reproduire, l'homme civilisé est forcé, lui aussi, de le faire et de le faire quels que soient la structure de la société et le mode de production... En ce domaine, la seule liberté possible est que l'homme social, les producteurs associés règlent rationnellement leurs échanges avec la nature, qu'ils la contrôlent ensemble au lieu d'être dominés par sa puissance aveugle... Mais cette activité constituera toujours le royaume de la nécessité. C'est au delà que commence le développement des forces humaines comme fin en soi, le véritable royaume de la liberté qui ne peut s'épanouir qu'en se fondant sur l'autre royaume, sur l'autre base, celle de la nécessité.

Karl Marx, *Le Capital : tome III*, Editions sociales, (1894), 1975, p. 198

#### *La Phénoménologie de l'esprit*, Hegel (extrait)

C'est par la médiation du travail que la conscience vient à soi-même. Dans le moment qui correspond au désir dans la conscience du maître, ce qui paraît échoir à la conscience servante, c'est le côté du rapport inessentiel à la chose, puisque la chose dans ce rapport maintient son indépendance. Le désir s'est réservé à lui-même la pure négation de l'objet, et ainsi le sentiment, sans mélange, de soi-même.

Mais c'est justement pourquoi cette satisfaction est elle-même uniquement un état disparaissant, car il lui manque le côté objectif ou la subsistance. Le travail, au contraire, est désir réfréné, disparition retardée : le travail forme. Le rapport négatif à l'objet devient forme de cet objet même, il devient quelque chose de permanent, puisque justement, à l'égard du travailleur, l'objet a une indépendance.

Ce moyen négatif, où l'opération formatrice, est en même temps la singularité ou le pur être-pour-soi de la conscience. Cet être-pour-soi, dans le travail, s'exteriorise lui-même et passe dans l'élément de la permanence la conscience travaillante en vient ainsi à l'intuition de l'être indépendant, comme intuition de soi-même.

G.W.F Hegel, *La Phénoménologie de l'esprit : tome I*, trad. par Jean Hyppolite, Aubier, (1807), 1941, p.

165

#### ***Le salaire ne constitue qu'une part des biens attendus en échange du travail, François Flahaut (extrait)***

Le travail salarié, tel qu'il est pensé du point de vue économique, implique lui aussi une séparation entre l'échange marchand et d'autres formes d'échanges : le salarié fournit à l'employeur une certaine quantité de travail, et celui-ci verse en contrepartie un certain salaire. On peut discuter du caractère équitable ou inéquitable de cet échange (comme, par exemple, l'a fait Marx dans son analyse de la plus-value). Mais on peut également se demander - c'est une toute autre problématique - si la notion même d'échange marchand (le principe d'une équivalence travail/salaire) permet de décrire convenablement ce qui est en jeu pour tout salarié dans ses relations de travail.

Ce qui justifie qu'on se pose une telle question, c'est que, comme le montre l'expérience, personne ne travaille *seulement* pour un salaire. En contrepartie du travail fourni, on attend un salaire équitable, mais aussi quelque chose d'autre. Quoi ? Que la situation de travail permette d'entretenir une certaine forme d'existence de soi. Lorsqu'on bavarde avec des gens qui travaillent dans une entreprise (ou, mieux encore, lorsqu'on partage leur vie), on a vite fait de constater l'importance de cette attente. C'est sans doute dans les situations où elle se trouve frustrée que celle-ci se révèle le mieux : les souffrances que produisent des relations conflictuelles, des rapports hiérarchiques humiliants ou une « atmosphère pourrie », ne sont jamais, du point de vue de l'employé qui les subit, compensées par le salaire qu'il perçoit, même lorsque celui-ci lui paraît satisfaisant en lui-même. On a beau, en effet, s'engager dans « l'économie des choses », on ne peut pas pour autant mettre complètement entre parenthèses « l'économie des personnes » ; aussi l'équilibre de la première ne saurait remédier à un déséquilibre de la seconde, qui est d'un autre ordre. (...)

Il nous est possible, en effet, de supporter des situations qui s'accompagnent de frustrations (c'est-à-dire de moins-être) à condition que celles-ci soient compensées par d'autres aspects de notre vie qui entretiennent notre sentiment d'exister ou qui le recréent (c'est ainsi, par exemple, qu'à l'école les récréations alternent avec les heures de classe). Mais cette possibilité a ses limites. Ceux qui croient n'éprouver aucun besoin de soutenir leur sentiment d'exister durant le temps consacré au travail sont dupes de leur esprit de sérieux ; car c'est précisément en se prenant au sérieux que, sans le savoir, ils retirent une certaine jouissance d'eux-mêmes. Qu'ils viennent à être licenciés et ils réalisent alors qu'ils ne perdent pas seulement leur salaire, mais une bonne part de leur existence sociale.

Si la vie en société est aussi nécessaire à notre existence psychique que l'air à nos poumons, le temps passé au travail est bien trop long pour être vécu en apnée. Dans ces conditions, il est tout à fait justifié qu'un salarié attende de son temps de travail, outre un salaire équitable, une certaine alimentation de son sentiment d'exister. La réduction du temps de travail, lorsqu'elle s'accompagne d'une pression accrue sur le salarié et par conséquent d'une perte de bien-être, n'est pas toujours une bonne affaire pour celui-ci.

François Flahaut, *Le Paradoxe de Robinson*, Mille et une nuits, 2005, p. 129-131

#### ***Putain d'usine, Jean-Pierre Levaray***

Non, le véritable rêve des ouvriers, loin d'être un rêve de pouvoir, est de ne plus travailler. Pas seulement lorsqu'ils se font plus âgés et qu'ils aspirent à la retraite, non. Le but est bien de travailler le moins possible. Il y a un véritable antagonisme de classes entre nos patrons, qui trouvent que nous sommes trop payés et devrions travailler davantage, et nous, qui ressentons dans notre chair que notre force de travail n'est pas payée à sa juste valeur et que nous donnons trop de nous-mêmes. Le salariat régent l'ensemble de notre vie et ce n'est jamais assez cher payé, alors qu'il nous reste tant à faire, que notre unique vie ne nous permettra pas de vivre. Il y a longtemps que la notion d'amour du travail est devenue obsolète. Cette notion faisait référence à un travail artisanal, ou en petite manufacture. Aujourd'hui, le travail est devenu trop parcellisé et il est illusoire de penser qu'on reviendra en arrière. Ainsi, tout révolutionnaire qui ne prend pas en compte le fait que les ouvriers aspirent à travailler beaucoup moins, voire à ne pas travailler du tout, n'a qu'un cadavre dans la bouche. Gagner son pain à la sueur de son front, ou n'être reconnu par le système que par ce que l'on produit, n'est qu'une conception bourgeoise, chrétienne, marxiste, bureaucrate syndicale. La vie est ailleurs.

Jean-Pierre Levaray, *Putain d'usine*, Editions Agone, 2002, p. 79-80

#### *La Condition ouvrière, Simone Weil (extrait)*

L'ouvrier ne sait pas ce qu'il produit, et par suite il n'a pas le sentiment d'avoir produit, mais de s'être épuisé à vide. Il dépense à l'usine, parfois jusqu'à l'extrême limite, ce qu'il a de meilleur en lui, sa faculté de penser, de sentir ; de se mouvoir ; il les dépense, puisqu'il en est vidé quand il sort ; et pourtant il n'a rien mis de lui-même dans son travail, ni pensée, ni sentiment, ni même, sinon dans une faible mesure, mouvements déterminés par lui, ordonnés par lui en vue d'une fin. Sa vie même sort de lui sans laisser aucune marque autour de lui. L'usine crée des objets utiles, mais non pas lui, et la paie qu'on attend chaque quinzaine par files, comme un troupeau, paie impossible à calculer d'avance, dans le cas du travail aux pièces, par suite de l'arbitraire et de la complication des comptes, semble plutôt une aumône que le prix d'un effort. L'ouvrier, quoique indispensable à la fabrication, n'y compte presque pour rien, et c'est pourquoi chaque souffrance physique inutilement imposée, chaque manque d'égard, chaque brutalité, chaque humiliation même légère semble un rappel qu'on ne compte pas et qu'on n'est pas chez soi. On peut voir des femmes attendre dix minutes devant une usine sous des torrents de pluie, en face d'une porte ouverte par où passent des chefs, tant que l'heure n'a pas sonné ; ce sont des ouvrières ; cette porte leur est plus étrangère que celle de n'importe quelle maison inconnue où elles entreraient tout naturellement pour se réfugier. Aucune intimité ne lie les ouvriers aux lieux et aux objets parmi lesquels leur vie s'épuise, et l'usine fait d'eux, dans leur propre pays, des étrangers, des exilés, des déracinés. Les revendications ont eu moins de part dans l'occupation des usines que le besoin de s'y sentir au moins une fois chez soi. Il faut que la vie sociale soit corrompue jusqu'en son centre lorsque les ouvriers se sentent chez eux dans l'usine quand ils font grève, étrangers quand ils travaillent. Le contraire devrait être vrai. Les ouvriers ne se sentiront vraiment chez eux dans leur pays, membres responsables du pays, que lorsqu'ils se sentiront chez eux dans l'usine pendant qu'ils y travaillent.

Il est difficile d'être cru quand on ne décrit que des impressions. Pourtant on ne peut décrire autrement le malheur d'une condition humaine. Le malheur n'est fait que d'impressions. Les circonstances matérielles de la vie, aussi longtemps qu'il est à la rigueur possible d'y vivre, ne rendent pas à elles seules compte du malheur, car des circonstances équivalentes, attachées à d'autres sentiments, rendraient heureux. Ce sont des sentiments attachés aux circonstances d'une vie qui rendent heureux ou malheureux, mais ces sentiments ne sont pas arbitraires, ils ne sont pas imposés ou effacés par suggestion, ils ne peuvent être changés que par une transformation radicale des circonstances elles-mêmes. Pour les changer, il faut d'abord les connaître. Rien n'est plus difficile à connaître que le malheur ; il est toujours un mystère. Il est muet, comme disait un proverbe grec. Il faut être particulièrement préparé à l'analyse intérieure pour en saisir les vraies nuances et leurs causes, et ce n'est pas généralement le cas des malheureux. Même si on est préparé, le bonheur même empêche cette activité de la pensée et l'humiliation a toujours pour effet de créer des zones interdites où la pensée ne s'aventure pas et qui sont couvertes soit de silence soit de mensonge. Quand les malheureux se plaignent, ils se plaignent presque toujours à faux, sans évoquer leur véritable malheur ; et d'ailleurs, dans le cas du malheur profond et permanent, une très forte pudeur arrête les plaintes. Ainsi chaque condition malheureuse parmi les hommes crée une zone de silence où les êtres humains se trouvent enfermés comme dans une île.

Simone Weil, *La Condition ouvrière*, Folio Essais, (1951), 2002



Entretien avec Dominique Méda, réalisé à Paris le 27 juin 2013 par Daniel Loayza

Daniel Loayza – Le travail constitue un thème récurrent dans l'œuvre de Joël Pommerat. Plusieurs années avant *Ma chambre froide*, il l'abordait déjà dans *Au monde* et *Les Marchands*. Quelles réflexions la lecture de ces œuvres vous a-t-elle inspirées ?

Dominique Méda – *Les Marchands* traite d'une actualité brûlante : la concomitance du désespoir de ceux qui n'ont pas de travail et de la souffrance physique et morale provoquée par l'exercice du travail, la perte de sens de celui-ci. Mais je dois dire que la fin de la pièce m'a d'abord énormément surprise...

D. L. – Que voulez-vous dire ?

D. M. – Dans *Les Marchands*, nous entendons une femme nous raconter sa vie quotidienne, son emploi en usine. Elle nous parle aussi de son amitié pour une chômeuse à la santé psychique fragile. Ces deux femmes n'ont pas de nom, alors que la grande entreprise de la région, Norscilor, en a un, ce que j'ai pris pour un indice de la déshumanisation de ce monde décrit par Pommerat. La pièce nous renvoie une image assez exacte de la situation actuelle et met bien en évidence les symptômes de la crise que traverse le travail depuis plusieurs décennies : montée des risques psychosociaux, explosion des TMS (troubles musculo-squelettiques) et autres maladies issues directement du « nouveau productivisme... » Je ne sais pas si Pommerat est un auteur qui effectue des enquêtes et réunit une documentation, mais le portrait qu'il nous propose d'une salariée de l'industrie et du cercle assez restreint de ses proches est tout à fait plausible, jusque dans le détail. Par exemple, il est exact que ce sont surtout les femmes qui sont affectées à ce genre de postes peu qualifiés, gérés selon les principes de la taylorisation à outrance...

D. L. – Alors pourquoi parlez-vous de « surprise » ?

D. M. – Je dois préciser que je n'ai pas encore vu les spectacles. Et donc, de mon point de vue limité de lectrice, mon premier mouvement, devant *Les Marchands*, a été, je dois bien le dire, une certaine irritation... Voilà une femme qui travaille dans des conditions nocives pour sa santé. Pendant quelque temps, elle se retrouve au chômage. On découvre que l'usine fabrique des produits toxiques. Puis cette femme retrouve son emploi dans la même usine, et apparemment, tout est bien qui finit bien. Elle se dit « heureuse » et ses douleurs au dos disparaissent comme par enchantement ! D'où ma surprise : si l'on n'est rien sans travail, si celui-ci est absolument indispensable, faut-il pour autant laisser penser que n'importe quelle occupation, même source de souffrance, même dénuée de toute utilité sociale, est préférable à tout le reste ?

D. L. – Ce n'est pas ce que montre la pièce...

D. M. – Je vous l'ai dit, je décris là ma première réaction ! Je me suis évidemment doutée que les choses devaient être plus complexes. Pommerat lui-même précise dans un avant-propos que parfois, ce que la mise en scène donne à voir peut contredire le propos de la narratrice... Ce qui nous est dit, en fin de compte, ce n'est justement pas qu'en temps de crise, tout travail quel qu'il soit est un merveilleux privilège dont on doit se contenter en silence. Ce qui est montré, c'est bien plutôt à quel point le travail reste une dimension à la fois surinvestie et problématique – et là, nous sommes en plein dans ce que nous avons appelé, Lucie Davoine et moi, le « paradoxe français ».

D. L. – C'est-à-dire ?

D. M. – Avant de vous répondre, il faut dire deux choses. D'abord, que dans *Au monde*, la vision qui

est proposée du travail est totalement différente. J'y reviendrai. Ensuite, il faut souligner que dans *Les Marchands*, aucun personnage ne définit ce qu'il entend par « travail ». Le moment qui s'approche le plus d'une discussion sur le sens de ce mot là intervient alors que l'usine est fermée. Et il est remarquable que c'est un homme ayant des ambitions politiques qui prend alors la parole pour consoler l'héroïne brisée par la perte de son emploi en lui disant qu'il comprend ses larmes parce que le travail est un « besoin » et que notre temps, sans le travail, ne serait rien... Là encore, le texte peut être entendu en un tout autre sens. Car si les gens vendent pour vivre ce qu'ils ont « de plus précieux », leur « temps de vie », leur « vie », écrit Pommerat, cela invite à s'interroger sur ce qu'ils obtiennent en échange... Si l'on dit que le travail permet de gagner sa vie, c'est bien que la vie constitue le but, la fin, et que le travail devrait lui être subordonné comme un moyen. La bonne question, dès lors, devrait bien plutôt être : que voulons-nous comme vie, quelle conception sociale, quelle organisation du travail nous permettraient-elles de réussir la vie que nous souhaitons pour nous et nos enfants ? Mais d'un autre côté, si l'on dit que l'on vend sa vie pour occuper un emploi, et que sans cet emploi la vie serait vide, c'est alors cet emploi qui devient la fin, tandis que la vie n'est plus que le moyen de l'obtenir...

D. L. – Ce qui est posé là, c'est le problème de la valeur...

D. M. – En effet – de la valeur marchande et non marchande. Et du bonheur aussi, de ce qui échappe à la valeur ou plutôt à une certaine forme d'évaluation. Sur ces questions, Pommerat ne disserte pas, il suggère. Implicitement, le travail dont parle ici l'homme politique est avant tout celui que prend en compte le produit national brut, le fameux PIB. Cet indicateur sur lequel nous avons les yeux braqués (la non moins fameuse croissance, c'est celle du PIB) et qui compte pour zéro toutes les autres activités que le travail. Seul est pris en considération le fruit de l'activité qui ajoute de la valeur économique immédiatement mesurable en termes monétaires. On commence à se rendre compte depuis quelques années que cette face-là de l'économie a son revers. Aujourd'hui, il existe d'autres indicateurs pour mesurer d'autres aspects, plus qualitatifs, de la richesse d'une société. Mais les difficultés sociales massives provoquées par la recrudescence du chômage ont tendance à occulter le débat qu'il faudrait mener – ce que montre remarquablement bien la pièce de Pommerat : à peine ouverte, la discussion est close dès que Norscilor reprend ses activités. L'une des femmes part à l'asile, une autre en prison, et la troisième retrouve son usine et peut se dire « heureuse »... C'est tout à fait typique, je crois, d'une société en crise.

D. L. – Vous avez dit que vous vouliez revenir sur *Au monde*...

D. M. – Oui. En deux mots, nous sommes à l'exact opposé des *Marchands* : dans une famille où les moyens d'existence ne sont pas du tout un problème. Le passage le plus frappant, dans cette pièce, est la tirade où la « seconde fille » célèbre la disparition à venir du travail. Qu'est-ce que le temps vraiment humain ? Le temps de travail, dit l'homme politique. Le temps libre, dit la seconde fille. Lui pense le travail tel qu'il est, à court terme, et comme fin en soi. Elle pense le travail tel qu'il devrait être, si on veut, et dans le long terme de l'utopie. Ensemble, ils constituent comme une image des deux pôles du « paradoxe français » dont je parlais tout à l'heure : d'un côté, il ressort des enquêtes de terrain que les Français plébiscitent largement la « valeur travail ». Et de l'autre, selon ces mêmes enquêtes, les Français sont les plus nombreux en Europe à souhaiter que le travail occupe moins de place dans leur vie !

D. L. – Comment expliquer ce « paradoxe français » ?

D. M. – Disons que d'une part, nous concevons le travail à la fois comme nécessité et comme lieu possible, sinon effectif, de réalisation de soi. Mais d'autre part, nous voulons moins de travail dans nos vies : pour certains, parce que les conditions réelles d'exercice du travail sont médiocres, parfois insupportables ; et pour d'autres, parce que même si le travail est important, nous voulons cette réalisation de nous-mêmes ailleurs, aussi hors de la sphère du travail tel qu'il existe effectivement aujourd'hui. Mais ce qui m'intéresse par-dessus tout, c'est ce que ce paradoxe exprime. Il indique que

## DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

### Au monde - Les Marchands

---

le travail est ressenti collectivement comme le lieu d'une interrogation cruciale. La question essentielle est de savoir si le travail peut aujourd'hui remplir les immenses attentes qui pèsent sur lui : car on espère désormais non seulement avoir un travail, mais aussi y trouver le lieu principal de son épanouissement. Ce qui rend l'absence de travail encore plus douloureuse. Aujourd'hui, la crise n'incite guère à ouvrir ces dossiers. Mais que nous le voulions ou non, nous sommes plongés dans ces problèmes. Le grand mérite de spectacles comme ceux de Pommerat, c'est de mettre en évidence à quel point ces questions sont vitales, nous interpellent tous, et de nous amener, peut-être, à réfléchir aux termes mêmes de nos discussions et de nos choix.

« Le Travail en question », *Lettre de l'Odéon*, n°6, septembre 2013, p. 4

## Réfléchir à la représentation du travail dans l'art

*Les Marchands*, et *Au monde* proposent une vision du monde du travail et de l'entreprise (Joël Pommerat prolonge d'ailleurs cette réflexion dans des pièces comme *Ma chambre froide* ou *La Grande et fabuleuse histoire du commerce*). Voici quelques documents permettant de travailler cette question.

### Histoire des arts : le travail dans la peinture réaliste du XIX<sup>ème</sup> siècle

Les documents qui suivent sont empruntés au dossier pédagogique élaboré par R. Gérardin pour le passage de *La Grande et fabuleuse histoire du commerce* de Joël Pommerat à la Comédie de Reims.

Dans l'œuvre de Gustave Courbet



*Les Casseurs de pierres*, Courbet, 1849.

[Courbet] voulait faire de son tableau une protestation contre les préjugés de son temps, heurter la suffisance bourgeoise et proclamer le prix d'une sincérité artistique sans compromis, opposée à l'habileté des clichés traditionnels. Sincères, les œuvres de Courbet le sont sans aucun doute. Il a dit lui-même dans une lettre révélatrice datée de 1854 (...) de ne jamais peindre, « fût-ce grand comme la main, dans le seul but de plaire à quelqu'un ou de vendre plus facilement ». Ce refus des effets faciles, cette détermination de rendre le monde tel que l'œil le perçoit furent un encouragement pour beaucoup d'artistes à braver les conventions et à ne suivre que leur propre conscience artistique.

Extrait de E.H. Gombrich, *Histoire de l'Art*, Phaidon, 1950

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT  
Au monde - Les Marchands

.....



*Les Cribleuses de blé, Courbet, 1853-54.*



*La Fileuse endormie, Courbet, 1853.*

Dans l'œuvre de Jean-François Millet



*La Récolte des pommes de terre, Millet, 1855.*



*Des Glaneuses, Millet, 1855.*

[...] L'un d'entre eux, Jean- François Millet (1874-1875), s'attacha à envisager la figure, comme ses amis envisageaient le paysage. Il voulut peindre la vie paysanne telle qu'elle est, peindre des hommes et des femmes en plein travail des champs. (...) Les célèbres *Glaneuses*, par exemple, ne comportent aucun incident dramatique ou anecdotique. Ce sont tout simplement trois femmes qui travaillent dur dans un champ où la moisson vient d'être faite. Elles ne sont ni belles, ni gracieuses. Rien d'idyllique dans le tableau. (...) Elles se détachent fortement sur le fond clair de la plaine ensoleillée. Millet a su donner à ses paysannes une dignité plus authentique que celle de tant de héros académiques. Cette impression d'équilibre tranquille est obtenue par une composition dont le caractère fortuit n'est qu'apparent. Il y a, dans le geste et dans le rapport des figures, un rythme prémédité qui donne à l'ensemble une sorte d'équilibre monumental, et qui exprime bien ce que le peintre a vu de solennel dans le travail de la moisson.

Extrait de E.H. Gombrich, *Histoire de l'Art*, Phaidon, 1950

**Joël Pommerat, à propos de la représentation du travail dans sa pièce *Les Marchands***

***Le Sentiment d'exister*, entretien de Joël Pommerat réalisé par Sylvie Martin-Lahmami (extraits)**

Il s'agit d'une pièce qui se voulait, au départ, un pamphlet, une réflexion poétique, philosophique, fictionnelle sur le travail. J'ai tenté d'y exprimer ma réflexion sur la place qu'occupe le travail dans nos vies, dans notre société, dans notre champ de valeurs, notre ordre moral (...) une place centrale, gigantesque (...) Le nœud du problème, c'est : tu peux faire un travail pourri et y être extrêmement attaché. On peut expliquer ce processus, et pourtant c'est profondément choquant.

Je me suis également aperçu qu'on vivait dans un monde qui ne représentait plus du tout le travail, ne donnait que très peu de représentations concrètes du travail, et entre autres, du travail ouvrier dont on parle ici. Comme s'il avait disparu. Cette idée ou ce fantasme que la classe ouvrière a disparu pour toujours : l'ouvrier a disparu, ce n'est plus de chez nous, il n'y a plus de gens qui souffrent physiquement au travail... Alors qu'on est envahi de publicités, d'images de produits.

Je pense que tout ça participe et contribue à fabriquer une drôle de conception selon laquelle les produits qu'on achète... se fabriqueraient de façon miraculeuse ou irréaliste (...). Dans un coin de notre imaginaire, c'est comme si les objets se fabriquaient d'eux-mêmes. On est dans une société magique où le fruit du travail vient de nulle part. Le travail est un angle mort, fermé, opaque, noir. C'est pourquoi je trouvais important de représenter, de donner à voir des images du travail dans *Les Marchands*.

In « Lars Norén : représentation du travail et travail théâtral », *Alternatives théâtrales*, n°94-95, 2007

*Amour, gloire et CAC 40*, Jean-Charles Massera (extrait)

Si l'art se veut une lecture de l'aujourd'hui, s'il entend proposer un point de vue sur l'Histoire dans laquelle il s'inscrit, pourquoi la plupart des démarches artistiques contemporaines s'acharnent-elles à travailler des dimensions de l'imaginaire qui ne trouvent leurs formes que dans le temps du non-travail, dans le temps libre ? Si l'entreprise nous occupe 39 heures par semaine, si les qualités que les employeurs attendent de nous sont celles qui vont dans le sens de la croissance, si la plus grande part de notre énergie physique et émotionnelle est canalisée et instrumentalisée par le projet d'entreprise, comment un art censé interroger l'aujourd'hui peut-il faire l'impasse sur ce qui constitue le principal moteur de notre Histoire ? Si la croissance est le sens de l'Histoire contemporaine, comment ignorer cette même croissance - ce qu'elle représente, ce qu'elle signifie, ce qu'elle implique ? L'art serait-il résolument en dehors du sens de l'Histoire, en dehors des enjeux qui sont en train de déterminer les principales mutations de nos sociétés contemporaines ? Si l'art ignore le temps et le champ de la production de l'Histoire, faut-il en déduire que son champ d'interrogation se limite au temps et au champ de la consommation, au temps et au champ de la détente, du plaisir ou de la jouissance - une détente, un plaisir et une jouissance qui s'opposeraient à la peine et à l'aliénation du travail ? Un temps et un champ qu'il percevrait naïvement, sans prendre en compte les conditions historiques qui les déterminent ? Dominique Cabrera à propos du cinéma : « La plupart du temps, les cinéastes ont, du travail, l'expérience de leur propre métier, pas celle des salariés. Pour faire un film sur ce qui se passe dans un autre univers, il faut déployer un travail considérable d'observation qu'on n'a pas le temps de faire ou le désir de faire. (...) Il faut entrer dans les intérêts d'autres classes sociales que la sienne. Il faut donc s'arracher de l'idée que l'on a de la société. » Constat d'une incapacité à appréhender l'Histoire. Ici, une raison presque pratique (l'ignorance), ailleurs, une vision archaïque et caricaturale de l'artiste, heureusement de moins en moins partagée dans la sphère de l'art : « Je pense aussi que les cinéastes s'identifient plutôt aux personnages décalés, romantiques, asociaux, exclus. On préfère s'identifier à quelqu'un qui est libre de liens sociaux. »

Si la mise en crise des processus d'aliénation, de conditionnement et d'instrumentalisation des consciences peut constituer un enjeu majeur, comment l'activer en dehors du paradigme dans lequel elle est censée opérer ? L'art resterait-il coupé de l'Histoire, accroché aux seules filiations de l'histoire de l'art ? Une histoire qui continuerait son évolution sans prendre en compte les effets que les récentes mutations économiques ont pu avoir sur nos existences ? Une histoire parallèle, inconsciente des conditions historiques et des nouvelles données de l'expérience ? Se maintenir en dehors de l'Histoire de la croissance et du temps de travail, dans ses questionnements et ses interrogations, revient à s'assigner consciemment ou inconsciemment une place, ou plutôt une plage, spécifique dans l'Histoire : celle du temps libre. Faut-il alors se résoudre à l'idée d'un art du temps libre ? Un art qui ne pourrait agir que dans le cadre restreint du temps libre, voire des loisirs - en tant qu'objet de curiosité et de détente (la visite des espaces d'exposition) ou en tant qu'activité (le travail artistique). L'art ne serait-il qu'une « activité »... comme peuvent l'être la pêche à la ligne ou la philatélie ?

Jean-Charles Massera, *Amour, gloire et CAC 40*, P.O.L., 1999, p. 326-327



## Annexes

### Bibliographie

#### Les pièces

POMMERAT Joël, *Au monde*, Actes-Sud Papiers, 2004

POMMERAT Joël, *Au monde*, édition numérique (formats NE et EPUB), Actes-Sud Papiers, <<http://www.actes-sud.fr/catalogue/e-book/au-monde-ne-epub>>, 2013

POMMERAT Joël, *Les Marchands*, Actes-Sud Papiers, 2006

POMMERAT Joël, *La Grande et fabuleuse histoire du Commerce*, Actes-Sud Papiers, 2012

POMMERAT Joël, *La Grande et fabuleuse histoire du Commerce*, édition numérique (format EPUB), Actes-Sud Papiers, <<http://www.actes-sud.fr/catalogue/e-book/la-grande-et-fabuleuse-histoire-du-commerce-epub>>, 2012

POMMERAT Joël, *Ma chambre froide*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2011

#### Autres ouvrages

GAYOT Joëlle et POMMERAT Joël, *Joël Pommerat, troubles*, Editions Actes Sud, Collection Art du Spectacle, septembre 2009

POMMERAT Joël, *Théâtre en présence*, Editions Actes Sud, Coll. Apprendre, 2007

RYNGAERT Jean-Pierre, *Écritures dramatiques contemporaines*, Armand Colin, 2011

TCHEKHOV Anton, *Les Trois sœurs*, trad. par Markovicz & Morvan, Babel, (1900), 2006.

#### Articles

BOUDIER M. et PISANI G. « Joël Pommerat : une démarche qui fait œuvre », *Jeu : revue de théâtre*, n°127, (2), 2008, p. 150-157

GALEA C. et POMMERAT J. « L'être n'est pas que paroles » et « Ouvrir des puits », *UBU Scènes d'Europe, Arpad Schilling, tg STAN, Joël Pommerat*, n°37/38, avril 2006, p. 54-65

MARTIN-LAHMANI S. et POMMERAT J. « Le sentiment d'exister », entretien in « Lars Norén : représentation du travail et travail théâtral », *Alternatives théâtrales*, n°94-95, nov. 2007

### Sitographie

Conférence de presse sur *Au monde* et *Les Marchands* au Festival d'Avignon

<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Les-Marchands/videos>

*Joël Pommerat : entretien avec Christophe Triau*. Rencontre enregistré le 12 novembre 2012 au Centre Georges Pompidou

[http://archives-sonores.bpi.fr/index.php?urlaction=doc&id\\_doc=3575&rang=1](http://archives-sonores.bpi.fr/index.php?urlaction=doc&id_doc=3575&rang=1)

*La Scène imaginaire de Joël Pommerat*. Dans le cadre de l'émission « Fictions / Théâtre et Cie » diffusée sur France Culture et enregistrée le 10 juin 2013 au Théâtre de l'Odéon

<http://www.franceculture.fr/emission-fictions-theatre-et-cie-les-scenes-imaginaires-de-joel-pommerat-2013-06-23>

#### Sur *Au monde*

<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Au-monde/>

#### Sur *Les Marchands*

<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Les-Marchands/>

Quelques articles de presse

*Tragédies du temps présent*, Marie-José Sirach

Diptyque. Joël Pommerat, présent avec deux nouveaux spectacles constituant les deux faces d'une même histoire, est enfin consacré au Festival.

Après avoir présenté au tout début du festival un *Petit chaperon rouge* d'une belle fulgurance, Joël Pommerat, auteur et metteur en scène, frappe encore deux coups avec *Au monde* et *Les Marchands*. Disons-le d'emblée : on sort de là tout ébloui et bouleversé devant la force qui se dégage de son écriture, de sa mise en scène comme de sa direction d'acteurs. Les deux pièces forment un tout, même si elles peuvent être vues indépendamment l'une de l'autre. Il y a, bien sûr, des allusions discrètes à l'autre pièce dans chacune d'elles, une histoire entendue là et qui nous renvoie à cette même histoire racontée ici : un personnage mystérieux dans *Au monde* et que l'on évoquera dans *Les Marchands*, sans que cela nuise à la compréhension de l'histoire. Et quelle histoire ! Dans la première, une grande famille de la métallurgie. On comprend que des millions de personnes dans le monde travaillent pour cet empire du fer bâti par le père, aujourd'hui octogénaire, qui songe à passer la main. Pas au fils qui l'accompagne dans le moindre de ses déplacements. Non. À celui qui, après de nombreuses années d'absence, il s'est engagé dans l'armée, revient dans le nid familial. Trois sœurs, « mes princesses », comme les appelle le père. L'une est enceinte jusqu'aux yeux. L'autre est animatrice à la télévision. La petite dernière, Phèdre, dont on comprend qu'elle a été adoptée, pousse tant bien que mal. Plutôt mal que bien, on devinera par la suite pourquoi. Dans *Les Marchands*, une jeune ouvrière travaille dur dans la métallurgie. Dans l'usine Arcelor, plus précisément. On la voit effectuer les mêmes gestes à longueur de journée. Son corps, souffrant, est caparaçonné dans un corset. Au cou, elle porte une minerve. Elle habite une tour. Au 21<sup>e</sup> étage réside son amie, avec son petit garçon de neuf ans. Son amie ne travaille pas. Elle traîne son mal-être et son sentiment d'inutilité toute la journée. Elle ne se plaint pas. Il y a pire que de travailler en usine : ne pas travailler du tout, dit-elle. L'état de son amie s'aggrave. Elle, qui trouvait toujours des ressemblances entre les gens, voilà qu'elle va voir des apparitions. Un jour, on apprend que l'usine ferme. Un homme politique, hâbleur, un brin démagogue, avoue son impuissance devant la toute-puissance de l'économie. Son amie poussera son enfant du 21<sup>e</sup> étage. Ce sacrifice accompli, l'usine reprend vie. Alchimie narrative complexe.

*Au monde* et *Les Marchands* constituent les deux faces d'une même histoire, diamétralement opposées, construites comme deux points antagonistes comme le sont les deux situations. Pommerat pointe avec justesse ces deux mondes qui s'ignorent, alors qu'ils sont interdépendants l'un de l'autre. Loin de nous faire un exposé, il saisit la complexité des rapports au travail et à la société dans l'intimité des personnages, les zones d'ombre, les non-dits, les silences. On devine une alchimie narrative complexe qui tire vers l'épure, évite les pièges du naturalisme. On est troublé par la gestuelle des corps parlants, qui va jusqu'à mettre le spectateur mal à l'aise. Là, les acteurs parlent dans l'indifférence des autres. Ici, en voix off, l'histoire est rapportée tandis que les acteurs sont mutiques, rendus au silence, comme s'ils n'avaient pas les mots pour dire leurs maux. On est saisi d'effroi, au fur et à mesure que l'on croit détenir la vérité. Or, systématiquement, elle s'éloigne. Comme si, à trop vouloir s'en approcher, elle nous brûlait les ailes à force d'être indicible. Chacune des pièces aurait pu porter le nom de l'autre. Dans *Au monde*, on croise Phèdre, idée même de la fatalité subie, par la force des choses consentie, alors que le geste de la mère, dans *Les Marchands*, renvoie à cette autre tragédie de l'infanticide qu'est Médée. Pommerat connaît ses classiques et il nous livre là une tragédie contemporaine épurée à la fois des conventions du genre et de toute morale obligée. La richesse de la langue, le jeu des acteurs, rigoureux à l'extrême, toujours sur le fil, l'intelligence de la mise en scène avec ces fondus enchaînés qui, comme chez les maîtres anciens du cinéma, renvoie aux fins de séquences traitées comme autant de chapitres d'un roman ; tout concourt à une rare beauté émotive. Depuis une quinzaine d'années, Joël Pommerat travaille à la marge, un peu dans l'ombre. Avignon le consacre. Il était temps.

Marie-José Sirach, « Tragédies du temps présent », *L'Humanité*, 24 juillet 2006

**Marchands de réel, Maïa Bouteillet**

Et si *Les Marchands* constituaient la première tentative de Joël Pommerat pour s'affranchir de ce langage qui, selon lui, trop souvent « écrase » l'essentiel au théâtre ? Dans cette nouvelle pièce créée au Théâtre national de Strasbourg, l'auteur metteur en scène, que la récente publication de ses pièces avait peut-être conduit à des excès de texte - en particulier pour *D'une seule main*, son précédent spectacle -, prend le parti de supprimer tout dialogue. Et renvoie les mots dans les cintres où la bande-son délivre le récit du personnage de la narratrice, renouant avec le procédé du conte utilisé pour son *Petit Chaperon rouge*. Or ce « déplacement » du texte lui confère une limpidité inédite qui allège l'ensemble et laisse la voie aux autres éléments du plateau - acteurs, espace, lumière - pour dire mieux que les mots « ce qui se tisse entre les corps, les êtres ». En fait de lumière, c'est plutôt dans l'obscurité que s'animent les personnages de Pommerat. Son théâtre est d'abord affaire de climat nourri de mystère. Libre à chacun d'extirper le sens des contradictions qui se révèlent au fil d'instantanés rythmés par des noirs profonds. Des tableaux qui sont comme autant d'angles d'une réalité toujours plus fuyante. Dont les tenants et les aboutissants se perdent dans le vide d'un espace grand ouvert sur le néant.

Contre-jour. Ici, comme dans *Au monde*, mémorable premier volet d'une trilogie qui s'achève avec *Les Marchands*, le silence, l'obscurité, la démesure confèrent aux lieux et aux rares objets qui s'y trouvent - chaises, tables, lampes et téléviseur - une réalité particulière. Et si perce parfois une lumière très blanche, par un voilage tendu sur le fond de scène, elle perturbe la vision plus qu'elle n'éclaire, laissant presque toujours apparaître les personnages à contre-jour et isolés du reste. Comme au seuil entre le monde des morts et celui des vivants. Ces visions de fantômes en lévitation, à la façon d'apparitions mystiques, comptent parmi les scènes les plus fascinantes.

Ce « réel », qu'il s'échine à traquer pièce après pièce, Pommerat va cette fois jusqu'à l'infiltrer de phénomènes paranormaux - les tables tournent, les morts s'expriment à la télé - qui prêtent même à rire sans que soit pour autant rompue la fascination trouble qui s'exerce. De quoi est-il question ? D'une femme « ensevelie sous le manque d'argent » et le désespoir de n'être jamais embauchée à Norscilor, l'usine d'armement qui emploie toute la région, y compris sa famille, et qui ferme bientôt ses portes, suite à l'explosion accidentelle de l'un des ateliers. La catastrophe s'abat sur tous jusqu'à ce que la femme commette un acte de folie. Au loin, une guerre se prépare.

Chanteur de charme. Le metteur en scène explore les mêmes questions que dans *Au monde*, notamment celle du travail, dont les vertus libératrices sont apparemment pour lui plus discutables qu'au temps de Tchekhov. Les marchands sont ces travailleurs qui vendent le plus clair de leur temps, parfois de leur corps, contre un travail qui leur permet de vivre. « Et c'est ce qui est beau », s'enflamme le personnage du politicien local, qui fait campagne en endossant les habits d'un chanteur de charme.

Le titre évoque tout aussi bien la société néolibérale et les marchands d'armes... Mais l'essentiel de la pièce tient dans ce qui n'est pas dit. Joël Pommerat réussit à faire tenir ensemble en équilibre des éléments radicalement différents, proches de nous, concrets ou, au contraire, atemporels, étranges et souvent drôles.

Maïa Bouteillet, « Marchands de réel », *Libération*, 31 janvier 2006

**Sommes-nous des marchands qui vendons notre temps ?, Lizon Crapanzano**

La Cie Louis Brouillard réussit un coup de maître avec *Les Marchands*. En effet, elle parvient à captiver les spectateurs pendant près de deux heures avec le monologue d'une voix off. Quant aux comédiens, ils deviennent mimes dans une quarantaine de tableaux qui se déroulent sous nos yeux. Il s'agit d'un spectacle pour lequel l'auteur a pensé le texte et la mise en scène de concert.

Le premier tableau met en scène deux femmes assises à une table, que seule une petite lampe éclaire. Une voix commence alors le récit : « la voix que vous entendez en ce moment, c'est ma voix. C'est moi que vous voyez là, voilà c'est moi qui me lève, c'est moi qui vais parler. J'étais son amie à elle, elle que vous voyez là, assise à côté de moi. » Cette narratrice est le personnage témoin qui assume entièrement le texte. Et c'est par sa subjectivité que l'histoire nous est racontée en voix off, parfois en direct. Employée dans l'usine Norscilor, elle sacrifie son dos enserré dans un corset et, métaphoriquement, sa vie, dans cette usine d'armement qui risque de fermer suite à une explosion. Plus que sa propre histoire, elle nous raconte celle de son « amie » au chômage, histoire qui se généralise avec des personnages représentatifs du monde du travail dans une société qui érige le travail en valeur suprême. Ce dernier est alors décliné à travers les relations complexes qu'il entretient avec la vie et avec la mort.

Cette voix off qui s'adresse à nous et qui constitue le seul texte de la pièce rend la prestation déconcertante les premiers instants. On a même l'impression que le jeu scénique des interprètes ne fait qu'illustrer ce monologue. À quoi bon ? Pourquoi ce redoublement ? En fait, le jeu des acteurs se différencie progressivement des actions narrées par la voix off, mettant en cause ipso facto les affirmations de cette dernière. Dès lors, on comprend pourquoi la voix off est aussi nette et posée. Il s'agit d'interroger la candeur - voire la naïveté - de cette narratrice, qui raconte de la même voix monocorde des événements anodins ou des événements tragiques - comme le récit d'un infanticide. Son exposé est la projection d'une femme sur les vicissitudes qu'elle vit réellement ou qu'elle vit par procuration, ce qui nous engage à nous questionner sur la notion de réalité et de vérité. À cet égard, saluons la performance d'Agnès Berthon, qui incarne de façon saisissante cette narratrice au corps entravé et désarticulé. Et les personnages - les comédiens - qui jouent son histoire au fur et à mesure qu'elle nous la raconte sont semblables à des pantins. Ils sont portés par cette voix off, même s'ils s'en distinguent parfois, comme s'ils étaient les pions de cet immense échiquier théâtral. L'interprétation des acteurs réside donc dans des mimes et des mimiques expressives, dans un jeu souvent mécanique. Leurs mouvements saccadés sont à l'image des rouages du monde du travail et, peut-être aussi, à l'image des tâches machinales effectuées par les travailleurs.

De fait, la pièce est sombre par son thème. La mise en scène dépouillée dépeint parfaitement cette ambiance générale avec des lumières tamisées et des jeux de contre-jour. En outre, nous découvrons une autre utilisation des lumières lors des tableaux représentant le travail à la chaîne : seules les mains des ouvriers sont éclairées - ces mains devenues simples instruments de travail -, pour mieux dénoncer la déshumanisation. Ces scènes sont remarquablement restituées par un fond sonore composé de sirènes et de bruits de chaînes en marche. D'ailleurs, il est à noter que la bande-son a un rôle à part entière. On passe ainsi de la chanson populaire *Pour elle* de Richard Cocciante aux cordes envoûtantes des violoncelles du *Thème de Camille* de Georges Delerue. Cette hétérogénéité met en exergue la tentation du divertissement pour atténuer et tenter d'oublier la souffrance. Et le volume sonore varie sans cesse, nous obligeant à rester alertes, nous qui sommes en compagnie de ces « marchands » le temps du spectacle, nous qui les croisons également dans notre vie. À moins que nous ne soyons nous-mêmes des « marchands » qui « vendons notre temps. »

Un spectacle original, donc, dans lequel chacun des tableaux est ciselé avec précision, et dans lequel je me suis plongée avec bonheur comme une (grande) enfant à qui l'on racontait une histoire. Mais cette histoire est une fable tragique et amère, où plane un certain mystère. Les spectateurs peuvent donc la (dé)construire tout au long du spectacle, et même au-delà.

Lizon Crapanzano, « Sommes-nous des marchands qui vendons notre temps ? », *Les Trois coups*, 7 novembre 2009