

Comment être
multiple ?

Comment ne pas
se laisser définir par
les injonctions sociales
ou familiales ?

- Marie-Christine Soma -

La Pomme dans le noir

TNS Théâtre National de Strasbourg

1968-2018 le TNS a 50 ans !

Saison 18-19

Marie-Christine Soma

entretien

Comment as-tu eu envie de travailler sur le roman *La Pomme dans le noir* [publié sous le titre *Le Bâtitteur de ruines*] ?

Ce qui déclenche mon désir de mettre en scène, c'est d'être transportée par une œuvre au point de me demander : qu'est-ce qui m'arrive ? C'est cette sensation très rare qui me donne envie d'y consacrer un temps de ma vie.

Je m'étais tout de suite dit que le roman pourrait exister au théâtre. Mais j'étais, en quelque sorte, intimidée par la richesse de cette écriture – comment la restituer ? – et j'ai laissé un temps le livre de côté. Puis je m'y suis plongée en me disant : même si ce n'est que pour moi, je vais voir ce que je peux construire. J'ai travaillé pendant deux ans, parfois un mois ou deux, puis je laissais le texte reposer, j'y revenais... Au final, j'ai pensé que oui, le roman pouvait exister au théâtre. Ce travail m'a rassurée, m'a donné confiance. Et il a aussi attisé mon désir.

Qu'est-ce qui t'a guidée pour bâtir ton adaptation ?
Des thématiques, des chemins de personnages ?

Mon idée première était que *La Pomme dans le noir* est une forme de « huis-clos » : trois personnages – Victoria, Ermelinda et Martin – sont isolés dans une ferme. C'est ce qui fait que, même si la nature est omniprésente, c'est réalisable au théâtre. Ce lieu, c'est à la fois un jardin d'Éden et l'enfer. Tout est là, tout est possible.

Je tenais à garder la structure du roman, suivre le fil de la narration dans sa chronologie. À partir de là, comment donner aux personnages tout leur relief, leur envergure, et rendre compte du chemin immense qu'ils vont parcourir ?

Dans le roman, certaines scènes sont dialoguées, mais elles sont minoritaires.

Il fallait faire entendre une pensée intérieure, de la manière la plus vivante possible. C'était l'enjeu principal.

Lispector est très présente dans le roman, elle s'inclut dans la narration : elle regarde ses personnages et s'interroge sur ce qui est en train d'advenir. Elle se pose les mêmes questions qu'eux. Alors, très vite, la présence d'une quatrième personne s'est imposée : ce trio prend toute sa force parce qu'il est « observé ».

« C'est le flux
magnifique
de cette langue
qui me passionne.
Elle est si singulière !
À la fois sensuelle
et métaphysique. »

Dans le spectacle, cette présence s'incarne dans Francisco, l'ouvrier agricole de Victoria. De fait, c'est un personnage qui a pris beaucoup d'ampleur alors qu'il a une toute petite place dans le livre.

C'est ce qui t'a permis d'être au plus près de la forme de l'écriture ?

C'était primordial pour moi : ce que l'on entend, c'est l'écriture de Lispector. J'ai passé certains passages en style direct – au « je » – mais je n'ai rien « interprété à ma sauce » ni réécrit.

C'est le flux magnifique de cette langue qui me passionne. Elle est si singulière ! À la fois sensuelle et métaphysique. Lispector se permet tout ; elle fait cohabiter différentes strates de langage, elle voyage du trivial au plus sublime. C'est ce voisinage si rare – ce « tout » – qui crée l'émotion. C'est ce qui m'a portée.

L'espace – l'esthétique du spectacle en général – semble faire partie de l'écriture, notamment avec la présence de la terre, la lumière, les projections... Avais-tu prévu ces articulations dès la conception de l'adaptation ?

Non, la réflexion sur l'espace est venue à partir du moment où le processus de production était

engagé. Avant, je ne me permets pas trop de rêver à quoi cela pourrait ressembler : j'attends de savoir si c'est possible.

À partir du moment où je conçois un spectacle, pour moi, tout est pareil. J'ai le même amour pour l'écriture, la littérature, les images, pour concevoir un décor, faire une lumière... et pour les acteurs aussi, évidemment. Quand je dis que tout est pareil, ce n'est pas au sens « d'aplatir », mais au sens où tout a une valeur première, essentielle.

C'est comme si je savais d'instinct ou par expérience que je peux avec une forme, une couleur, créer une émotion qui va entrer en harmonie – ou en collision – avec ce que je veux raconter. De manière plus ou moins consciente, tout se tricote ensemble.

En ce qui concerne la scénographie, je l'ai rêvée comme une longue page qui se déroule. J'avais pensé au rouleau sur lequel Jack Kerouac a écrit *Sur la route* mais aussi à ce qui pouvait être une surface de projection non traditionnelle – je ne voulais pas d'écran – qui puisse occuper tout l'espace.

J'ai parlé à Mathieu [Lorry-Dupuy, scénographe] de cette idée de page, je lui ai dit que je voyais un espace courbe, foncé, à la fois concret et sensuel. Et qui puisse être un dedans/dehors. Je ne le voulais pas réaliste, mais il fallait pouvoir y faire

entrer des éléments très concrets.

Cette « paroi » permettait de ne jamais se limiter à une réalité figée. L'espace est ce qu'on décide qu'il est. Il peut changer de valeur : la porte peut mener vers l'extérieur puis, la scène suivante, vers l'intérieur de la ferme.

Comment as-tu conçu ta distribution ? Tu connaissais bien certains acteurs ?

Je connais Dominique [Reymond] depuis longtemps et nous avons travaillé ensemble sur *Feux d'August Stramm* [co-mis en scène avec Daniel Jeanneteau, créé en 2008 au Festival d'Avignon et présenté au TNS la même année].

J'avais également travaillé avec Carlo [Brandt] sur *Ciseau, papier, caillou* de Daniel Keene [co-mis en scène avec Daniel Jeanneteau, créé en 2010 et présenté au TNS en 2011].

J'ai rencontré Mélodie [Richard] en travaillant avec Thomas Ostermeier sur *Les Revenants* d'Henrik Ibsen puis *La Mouette* de Tchekhov [spectacles dont Marie-Christine Soma a créé les lumières. *La Mouette* s'est jouée en 2016 au TNS].

En fait, j'ai tout de suite pensé à Dominique et Mélodie. J'avais la sensation de les voir, dès la

lecture du roman. L'idée de Carlo est venue plus tard car j'ai tâtonné dans l'adaptation avant de trouver la place de ce quatrième personnage.

Quant à Pierre-François [Garel], je l'ai rencontré grâce à Vincent Dissez [acteur associé au TNS]. C'est lui qui m'en a parlé en me disant qu'il était certain que nous nous entendrions très bien dans le travail. Je lui ai envoyé le texte puis nous nous sommes rencontrés, nous avons passé un après-midi ensemble et c'est ainsi que cela s'est décidé, au « feeling ». J'en suis ravie, c'est quelqu'un avec qui j'ai vécu un chemin de travail extraordinaire.

Peut-on parler du point de départ de *La Pomme dans le noir* ? On découvre Martin et on ne sait pas grand-chose de lui, si ce n'est qu'il a commis un crime.

Quelqu'un commet un crime, un acte qui transgresse les lois humaines, et ce crime le jette hors de la société des humains. Et la question est : comment va-t-il y retourner ? Est-ce possible ?

C'est un sujet qui m'obsède : quand on a commis un crime, doit-on le porter et le payer toute sa vie ? Il semble que même si la justice est passée, si la peine a été accomplie, il ne soit plus possible de réintégrer la société. Je trouve cela effrayant car ça revient à figer une vie : une personne est uniquement ce

« C'est un sujet qui
m'obsède : quand on
a commis un crime,
doit-on le porter et le
payer toute sa vie ? »

qu'elle est dans un temps donné, assignée *ad vitam æternam* sans espoir de transformation.

Martin a commis un crime. Au début, c'est quelqu'un de plutôt limité, voire buté. L'enjeu, c'est comment cet homme, avec ses propres moyens, va faire le chemin pour comprendre pourquoi il a commis cet acte – comprendre à la fois avec son intelligence mais aussi en faisant un parcours spirituel – et faire le chemin pour réintégrer l'humanité qu'il n'avait pas auparavant.

Il découvre qu'il était, en quelque sorte, «inhumain», bien avant de commettre ce crime : ce n'est pas ce crime qui l'a mis hors de l'humanité, c'est sa façon d'être, l'indifférence aux autres, la manière de vivre sans conscience. Dans son existence toute tracée, Martin un jour bute sur un obstacle : «Un homme, un jour, doit avoir une grande colère. Je l'ai eue.» dit-il au début du texte. Il a fallu cet acte de violence pour que tout l'échafaudage s'effondre et qu'enfin il puisse accéder à sa part d'être humain complet. L'acte ouvre une brèche. Martin va faire un chemin vers la lumière en acceptant l'obscurité.

J'aime cette idée non morale qu'un acte grave puisse aussi permettre à celui qui l'a commis de faire un pas vers sa propre humanité. Au fond,

Martin ne fuit pas la police ou la justice. Cette peur-là est anecdotique. Il fuit ce qu'il était.

Dans *La Pomme dans le noir*, Lispector pose le crime, acte de transgression, comme un acte de naissance. Jamais elle ne se situe à l'endroit de la morale, elle tente de reconstruire de toutes ses forces le monde avec les mots, «comme si cela devait permettre de sauver la vie de quelqu'un».

Comment se sont déroulées les répétitions avec les acteurs ? Tu passes par un travail «à la table», dramaturgique, ou tu abordes très vite le plateau ?

Nous avons fait quelques lectures, qui m'ont permis de resserrer le texte. Il y a des passages dont j'ai eu du mal à me séparer, que j'aimais énormément – j'aurais voulu tout garder – mais la lecture est formidable pour cela, les coupes nécessaires se révèlent évidentes. Les acteurs deviennent ainsi co-auteurs de l'adaptation.

Puis nous avons fait une semaine de travail à la table avant de passer au plateau. J'aime arriver en répétitions avec beaucoup de matériaux, des images, des textes, des films. Les textes de Marie Balmary autour d'Adam et Ève, du Jardin d'Éden, certains textes de Derrida ou d'Anne Dufourmantelle autour de la notion d'hospitalité,

les autres romans de Clarice Lispector, notamment le dernier, *Un souffle de vie*, nous ont accompagnés.

Chacun est libre de lire ou non ce que je propose.

J'ai fait énormément de spectacles en tant qu'éclairagiste ou collaboratrice. Je regrette souvent que les places soient si assignées au théâtre, que certaines personnes ne puissent pas intervenir sur certains sujets. Je cherche l'inverse : que ce soit ouvert et plutôt doux et je n'ai aucun désir d'imposer ma vision. Au cours de ce travail, j'ai eu le sentiment d'approcher enfin ce que je cherchais : un endroit de partage sans pouvoir défini. C'était très libre.

C'est mon regard qui guide, mais j'essaie de faire en sorte que chacun invente son propre chemin, sans imposer quelque chose qui ne lui appartiendrait pas.

Par exemple, quand j'ai proposé à Pierre-François de commencer seul, dans le public et dans le noir, il s'est tout de suite emparé de cette proposition et un travail incroyable s'est amorcé. Nous avons passé des heures dans la salle plongée dans l'obscurité, à chercher cette sensation : comment chuchoter à l'oreille de chaque spectateur ? Comment entrer dans un état entre la veille et le sommeil ? Comment faire que chaque auditeur accueille la voix intérieure de

«*La Pomme dans le noir* est aussi une reconquête du langage.

Mais d'un langage qui dit vrai, qui a une forme d'authenticité, qui essaie d'échapper au mensonge.»

ce personnage qu'il ne connaît pas encore ? C'était, dès le début, un travail sur l'intime. Et chacun des interprètes a fait ce chemin.

Le silence occupe une place importante dans le spectacle, ce qui est rare au théâtre. Peux-tu en parler ? Comment est-ce venu dans le travail ?

Beaucoup de choses se sont construites pendant les répétitions ; je n'ai pas de volonté de maîtrise, je ne cherche pas à savoir à l'avance ce que sera le spectacle. Je cherche, avec les acteurs, à entrer en correspondance avec ce que je ressens.

Le silence est très présent dans le texte de Lispector – les personnages sont des gens de peu de mots. Comment faire, au théâtre, qui est notamment le lieu de la parole, pour rendre cela ?

C'est essentiel car *La Pomme dans le noir* est aussi une reconquête du langage. Mais d'un langage qui dit vrai, qui a une forme d'authenticité, qui essaie d'échapper au mensonge.

Alors le silence est un enjeu et il fallait pouvoir le traverser. Je dirais que ça s'est fait simplement, d'abord parce que j'aime le silence, il ne me fait pas peur, même au théâtre. Et aussi grâce aux comédiens, à la qualité de leurs quatre présences.

Est-ce que vous avez défini des thématiques à explorer ?

Lors du travail, je ne parlais pas de thématiques. Ce qui m'importait était : comment, pour chaque acteur, aborder son personnage avec une vision dépouillée de tout préjugé ?

Je voulais qu'on se débarrasse d'emblée de tous les *a priori* : l'idée, par exemple, que la vie de Victoria, dans sa solitude, est un échec ou qu'Ermelinda est un être fragile, réduite à une existence sinistre. Il s'agissait au contraire d'essayer de voir comment des chemins de vie, aussi étranges soient-ils, peuvent être riches et avoir une forme de positivité, même si la société les juge ratés, dépourvus de chance, de succès – tout ce qu'on nous assigne extérieurement comme étant la « réussite ».

Lispector arrive à montrer la vitalité qui existe dans chaque destin. Chacun de ces personnages a une vitalité intense dans un rapport à l'existence que la société pourrait qualifier de complètement fou, ou malheureux, ou désespéré...

Victoria est une femme qui n'a peut-être jamais connu d'homme. Comment aborder ce personnage aujourd'hui ? On peut finalement se dire que oui, cela peut arriver et ce n'est pas forcément la fin du monde ! De même qu'Ermelinda n'est pas

condamnée à rester cette éternelle enfant malade, en rivalité avec cette cousine qui la tient sous sa coupe, c'est avant tout une jeune personne qui a envie de vivre. Chez l'une comme chez l'autre, le désir circule. En elles, il y a une part d'inconnu où elles ont le courage de s'aventurer, et de trouver une possibilité de s'affranchir.

C'est ce sur quoi j'ai voulu travailler avec les comédiens : des chemins d'émancipation.

L'émancipation se produit parce qu'il y a la rencontre avec Martin, de même qu'elle a lieu pour lui parce qu'il rencontre Victoria et Ermelinda.

Cette complétude du masculin et du féminin est une des clés de l'œuvre de Lispector : découvrir que par l'autre, on accède à son entièreté d'être. Elle invite en quelque sorte ses personnages à investir autant la psyché féminine que masculine : il faudrait pouvoir circuler dans les deux et prendre la richesse de ce qui existe d'un côté et de l'autre.

L'émancipation et la circulation féminin / masculin, sont les deux thématiques dont nous avons beaucoup parlées.

S'il s'agit d'emprunter aux deux, qu'est-ce qui serait davantage lié au féminin ou au masculin ?

Pour Lispector, cela a à voir avec le langage. Martin accède à son être grâce au langage que lui permettent d'acquérir Ermelinda et Victoria. Comme si le langage – dire ce qu'on est, dire ses sentiments, explorer, s'interroger, remettre en question par les mots et imaginer par les mots – était, pour Lispector, de l'ordre du féminin. On peut être d'accord ou non avec cette idée mais cela me passionne, c'est une piste de travail riche à explorer.

Pendant les deux tiers du spectacle, Victoria semble être une femme de peu de langage – on pourrait dire qu'elle donne essentiellement des ordres. Tout à coup, quand elle se laisse aller à sa langue, à ses mots, c'est un flot incroyable. Et Martin, face à elle, découvre sa capacité à entendre et à recevoir ce flot.

Il y a aussi cette idée chez Lispector que les femmes ont accès à l'inconscient. C'est sans maîtrise – elles ne le savent même pas – mais, à un moment, elles sont capables d'y plonger.

Pour Martin, l'accepter, le voir, y participer – puisqu'il est l'instrument qui permet aux femmes de dire, il est l'interlocuteur qu'elles n'ont pas habituellement – est une découverte totale, immense. Je trouve formidable de pouvoir explorer cela au théâtre : ce territoire où, par la parole, l'un et l'autre accèdent à leur être.

« L'eau, la terre, le feu,
l'orage, la pluie,
sont des éléments
de sensation et de
compréhension :
par la sensation,
on comprend ce
qu'on est, notre place
dans le monde. »

Par la parole et aussi par les éléments ? Auparavant, tu as mis en scène *Les Vagues* de Virginia Woolf, un roman où la nature occupe aussi une place centrale.

Oui, c'est un autre aspect, essentiel dans *La Pomme dans le noir* et qui m'a effectivement rapprochée de Virginia Woolf : l'environnement, les règnes animal, minéral, végétal... L'eau, la terre, le feu, l'orage, la pluie, sont des éléments de sensation et de compréhension : par la sensation, on comprend ce qu'on est, notre place dans le monde.

Woolf et Lispector sont deux auteures qui arrivent à dire cela : nous ne sommes qu'un élément parmi d'autres règnes, mais si l'on est à l'écoute de tous ces règnes, quelque chose s'apaise en nous.

Lispector est brésilienne et son rapport à la nature est plus violent que chez Woolf. Le Brésil est un paysage d'excès : luxuriance de végétation, grands horizons, chaleur... Il y a cette sensualité présente dans les éléments, dans l'attente de la pluie...

J'ai montré aux acteurs *Le Narcisse noir* [film britannique réalisé par Michael Powell et Emeric Pressburger, sorti en 1947, adapté du roman de l'auteure anglaise Rumer Godden paru en 1939]. Ça se passe dans l'Himalaya, où des sœurs anglicanes sont envoyées pour établir un couvent, un dispensaire. Elles sont isolées dans ce lieu et il y a

un homme, un Anglais installé dans la région depuis un moment, qui leur apporte son aide. Tout autour, les paysages sont extraordinaires, la végétation est luxuriante, il y a des fleurs magnifiques, des parfums, tout est capiteux... Et bien évidemment, la présence de cet homme déclenche un torrent de passions et de pulsions chez ces femmes, presque à leur insu.

C'est très proche de ce qui se dessine, mais à double sens, dans *La Pomme dans le noir* : Martin, qui arrive de la ville, découvre littéralement dans cette ferme en pleine nature un univers charnel, enivrant : sentir la terre, le vent, la chaleur, le poids de son corps, la force de ses mains... Et ces sensations sont les vecteurs de son apprentissage. Et pour Victoria et Ermelinda, sa présence au sein de leur maison réveille ce qui était tu, endormi, oublié.

C'est aussi un univers de grande solitude.

Oui, c'est en cela que la ferme est à la fois un enfer et un paradis. La situation de Victoria et Ermelinda est une sorte d'enfer – ça pourrait être *Qu'est-il arrivé à Baby Jane?* [film américain réalisé par Robert Aldrich, sorti en 1962, une histoire de rivalité infernale entre deux sœurs]. Il y a de la dépendance, de la concurrence, beaucoup de choses refoulées, peu de paroles...

Et c'est aussi un paradis possible. C'est tout le paradoxe dans le parcours initiatique de Martin. Comme Adam, il vit une « chute ». Mais c'est une chute dans une sorte de jardin édénique. Il y découvre la terre, les pierres, les végétaux, les animaux... Dans le roman, il y a une scène magnifique où il découvre l'étable, la chaleur des vaches, leur respiration. Il apprend à affronter les odeurs – que l'on peut juger désagréables *a priori* et tout à coup sentir que c'est la vie. C'est comme s'il découvrait la vie. Et il dit d'ailleurs qu'il apprend à être heureux, alors qu'il ne fait que travailler durement.

Dirais-tu que c'est un chemin vers le renoncement de ce qui faisait de lui un être « cerné », peut-être trop défini ?

Oui, absolument. Même si le mot de renoncement me semble négatif. Je dirais plutôt que c'est un chemin de pacification intérieure, qui passe effectivement par : renoncer à une forme d'identité qu'on a exigée de nous socialement, par rapport à notre éducation, notre histoire familiale, ou la route qu'on a empruntée... Mais le renoncement n'est pas le but, pas le bout du chemin.

Il s'agit peut-être de comprendre la multiplicité qui nous constitue et de pouvoir faire cohabiter les

contradictions en nous. Comme si, pour toucher un peu de joie, un peu de calme, il fallait pacifier tout cela : savoir que « ça se bat » en nous mais que ce n'est pas grave. Comment être multiple ? Comment ne pas se laisser définir par les injonctions sociales ou familiales ? C'est peut-être cela, le thème central.

Comme je vis avec l'impression d'être un champ de batailles permanent entre des choses totalement contradictoires, j'aime aller à la rencontre des auteurs qui m'aident à y réfléchir !

Le texte évoque le rapport à Dieu, mais d'une manière très surprenante, pas du tout avec le langage religieux habituel. Je pense notamment à la prière d'Ermelinda, qui parle de son corps. Peux-tu parler de ce rapport au divin ?

Ermelinda a cette phrase magnifique : « Laisse-moi toujours avoir un corps ». Elle parle de Dieu, parle à Dieu, mais on sent bien qu'elle n'en a pas une idée précise. C'est un rapport premier, primitif. Mélodie parle d'une « anti-prière »...

Je ne suis pas du tout une spécialiste des questions religieuses et ce n'est pas un aspect que j'ai creusé particulièrement. Ce qui m'a intéressée, c'est le fait que le verbe ait tant d'importance chez Lispector. C'est sans doute lié à la culture juive, à son origine.

Et aussi à son histoire personnelle. Les parents de Lispector sont des juifs ukrainiens qui ont vécu les pogroms, qui ont fui. Sa mère a été violée et a contracté la syphilis. Clarice Lispector a été conçue parce qu'on pensait à l'époque que si une femme syphilitique tombait de nouveau enceinte, elle guérissait. Elle est donc née de cet espoir, mais sa mère est morte alors qu'elle était encore enfant...

L'ukrainien est la langue de ses parents, mais elle est arrivée âgée de deux mois au Brésil. Sa langue maternelle lui reste comme lien avec ses parents – avec son père après la mort de sa mère – mais, comme elle le dit, elle est née au Brésil. S'il n'y avait pas eu le Brésil et la langue brésilienne, elle n'aurait pas survécu.

La langue brésilienne lui a permis d'échapper à la souffrance familiale et à cette culpabilité première de n'avoir pas pu sauver sa mère. C'est donc par la langue, la culture, et pour ainsi dire en adoptant une autre religion, qu'elle a été elle-même « sauvée ».

Lispector est juive mais elle est familière du catholicisme qui dominait le Brésil. Et la Magie Noire l'a un temps attirée, elle fut même invitée à participer à un colloque de sorcières ! Son rapport au divin est très particulier, très inspiré par Spinoza. Ce n'est pas le Dieu humanisé des religions. Dieu

est la Nature. Il est la parole mais aussi le mot qu'on ne prononce pas, ce qu'on ne nomme pas – cela, c'est lié au judaïsme.

Il y a une instance supérieure avec qui on dialogue, avec qui on cherche, devant qui on peut s'effondrer, devant qui on doit se mettre à nu à un moment. Mais quelle est-elle ?

Il y a de nombreuses évocations. Par exemple quand, après la scène avec le professeur qui va le dénoncer à Victoria, Martin part en courant dans la forêt. C'est une scène où il affronte pour la première fois la peur de ce qu'il a commis. À l'instant de sa chute, Martin invente « Dieu » au même moment où il peut reconnaître : « J'ai tué. » Avec Pierre-François, nous avons parlé des images de Goya... D'une manière générale, nous avons davantage abordé cette question par le biais des sensations et de la philosophie qu'en cherchant à définir un rapport à la religion. Avec Mélodie, nous nous sommes interrogées : qu'est-ce que l'extase ? On a souvent dit de Clarice Lispector qu'elle était mystique, et certains de ses textes ont été rapprochés de ceux de Sainte Thérèse d'Avila.

Le rapport au sacré est très fort, mais il garde beaucoup de secret, de mystère. Je pense notamment à la fin, à l'apparition du père mort

« Cette idée me
touche beaucoup :
que le travail
quotidien avec le
corps est une manière
d'apprendre le
monde. »

- une autre forme de Dieu? Ça fait partie de ce qui s'impose comme une évidence et il n'y a pas d'explication rationnelle.

Pourquoi as-tu choisi d'intituler le spectacle *La Pomme dans le noir* et non *Le Bâtitteur de ruines* qui est le titre sous lequel le livre a été édité en France?

J'ai voulu revenir au titre original, celui choisi par Lispector. Je ne sais pas pourquoi Gallimard a fait le choix de le changer quand la traduction a été publiée...

Le titre *La Pomme dans le noir* est très important selon moi car c'est le cœur du propos du livre, et en quelque sorte de la « théorie de la connaissance » de Lispector : dans le noir, on doit pouvoir reconnaître les choses – en les touchant et non avec l'intelligence.

Comme chez Spinoza, la suprême connaissance est celle acquise par l'intuition, par l'expérience sensible, pas par l'intellect.

Dans *La Pomme dans le noir*, cela passe aussi par le rapport au corps, le travail physique dur.

On imagine très bien cela aujourd'hui : quelqu'un qui n'a jamais travaillé de ses mains, n'a jamais touché

la terre, n'a jamais rien construit, n'a fait que travailler dans des bureaux, sur des ordinateurs... Martin, c'est ça : un homme dépossédé de tous ses repères, qui, pour survivre, doit tout reprendre à zéro.

Cette idée me touche beaucoup : que le travail quotidien avec le corps est une manière d'apprendre le monde. C'est aussi lié à mes origines, mon père était ouvrier, dans ma famille il n'y avait que des gens qui travaillaient de leurs mains. Il y a une connaissance sans paroles. Des gens qui parfois n'ont pas les mots pour parler mais qui avec leur corps, avec leurs mains, avec leurs bras, avec leur dos, ont un savoir. C'est rarissime de trouver cela dans un livre, cette forme d'apprentissage.

Avec Pierre-François, nous nous sommes demandés au tout début des répétitions : comment se fatiguer au sens littéral? Parce que la fatigue physique amène aussi une sorte d'état d'ouverture, de lâcher-prise... Il a trimbalé beaucoup de brouettes de terre pendant les répétitions!

Peux-tu parler de la présence de la vidéo?

Pour moi, faire un spectacle signifie travailler avec Raymonde Couvreu. C'est une collaboratrice dont j'ai besoin à mes côtés. C'est un long compagnonnage.

Dès le début du travail, je lui ai dit que je souhaitais qu'on tourne un « western ». Je voulais faire exister l'immensité du paysage que la scénographie ne pourrait pas évoquer. Lispector adorait le cinéma. Elle a beaucoup voyagé et a vécu avec son mari diplomate dans plusieurs pays d'Europe et aux États-Unis. Elle écrivait beaucoup à ses sœurs et dans ses courriers, elle raconte tous les films qu'elle va voir. Elle était vraiment sans pré-supposés, elle voyait tout, avec une forme de naïveté... J'aime beaucoup cela, qu'un auteur qu'on dit si hermétique, adore voir aussi bien des films populaires que les films d'Ingmar Bergman.

Ce « western », c'est le premier moment où Victoria considère Martin comme quelqu'un. Elle l'emmène visiter sa propriété à cheval, pour lui parler des travaux qu'elle envisage. Je me suis tout de suite dit que j'avais envie de voir ça, une femme et un homme à cheval traversant un paysage incroyable. C'est un pan commun de notre culture, nous avons tous vu des westerns et dans beaucoup de ces films il y a des personnages de femmes très fortes – nous avons notamment parlé de Vienna que joue Joan Crawford dans *Johnny Guitare* [film américain réalisé par Nicholas Ray, sorti en 1954]; j'aime ces images de femmes qui se débrouillent, qui s'en sortent, dans un environnement hostile.

Victoria, qui guide Martin dans cet endroit qui est le sien, n'est pas une pauvre créature esseulée : c'est une femme qui a un projet. Et en proposant à Martin de monter à cheval, c'est comme si elle signifiait qu'elle le considère comme son égal. Par l'intermédiaire de l'animal, ils se retrouvent côte à côte et à la même hauteur.

Le tournage s'est réalisé en Espagne, où vit Raymonde. Nous y avons trouvé un endroit qui correspondait au Brésil dont nous rêvions, où cohabitent le désert et des cultures – avec les montagnes, le sol rouge craquelé. Nous avons tourné au printemps, trois à quatre mois avant le début des répétitions. Nous n'avions qu'une journée de tournage, c'était une entreprise un peu dingue : les acteurs ont débarqué, on les a filmés dans ce désert... Ça a vraiment été un moment fondateur. Nous n'avions pas encore les bases du travail, nous avons juste fait des lectures mais rien n'était construit. La seule chose que nous nous sommes racontée était que c'est un moment de joie, pour les deux. Pour elle, de pouvoir dire à quelqu'un son projet, ce qu'elle veut construire, la marque qu'elle veut laisser dans cet endroit dont elle a hérité. Et pour lui, c'est le premier moment où il n'est pas sous ses ordres mais à côté d'elle, c'est la première fois qu'il monte à cheval peut-

être avec une intense sensation de liberté ; c'est un instant où il y a une femme et un homme, et non une patronne et un employé.

Cette journée a été une expérience importante pour Dominique et Pierre-François, un « moment fou » – d'autant que Pierre-François n'avait pris que quelques heures de cours d'équitation juste avant et que Dominique n'était pas montée à cheval depuis très longtemps. Cela paraît une fiction, mais, en fait, ce moment de cinéma est pratiquement documentaire !

En dehors de ce film, les autres images se sont construites dans un dialogue que nous avons toujours sur une œuvre : que va-t-on prendre en charge avec la vidéo, qu'on ne pourrait pas faire sur le plateau ? Surtout, qu'est-ce que la vidéo peut amener de sensible ? Il y a par exemple le moment où, à la lumière de son briquet, Martin découvre le petit tableau qui est accroché dans la remise à bois où il dort. J'aimais beaucoup cet instant dans le livre et le faire en vidéo était aussi un hommage aux *Amants du Pont-Neuf* [film français de Léos Carax, sorti en 1991], à la scène où Juliette Binoche et Klaus Michael Grüber pénètrent dans le Louvre la nuit : elle est aveugle et il lui décrit les tableaux qu'elle ne peut plus voir.

« Dans chaque vidéo, il y a pour nous une référence cinématographique. Comme un hommage à l'amour du cinéma de Clarice Lispector. »

Dans chaque vidéo, il y a pour nous une référence cinématographique. Comme un hommage à l'amour du cinéma de Clarice Lispector. Ce n'est pas forcément lisible pour les spectateurs mais cela fait partie de notre « cuisine ».

Pour finir, peut-on parler du rapport au public ? Il me semble qu'il y a une volonté d'englober les gens, ou de faire partie d'eux, qui passe par la conscience de l'espace « partagé » mais aussi par le traitement de la parole qui n'est jamais offerte comme un « parler théâtral » alors que le texte est très littéraire.

Ce que tu dis m'évoque une rencontre avec des étudiants à Tours : ils nous ont dit qu'ils avaient l'impression que les acteurs étaient tellement comme eux qu'ils auraient presque pu aller leur parler sur le plateau...

Pour moi, c'est la question essentielle au théâtre : comment se rencontre-t-on ? Avec le corps, avec les mots... Comment trouver la bonne distance, la bonne place, la voix juste, pour être avec l'autre ? Je voulais, dès le départ, que tout soit très « donné » au public, très proche. Que tout soit toujours poreux, qu'on reste à l'écoute des gens qui sont là, qu'on ne s'absente jamais de « là, maintenant », qu'on ne fasse pas semblant d'y être, qu'il n'y ait pas de « semblant ». Ça rejoint totalement ce dont parle le

roman et qu'on ne peut pas trahir.

Alors, pour les comédiens, ça crée de la fragilité : on ne peut pas construire une bonne fois pour toute, se dire : c'est ça. Il faut accepter d'être sur un fil... Et il faut aussi y trouver de la joie ! C'est cette rencontre que nous cherchons.

Marie-Christine Soma

Entretien réalisé par Fanny Mentré le 2 mars 2018 à Paris

Questions à **Dominique Reymond**

Qu'est-ce qui vous a séduite dans l'écriture de Clarice Lispector et dans *La Pomme dans le noir* ?

Ce qui m'a séduite dans l'écriture de Clarice Lispector, c'est l'évidence concrète et poétique de son écriture, où le simple fait de décrire une situation, un état, un détail de la nature, la transcende complètement. Elle atteint un niveau philosophique, presque mystique parfois, avec une simplicité totale où tout est offert à la portée de tous... Il y a une intelligence si précise... C'est une grande écriture.

Vous aviez déjà travaillé avec Marie-Christine Soma sur *Feux* d'August Stramm. Y a-t-il des caractéristiques de sa recherche théâtrale que vous avez retrouvées ?

Quand nous avons travaillé sur August Stramm avec Marie-Christine et Daniel Jeanneteau, tout

était absolument à l'opposé. Le texte de Stramm, *Feux*, nous emmenait dans une grande stylisation chorégraphiée, totalement expressionniste. Ce sont les didascalies qui nous guidaient ; il y avait peu de mots, plutôt des interjections (j'aime le non-réalisme), alors cela s'y prêtait complètement, il y avait une espèce de possession là-dedans, des forces invisibles... Pour *La Pomme dans le noir*, rien de tout cela n'est à prendre bien sûr... c'est exactement l'inverse, se rapprochant presque du jeu cinématographique...

Marie-Christine travaille sur le réel, une certaine vérité qui, tant qu'elle n'est pas trouvée, ne donne rien en attendant – pas de protection, de maison, ce qui me mettait dans une espèce d'errance un peu terrifiante parfois mais qui est obligée de déboucher sur ce « vrai ». Nous n'avons pas additionné, plutôt soustrait. Une façon aussi d'explorer la face nord.

Que pouvez-vous dire à propos de Victoria ? Avez-vous rencontré des difficultés particulières en abordant ce personnage ?

C'est une figure empruntant au féminin comme au masculin, qui pourrait nous faire penser à ces héroïnes de western ancrées dans un univers rude en rase campagne, n'ayant pas la vie facile. C'est un portrait d'une exactitude presque impudique.

Aucun des processus de travail habituels n'avait à faire ici... Il fallait l'aborder autrement... Aucun moyen de se réfugier quelque part... ailleurs. Chercher en soi.

Chez Victoria, j'aime son rapport à la nature, aux animaux, à l'eau. Elle se découvrira à la fin en se confiant à Martin... Elle n'avait pas parlé depuis si longtemps.

Elle doit représenter une partie de la personnalité de Clarice Lispector, la face un peu sombre, masculine, rendue rude par les tâches, avançant en âge, alors que Ermelinda serait sa partie lumineuse, jeune, avec une certaine dose de romantisme... Clarice s'intéresse à l'Être et aux rapports entre les êtres plutôt que les hommes, les femmes, etc.

Pourriez-vous formuler ce que la traversée du spectacle produit en vous ?

C'est une construction étrange, pas du tout conventionnelle. La force de la littérature reste aux deux tiers cachée tandis que nous jouons les parties émergées – à la fois récitants et figures du roman. Marie-Christine a fait plusieurs autres adaptations un peu différentes et s'est décidée pour la dernière. Elle a gardé ce qui lui semble essentiel... Mais les choix ont dû être difficiles tant

l'œuvre est magnifique d'un bout à l'autre...

Les interventions de Victoria, comme dans une partition de musique contemporaine, obéissent à un schéma peu habituel : présente au début, puis deux micro-scènes, puis absente un certain temps et enfin cette énorme confession qui arrive sans crier gare...

Il faut être assez chargée pour apparaître, peut-être davantage que dans une pièce « normale » où les marches, les couloirs, nous emmènent au point suivant. Ici, il n'y a pas cette logique ; on passe d'une case à l'autre sans transition.

D'une manière générale, qu'est-ce qui vous fait dire « oui » à un projet ? Le texte, le metteur en scène, le rôle... ?

Je dis oui à un projet quand tout converge vers là où j'ai envie d'être. Ici, il y avait tous les éléments : l'auteure – Clarice Lispector, que Bruno Bayen m'avait fait découvrir il y a une dizaine d'années –, les acteurs qui m'entourent et que j'admire beaucoup tous les trois et aussi la force du désir de Marie-Christine que je connais depuis longtemps.

Au début, ma première réaction est souvent une attitude de recul, par peur sans doute... Sachant ce qu'on implique dans un projet, je trouve normal

de ne pas toujours y aller en courant. Ce qui me meut, me décide, c'est l'envie qu'ont les metteurs en scène que je le fasse, car de mon côté, tout m'effraie...

Que représente pour vous le fait d'être actrice associée au TNS ?

J'étais heureuse d'avoir été contactée par Stanislas Nordey, je ne savais pas en quoi consistait ce cadeau, mais faire partie de son entourage me séduisait beaucoup.

Les deux projets récents dans lesquels je devais être présente au TNS n'ont pas pu avoir lieu. J'ai donc été absente de Strasbourg en tant qu'artiste associée depuis *Les Géants de la montagne* en 2015, mais il reste encore de belles années devant soi, où tout est encore possible... Et puis nous venons jouer ce *Bâtitteur de ruines* dont le titre est réellement *La Pomme dans le noir*, donc c'est déjà un pas « artistiquement associé ».

















Production MC93 — Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis

Coproduction Centre dramatique national de Tours - Théâtre Olympia
Avec le soutien de La Colline - théâtre national, du Théâtre National de Strasbourg,
de la MC2: Grenoble

Avec le soutien de la SPEDIDAM, société de perception et de distribution gérant les
droits des artistes interprètes

Construction du décor : ateliers de la MC93

Spectacle créé le 20 septembre 2017 à la MC93

Théâtre National de Strasbourg | 1 avenue de la Marseillaise | CS 40184
67005 Strasbourg cedex | www.tns.fr | 03 88 24 88 00

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Entretien et questions
écrites : Fanny Mentré | Réalisation du programme : Chantal Regairaz
et Marion Oddon | Graphisme : Antoine van Waesberge | Photographies :
Christophe Raynaud de Lage

Licences N° : 1085252 – 1085253 – 1085254 – 1085255 | Imprimé par Valblor, Illkirch-Graffenstaden, août 2018



Partagez vos émotions et réflexions
sur *La Pomme dans le noir* sur les réseaux sociaux :

#LaPommeDansLeNoir

La Pomme dans le noir

18 | 28 sept

Espace Grüber

PRODUCTION

D'après le roman
Le Bâtitteur de ruines de
Clarice Lispector

Traduction
Violante Do Canto

Mise en scène,
adaptation et lumière
Marie-Christine Soma

Avec
Carlo Brandt
Pierre-François Garel
Dominique Reymond
Mélodie Richard

Scénographie
Mathieu Lorry-Dupuy

Son
Xavier Jacquot

Images
Raymonde Couvreu
assistée de
Giuseppe Greco

Costumes
Sabine Siegwalt

Assistanat à la mise en scène
Marie Cousseau

Dominique Reymond est actrice associée au TNS

Le Bâtitteur de ruines est publié aux éditions Gallimard – Collection
L'Imaginaire

Équipe technique de la compagnie : Régie Générale Damiano Gatto | Régie
Lumière Pascale Alidra | Régie Son Etienne Dusard | Régie Vidéo Ludovic Lang

Équipe technique du TNS : Régie Générale Thierry Cadin | Régie Lumière
Christophe Leflo de Kerleau | Régie Son Mathieu Martin | Régie vidéo Hubert
Pichot | Régie plateau Michel Bajou | Habilleuse / Lingère Anne Richert

autour du **spectacle**

Rencontre avec Marie-Christine Soma

Sam 29 sept | 15 h | Maison de l'Amérique latine

dans **L'autre saison**

L'Opéra probable – Opéra possible

Rendez-vous en partenariat avec

l'Université de Strasbourg

Armand Gatti | Mohamed Melhaa | Troupe Algarade

Sam 13 oct | 20 h | Salle Gignoux

Présentation de L'autre saison

Avant plusieurs manifestations consacrées aux 50 ans du TNS, Stanislas Nordey évoquera les moments forts de l'édition 18-19.

Sam 20 oct | 18 h | TNS

Le TNS a 50 ans!

Il s'agira moins de commémorer que de rêver ensemble à ce que le théâtre public pourrait être dans 50 ans... en 2068!

Programme complet sur www.tns.fr

Sam 20 oct | TNS

TNS Théâtre National de Strasbourg
03 88 24 88 00 | www.tns.fr | #tns1819