



Agôn

Revue des arts de la scène
Points de vue

Un point d'engagement

Entretien avec Gwenaël Morin

Gwenaël Morin, Anne Pellois et Barbara Métais-Chastanier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/866>
ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Gwenaël Morin, Anne Pellois et Barbara Métais-Chastanier, « Un point d'engagement », *Agôn* [En ligne], Points de vue, Entretiens, mis en ligne le 30 avril 2009, consulté le 09 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/866>

Ce document a été généré automatiquement le 9 septembre 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

Un point d'engagement

Entretien avec Gwenaël Morin

Gwenaël Morin, Anne Pellois et Barbara Métais-Chastanier

- 1 Ils sont rares ceux qui se tiennent à l'exigence d'« affirmer dans la ville un point d'engagement, un point d'énergie et un point de sens », Gwénael Morin et toute son équipe sont de ceux là, qui portent la responsabilité d'une tentative toujours renouvelée d'inventer un mot pour faire exister un territoire commun au milieu des hommes.

« J'aimerais abolir le monde qui existe entre nous [...] Nous naissons et nous vivons séparés / Entre vous et moi il y a le monde / Le langage essaye de transformer le monde entre nous pour le faire devenir notre enfant / Le nom de notre enfant est théâtre. » Gwenaël Morin, *Discours de Turin*.

- 2 Récit en deux volets d'une aventure à partager d'urgence.

L'expérience du Foyer – le chœur

- 3 8 Janvier 2008 – Lyon.
- 4 *Du 7 décembre 2007 au 7 janvier 2008, Gwénaël Morin et son équipe s'installent au théâtre de l'Elysée de Lyon et entreprennent une première expérience de théâtre permanent. La salle de l'Elysée se transforme alors en foyer ardent, dans un décor de carton, scotch et photos, où se succèdent sans interruption des lecteurs plus ou moins anonymes de pièces éponymes. L'idée est de ne jamais s'arrêter, pour qu'il s'y passe toujours quelque chose, et de toucher les gens du quartier. Pour ce faire, le théâtre sort du théâtre en chœur hebdomadaire, dans le quartier de la Guillotière, pour scander un poème, une phrase de philosophe, des mots qui cherchent à toucher. Bilan de l'expérience.*

Fig. 1



Le Foyer – le chœur, Théâtre de l'Élysée – Janvier 2008 © Anne Pellois.

ANNE PELLOIS : Qu'est-ce que tu as voulu faire en tentant l'aventure du Foyer – le chœur ?

GWENAËL MORIN : Ce qui m'intéresse, c'est la mise en place d'un théâtre permanent, la possibilité de faire du théâtre plus intensément. Pour pousser le théâtre dans ses retranchements, il faut travailler plus, il faut réunir les gens, travailler avec une équipe fixe dans un lieu fixe. Le Foyer – Le Chœur, c'est une première étape. Nous sommes invités au Laboratoire d'Aubervilliers, au sein duquel nous travaillerions pendant un an. Cela nous permettra de sortir des formes traditionnelles de production, six semaines, un spectacle. Tout le monde en rêve, mais personne ne peut prendre ce temps là, c'est trop cher. Cette longue résidence sera un autre lieu d'intensification du théâtre : une même équipe, dans un même lieu. Transmission et formation le matin, répétitions les après-midi, présentation de petites formes le soir. Le Foyer – Le Chœur, c'est un peu un prototype de cela. La volonté de faire un théâtre permanent, fait de propositions théâtrales assumées, dans lequel il y aura du spectacle. Au Foyer, pare que l'exercice était un exercice de lecture, la dimension du théâtre était minimale, on avait quelque chose comme du protothéâtre.

Le Foyer avait pour idée de tenir, insister, résister, travaillait sur la volonté de générer une communauté d'écoute. Le théâtre était utilisé comme point central, chaud, le point de génération d'une communauté singulière. Les gens commençaient à venir à la fin. Mais peu de gens sont venus de l'extérieur. Il aurait fallu un spectacle en fait pour que les gens viennent. Le Chœur aurait pu jouer ce rôle là, faire venir les gens, mais cela n'a pas vraiment marché. On était plutôt là dans l'ordre de la parade. Pourtant, au bout d'un certain temps, on ne se faisait plus agresser comme au début, on commençait à être reconnus par les gens qui passaient régulièrement ou les habitants du quartier, notre présence prenait une forme de légitimité. On voulait faire du porte-à-porte pour faire venir les gens au Foyer, mais c'était compliqué. Il est difficile d'aller voir les gens pour leur demander de lire un texte.

A. P. : Tu sembles déçu du résultat. Vois-tu l'expérience comme un échec ?

G. M. : Non, je ne suis pas déçu, j'ai compris que le projet avait ses faiblesses. On aurait pu faire de gros efforts de com' mais en fait, ça ne marche pas non plus. En fait, dans un premier temps, il faut donner, s'exposer. Par cette exposition là on sera rejoints. En même temps, je pourrai dire que le manque de public, qu'en tant qu'artiste, c'est pas ma responsabilité, que je m'en branle, mais en fait, c'est pas vrai. Moins il y a de monde, moins le théâtre a lieu. Ça n'existe pas du théâtre sans personne.

A. P. : Est-ce que l'espace du Foyer tel que tu l'as créé a été pensé dans la relation qu'il instaurait entre le lecteur et les auditeurs ?

G. M. : Le Foyer se devait de réduire au maximum l'espace qui sépare celui qui écoute et celui qui agit. Le Foyer est un lieu où les gens se rencontrent. C'est pourquoi j'ai choisi la règle la plus simple possible et la plus formelle possible. Tous les spectateurs ont été des lecteurs. L'enjeu n'était pas de faire un spectacle. Lire sans personne en face n'a dérangé personne. Les lecteurs se sont pris à la beauté d'entretenir la flamme. Il se passait là quelque chose de l'ordre de la transe, les gens étaient dans un état flottant.

Fig. 2



Le Foyer – le chœur, Théâtre de l'Élysée – Janvier 2008 © Anne Pellois.

A. P. : L'expérience vient juste de se terminer. Crois-tu qu'elle a changé ta perception sur le théâtre et la manière d'en faire ?

G. M. : Je ne sais pas ce que ça signifie exactement encore, c'est trop tôt. Je sais que ça a joué de manière subtile sur le mode de relation au théâtre, mais surtout au temps, à celui qui écoute. Dans ce projet, le temps a agi comme une force de transformation sur soi et sur la relation à l'autre. Le projet n'a pas cessé d'évoluer. Nous-mêmes, à l'intérieur, on était modifié. Le temps devenait une forme d'allié. Le spectacle n'était jamais terminé. Ça a totalement dédramatisé le rapport à l'ennui. Parfois, les gens passaient 5 mn, mais ils pouvaient se dire en sortant et pour le reste de la journée : ça

continue. C'est excitant de se dire que les choses ont lieu. Savoir qu'elles ont lieu quelque part, c'est y participer. Et puis il y avait cette idée de relais, comme si on prenait le quart, pour entretenir la flamme, chacun son tour. Ça dépasse l'expérience individuelle. Ça n'appartient pas à quelqu'un, il n'y a pas là un acteur qui dit je suis un acteur et je parle à quelqu'un.

Et puis j'aimerais bien revenir sur cette question du temps. Parce que voir du théâtre, c'est voir du temps. Le théâtre fabrique du temps : on est au même endroit en même temps et on raconte une histoire, c'est-à-dire on décrit du temps, on vit du temps. Le temps qui s'effondre, c'est de l'ennui. Au théâtre, si l'on s'ennuie pendant 20 mn, c'est une torture.

Le théâtre, c'est une fabrique du temps commun. Ce n'est pas une communauté de travail, ni une communauté d'intérêt, mais une communauté de perte de temps ensemble, une communauté désespérée et joyeuse. C'est un luxe absolu.

A. P. : Et cette communauté serait de quelle nature ?

G. M. : Peut-être aurait-elle un lien avec la liturgie. Olivier Py a compris cela. Au sein de l'église catholique, on peut se dire que l'église continue, existe, même quand on n'y est pas. 2 ou 3 fois des gens sont entrés au Foyer en pensant que c'était un lieu saint. En même temps, la configuration appelait cette interprétation, l'estrade, la clôture du lieu, le rituel de la lecture ininterrompue, et puis aussi la porosité du décor, la non séparation à tous les niveaux. Le lieu du théâtre permet la constitution d'une communauté qui relie les gens au-delà de leurs intérêts, sans pour autant être improductive. Il faut parfois juste accepter de ne pas comprendre. Le fait de ne pas en avoir eu pour son argent, de ne pas avoir été divertie ne doit pas forcément être vécu comme une déception.

Le rapport aux œuvres lues au Foyer n'est pas un rapport d'ordre matérialiste. C'est une relation de responsabilités partagées. Pas dans le sens de Marcel Duchamp : le regardeur fait le tableau. Ça, ça devient la pub : le regardeur crée le désir. Mais responsabilité partagée dans le sens de prise de relais. J'ai cette utopie là. Le théâtre doit avoir l'ambition d'être un lieu public et quotidien, comme une école, un supermarché, une mairie. Il doit avoir cette ambition absolue d'être au centre de la Cité. Il faut que ce soit un outil d'élaboration de la civilisation. Il ne doit pas se cantonner au pur divertissement. Sinon, nous entrons dans le domaine du demi plaisir et de la frustration.

Il faut créer un espace de relation, l'hyper activité du sens, là où de nouveaux sens sont possibles. Je refuse la notion de post modernisme, je refuse qu'on me dise qu'on ne peut plus rien inventer. Je refuse de commenter le réel. Le sens est à venir. Le théâtre est une machine à produire du sens, qui doit se retrouver au centre de la Cité. Et je veux bien divertir si le divertissement est comme l'ivresse qui permet d'entrer plus facilement en relation avec les gens.

A. P. : Est-ce qu'on peut expérimenter en produisant ?

G. M. : L'art expérimental n'existe pas. On n'expérimente pas en art, on affirme. Le réel n'essaie pas. C'est affirmatif et pas définitif ni relatif. L'art est une forme de passion du réel, c'est-à-dire quelque chose qui le regarde intensément et qui le condamne à être exclu.

Pour échapper au contexte, il faut soi-même produire le contexte pour ne pas se laisser embarquer par le contexte.

A. P. : Est-ce qu'il y a une différence entre ton travail dans l'institution, comme au théâtre du Point du Jour où tu vas monter cette année *Lorenzaccio*, et ce que tu fais dans des lieux laboratoires comme le Théâtre de l'Elysée ou bien le Laboratoire d'Aubervilliers ?

G. M. : Dans l'institution on est dans l'à venir, dans cette espèce de seuil, comme si on n'avait pas de tête. On ne peut pas se pointer sur un terrain de tennis avec un ballon de foot et dire qu'on va tout révolutionner.

Je suis contre l'art déceptif, celui dans lequel il n'y a rien qui se passe et c'est ça qu'ils mettent en scène. Je suis contre la mise en scène du vide.

Le Foyer, c'est à la fois du potentiel et du manifeste, quelque chose de l'ordre de la promesse et de l'hyper présent.

La différence entre un projet artistique et un projet politique est que dans le projet artistique on ne calcule pas les conséquences. L'artiste agit sans mesurer les conséquences de son acte. C'est exactement ce que fait *Lorenzaccio*.

L'artiste sans tête, c'est l'artiste sans raison. Il s'installe dans un espace d'intensification du sens dans lequel tout est excès. Cela dépasse le pourquoi. Il n'y a que l'art actuellement qui puisse assumer l'excès. Cet espace de l'excès, constitutif de la civilisation, doit pouvoir exister. C'est un lieu où l'on gaspille, où on perd du fric. L'homme ne peut pas constamment économiser. Il faut brûler.

A. P. : Tu dis que cette expérience du Foyer a provoqué un changement dans ta manière de voir les choses. De quel ordre ?

G. M. : Ça n'a pas très bien marché, mais je m'en fous en fait. Je m'aperçois que je suis complètement libre, et que j'ai une responsabilité immense par rapport à cette liberté. On a tout gaspillé pour rien.

Le théâtre permanent à Aubervilliers

- 5 21 janvier 2009 – Aubervilliers
- 6 *Le théâtre permanent pose ses valises aux laboratoires d'Aubervilliers pour l'année 2009 autour d'une série de pièces qui questionnent la responsabilité : Lorenzaccio, Tartuffe, Hamlet, Bérénice, Antigone et Woyzeck.*
- 7 *Des représentations se déroulent tous les 24 premiers soirs de chaque mois (sauf les dimanche et lundi) et chaque matin, lors d'ateliers ouverts à tous, un acteur de la troupe a la charge de transmettre individuellement le rôle qu'il assume chaque soir en représentation.*

Fig. 3



A. P. : La dernière fois qu'on s'est vu je t'avais demandé si l'expérience du Foyer avait modifié ta façon de faire du théâtre. Tu n'avais pas pu répondre, parce que c'était encore trop récent. Est-ce qu'aujourd'hui, tu penses que ça a changé quelque chose dans ta façon de travailler avec tes acteurs ?

G. M. : Ça n'a pas changé grand-chose dans la direction d'acteur mais ça m'a permis de comprendre qu'il fallait commencer par prendre possession du temps. Il faut avoir soi-même un ascendant sur le temps pour lui donner la forme que l'on souhaite. Dans le Foyer-le Chœur, on a fait cette expérience-là, d'un temps plein.

A. P. : Est-ce que tu as l'impression d'être plus ancré dans l'environnement du quartier ici ? Tu voulais un théâtre qui soit comme un lieu public, une école ou un supermarché... Est-ce que tu as l'impression d'avoir trouvé une forme plus adaptée avec le théâtre permanent ?

G. M. : Le problème avec le Foyer – le chœur, c'est que la générosité était informelle : il n'y avait pas de prise de position de notre part. On offrait aux gens un espace qu'on n'avait pas informé, en leur demandant de donner alors qu'on n'avait rien à offrir. Il y avait une volonté un peu désespérée au Foyer. Alors qu'ici, je peux faire du porte à porte pour inviter les gens à venir voir ce qu'on fait. On est vraiment en position de donner.

A. P. : Comment ça se passe ici ? Comment s'organisent vos journées ?

Barbara Métais-Chastanier : Et comment ça va évoluer ensuite, avec les répétitions des prochains spectacles qui vont venir se rajouter dans l'après-midi ?

G. M. : Ça se décline autour de 3 axes élémentaires : jouer, répéter et transmettre, tous les jours. Jouer tous les jours, ça veut dire jouer les 24 premiers soirs de chaque mois, du mardi au samedi. La transmission se fait de façon individuelle. Chaque acteur conduit un atelier de transmission et les spectateurs sont libres de venir rencontrer les acteurs qu'ils ont vu travailler le soir pour tenter de reproduire ce

qu'ils ont vu. Mais ce n'est pas de la singerie. C'est un partage. Je ne peux pas préjuger de ce qu'y trouvent les spectateurs, mais pour l'acteur c'est un vrai espace de réflexion. C'est l'occasion d'avoir un autre regard sur leur travail. Ça a des conséquences le soir sur les partitions de chaque acteur. Je leur laisse aussi toute liberté dans la conduite de l'atelier. C'est un moyen de responsabiliser l'acteur mais aussi le spectateur à travers la pratique. Il n'y a pas de différence entre ce que l'acteur propose le matin aux spectateurs et ce qu'il se passe le soir. Il n'y a pas de mystère.

A. P. : Tu peux préciser ce que tu entends par « mystère » ?

G. M. : **Le mystère c'est un espace laissé vacant pour la spéculation : une espèce d'ombre entre soi et l'image qu'on a du monde.**

B. M.-C. : Et ça va dans le sens d'une abolition de la frontière entre la rue et le théâtre, avec l'entrée libre par exemple ?

G. M. : **Supprimer les barrières, oui. Il y en a déjà tant de psychologiques qu'on doit tout faire pour supprimer les barrières matérielles. Ce n'est pas pour défendre un modèle de gratuité absolue, mais c'est pour voir ce que ça change pour le théâtre de le transformer en lieu public, en lieu du public. Il n'y a pas de différence entre public et privé, mais ça n'empêche pas qu'il y ait malgré tout un seuil. Mais ce n'est pas un seuil financier. C'est comme pour les ateliers : il n'y a pas de mystère, seulement de l'engagement et du temps. On ne leur propose pas seulement des exercices de respiration, on les engage dans un rôle. La technique doit venir après, comme une nécessité.**

A. P. : Tu travailles comme ça avec tes acteurs ?

G. M. : **Oui, il faut que la technique devienne une nécessité par expérience et qu'on y aille dans la joie.**

B. M.-C. : Les textes que vous allez jouer, tu les as réunis sous l'étiquette du « théâtre de la responsabilité » – et j'ai l'impression que tous les autres axes ; transmettre, répéter, gravitent autour de cet enjeu : tu parlais de responsabiliser l'acteur, de responsabiliser le spectateur.

G. M. : La responsabilité c'est la forme que prend l'exercice de ta liberté dans un monde où il y a d'autre gens. Il faut pouvoir répondre de la liberté que tu prends à l'autre. J'appelle ça, de manière un peu simple, « théâtre de la responsabilité », parce que si je te demandais qui tu es, tu me dirais d'abord ton nom, puis ton histoire. Et cette superposition entre le nom propre et l'histoire personnelle, j'y vois une forme de responsabilité.

A. P. : Pourquoi *Tartuffe*, dans la série de la responsabilité ?

G. M. : **Ce qui m'intéresse, dans *Tartuffe*, c'est la différence entre d'un côté les aspirations intimes, vers lesquelles on tend et qui nourrissent l'action, et de l'autre le visage social. Ces deux aspects de l'être humain conduisent à une distorsion... Tartuffe est le révélateur des masques successifs. Il fait craquer le masque du père de famille bourgeoise, le masque de la mère, du fils, ou même celui de la servante. Ce qui est beau, c'est de voir comment le masque craque : Tartuffe oblige l'autre à répondre de ce qu'il est profondément.**

B. M.-C. : Il n'y aurait de responsabilité que sociale alors ?

G. M. : **Ce qu'on cherche en faisant du théâtre, c'est à donner une forme au monde, qui correspondrait à nos aspirations. Et c'est dans ce mouvement là qu'on devient artiste : en tant qu'être humain, je porte une responsabilité énorme ne serait-ce que parce que je suis unique. Il faut prendre acte de cette nouveauté qui disparaîtra avec**

ce qu'on est. Cette responsabilité du « qui je suis » et ce pouvoir de transformation du monde qui est parfaitement unique, on l'abandonne au profit du masque social. Et c'est ce que révèle Tartuffe. Mais les personnages ne sont jamais méchants chez Molière. Orgon est un vrai dévot et Tartuffe lui offre la possibilité de vivre ce rôle, de réaliser sa vocation profonde : personne, sinon un saint, ne peut accepter un homme de cette sorte.

B. M.-C. : C'est une lecture assez inédite de *Tartuffe*, on en fait souvent une pure figure de l'hypocrisie et du double, alors que tu en fais une espèce de sincère comme on en voit trop peu.

G. M. : Tartuffe est d'une liberté absolue, il est dans l'immanence. Il dit ce qu'il voit. On en fait un hypocrite parce que nous n'acceptons pas ce qu'il dit. Au fond, cela vient d'un mouvement intime précieux. Le nom Tartuffe lui-même est fascinant : autant George Dandin, c'est un nom de bourgeois, autant Tartuffe, c'est comme Œdipe, c'est une figure imaginaire. La responsabilité dans *Tartuffe* elle tourne autour de la sincérité : Tartuffe nous rappelle que personne ne peut se dédouaner de sa responsabilité individuelle. Et c'est ça être artiste : les formes que je produis sont uniques. C'est une responsabilité joyeuse !

Fig. 4



Tartuffe, mise en scène de Gwenaël Morin aux laboratoires d'Aubervilliers. © Julie Pagnier

A. P. : Est-ce que vous arrivez à avoir des spectateurs du quartier ?

G. M. : Pas beaucoup. Mais en même temps, ce ne sont pas des gens qui attendaient ce qui se passe. On est là. Mais ils n'attendaient rien. Ça commence à prendre avec les gens d'Aubervilliers, mais les voisins les plus proches ne viennent pas forcément : il y a beaucoup d'*a priori* à faire tomber. Ce qui est important c'est que les gens sachent que ça existe et que les premières barrières, qui sont financières, n'existent pas ici.

B. M.-C. : Et puis tu as la durée avec toi. C'est ce temps qui peut te permettre de toucher des gens qui ne viendraient peut-être pas.

A. P. : Tu parlais justement dans le précédent entretien du théâtre comme « fabrique de temps commun ». Est-ce qu'à Aubervilliers, tu as l'impression de pouvoir plus aller vers ça ?

G. M. : On y arrive déjà avec les ateliers. Ce qui est difficile c'est de trouver comment faire pour que le temps commun vécu puisse trouver à s'exprimer. Le temps commun, c'est l'opposé du divertissement qui est une consommation du temps, une destruction du temps. Ici, il s'agit de fabriquer une expérience commune dans la salle de théâtre pour ensuite construire un temps partagé qui se nourrirait de cette expérience.

B. M.-C. : Dans le discours de Turin, tu parles de l'urgence. Est-ce qu'il y a encore de l'urgence dans un théâtre permanent ?

G. M. : L'urgence ici, elle vient de l'impossibilité d'un retour sur ce qui est fait. On se précipite, on est emporté comme Antigone. On est pris dans une forme d'urgence mais ce n'est pas une consommation du temps. Il se passe quelque chose, mais c'est tout le temps la même chose. Intensément et sans relâche.

A. P. : Est-ce que tu arrives à avoir des retours sur ce qui se passe ici ?

G. M. : Je pense que les gens participent, un peu comme nous, à quelque chose mais sans savoir où ça va. C'est comme Antigone : une précipitation qui permet de générer les conditions pour rendre possible le monde qu'elle demande. À quoi ça sert, on sait pas. Ça produit quelque chose mais on ne sait pas où ça va. Et l'urgence permet de lutter contre l'angoisse et la réflexion. On ne peut pas préjuger de ce qu'on produira. Il y a un désir fondamental qui doit reposer sur une indifférence au monde. Ce désir ne vient pas de nulle part, il a un enracinement intuitif. Et il faut fabriquer le monde où ce désir fera sens. Le seul risque à courir : avoir tout donné et se retrouver face à rien. C'est le seul risque de l'artiste.

B. M.-C. : Ça me fait penser à ce que tu disais dans l'entretien précédent. L'art doit affirmer contre le réel.

G. M. : Oui, l'art n'est pas de l'ordre de l'hypothèse, de la proposition, il faut affirmer, prendre position. Et il doit y avoir une étymologie commune avec la forme. Affirmer c'est trouver les moyens de créer le monde potentiel qui préexiste mais qui reste à faire. On le fait exister. Il n'y a pas de promesse. C'est fait.