

# LES MOLIÈRE DE VITEZ

DE MOLIÈRE  
MISE EN SCÈNE GWENAËL MORIN  
THÉÂTRE

## DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

### RENSEIGNEMENTS

Emmanuel Bretonnier  
responsable des relations avec le public

02 44 01 22 49  
[emmanuel.bretonnier@lequai-angers.eu](mailto:emmanuel.bretonnier@lequai-angers.eu)



# LES MOLIÈRE DE VITEZ

## DOSSIER DRAMATURGIQUE

composé et rédigé par Barbara Métais-Chastanier,

*dramaturge du Théâtre Permanent au Théâtre du Point du Jour*

7

THÉÂTRE PERMANENT



# TABLE DES MATIÈRES

## **LES 4 MOLIÈRE — RÉINVENTION ET REPRISE 10**

*ANTOINE VITEZ ET LA TÉTRALOGIE 10*

*LES MOLIÈRE AUJOURD'HUI 11*

*DISTRIBUER AU HASARD 12*

*LA FEMME N'EXISTE PAS OU LA CIRCULATION DES SIGNES DU GENRE 14*

## **LE THÉÂTRE PERMANENT : UN GESTE ESTHÉTIQUE ET POLITIQUE 18**

*LA FRAGILITÉ 18*

*REPLACER LE THÉÂTRE DANS LA VI(LL)E 19*

*LA BANALITÉ 20*

## **BIBLIOGRAPHIE 22**

## **ANNEXES 23**

*DICTIONNAIRE CAPRICIEUX 24*

*DISCOURS DE TURIN 33*

*NOTE D'INTENTION POUR LE THÉÂTRE PERMANENT (AUBERVILLIERS - 2009) 38*

*LETTRE DE CANDIDATURE DE GWENAEL MORIN POUR LE THÉÂTRE DU POINT DU JOUR 40*

*CONVERSATION AVEC GWENAEL MORIN 41*

*NOTES DE RÉUNIONS COLLECTIVES 45*

# LES 4 MOLIÈRE — RÉINVENTION ET REPRISE

## ANTOINE VITEZ ET LA TÉTRALOGIE

En 1978, Antoine Vitez frappe fort : avec une troupe de jeunes acteurs d'à peine vingt ans, il crée à Avignon une tétralogie de vingt actes, composée des quatre pièces majeures de Molière. Le succès est aussi immense que le scandale est grand. Sous-titré « *La Torture par les femmes ou le triomphe de l'athéisme* », le parcours de *L'Ecole des femmes*, de *Dom Juan*, de *Tartuffe* et du *Misanthrope* marque un tournant décisif dans le rapport aux classiques, froissant des habitudes et signant l'entrée dans une lecture attentive au « fractures du temps » et ayant pris ses distances avec ce que Vitez qualifiait déjà de « dépolissage » :

*En ce sens le mot qui aujourd'hui m'irrite le plus est celui de dépolissage (je veux dire des classiques). Et non point parce que la mode change, mais parce qu'en effet il dit quelque chose que je refuse : l'idée que les œuvres seraient intactes, luisantes, polies, belles, sous une couche de poussière, et qu'en ôtant cette poussière, on les retrouverait dans leur intégrité originelle.*

*Alors que les œuvres du passé sont des architectures brisées, des galions engloutis, et nous les ramenons à la lumière par morceaux, sans jamais les reconstituer, car de toute façon l'usage en est perdu, mais en fabricant, avec les morceaux, d'autres choses. Eglises romanes faites avec des morceaux de bâtiments antiques. Ou mieux encore, vieux hôtels du Marais transformés en magasins ou ateliers par des gens ingénus, ingénieux, qui coupaient les chambres dans le sens de la hauteur, et malheureusement aujourd'hui restaurés. Je les aimais pour leur nouvel usage. Le dépolissage, c'est la restauration. Notre travail à nous est tout au contraire de montrer les fractures du temps.*

(Antoine Vitez, *Marge 1 Mettre en scène aujourd'hui. Des classiques (I)* – échange avec Danielle Kaiserbruger – Dialectiques, n° 14, Été 1976)

Car pour Antoine Vitez, mettre en scène Molière c'était d'abord en revenir à la dimension éphémère propre à l'art théâtral, c'était réaffirmer aussi cette spécificité temporelle capable de s'enivrer du passage du temps et réinventer ces éléments primitifs et essentiels au théâtre : la troupe, l'alternance, l'unicité du décor...

Quand il revient sur les prémisses de ce cycle, Antoine Vitez insiste surtout sur le désir qu'il

avait eu de mettre en scène l'impression de « carrousel perpétuel des mises en scène sans cesse reprises, remâchées, de mille façons différentes » qu'il avait éprouvée au Conservatoire, impression de découvrir derrière les variations formelles et dramatiques le fait « que Molière n'a jamais écrit qu'une seule pièce ». Désirant témoigner de cette précarité, en faire une fête tout autant qu'un plaisir, Vitez a l'idée de mettre en scène ces quatre œuvres, entre lesquelles il ne souhaitait pas choisir, dans un seul décor, avec les mêmes costumes et la même troupe de douze jeunes comédiens. Plutôt que de créer une œuvre, l'écriture par bloc agencée et recombinaison en une immense pièce dégage « une sorte de modèle, une machine unique » où est rendu lisible tout un « répertoire de styles : comédie, farce, tragédie, drame » (Antoine Vitez, « Molière sans cathédrale et la fuite du temps », De Chaillot à Chaillot). Il renouait ainsi avec une époque de l'histoire théâtrale où l'enjeu était moins dans la mise au jour d'une nouveauté que dans l'exploration par une même troupe d'acteur d'un ensemble de styles, de fictions et de situations. Ceux qui avaient vingt ans à l'époque – faisant ressortir toute la cruauté mondaine de ces jeux sociaux dans lesquels on était plongé dès la fleur de l'âge –, sont devenus des grandes figures du théâtre d'aujourd'hui : Nada Strancar, Jany Gastaldi, Dominique Valadié, Didier Sandre, Richard Fontana, pour ne citer qu'eux.

## **LES MOLIÈRE AUJOURD'HUI**

C'est avec une troupe composée de jeunes acteurs issus de la même promotion du Conservatoire régional de Lyon que Gwenaël Morin est parti à la recherche de cette tétralogie. Plutôt qu'une reconstitution d'une reconstitution (retrouver Molière derrière Vitez – ou l'inverse peut-être qui sait ?), il s'agissait de réinventer, pour aujourd'hui, avec la même sobriété, le même élan, le même désir utopique, la puissance d'une forme théâtrale inédite. Comme Vitez l'avait fait à l'époque, les répétitions maillent les pièces, les rôles circulent, dessinent des parcours qui racontent une histoire plus longue : et si Tartuffe était ce Dom Juan de l'éloge du mensonge ? Et Célimène, ne serait-elle pas cette Agnès déniaisée par ses histoires amoureuses ? Cette reprise n'est donc pas une reconstitution – on ne retrouve pas l'unique décor inspiré par la salle du théâtre du conservatoire, cette espèce de « boîte avec des murs de style pompéien » qu'avait choisie Vitez pour jouer de la convention représentative – mais bien plutôt une réactivation, le retour à un matériau mobilisé comme combustible pour alimenter le feu de la permanence.

11

La marque commune qui passe entre les uns et les autres, de Molière à Vitez en passant par Morin, c'est cette même énergie, ce même jeu de la farce et de la gravité, du comique et du cynisme le plus noir, activé dans la provocation, par le gag ou le bon mot, la fidélité aussi à l'état d'esprit vitezien prônant la nécessité d'arracher les œuvres à leur idée convenue. Gwenaël Morin s'est donc emparé avec joie « de la nécessité de faire du n'importe quoi avec les classiques, la nécessité de la rupture. » (*Le metteur en scène et le professeur en quête d'un « mentir vrai » perpétuel* – La nouvelle critique, n°91, Février 1976). Comme chez lui également, tout repose sur le jeu de

l'acteur qu'accentue la distribution au hasard qui met cul par-dessus tête toute la cosmogonie de l'emploi et des convenances.

Dans ce théâtre emporté, à vif, tout repose sur le comédien, sa justesse dans le rythme, sa circulation entre l'archétype et le réalisme, ces deux plans coexistant chez Molière.

## **DISTRIBUER AU HASARD**

Distribuer les rôles au hasard – comme c'est le cas dans la série des Molière –, c'est créer les conditions d'une égalité de tous devant Molière. C'est mobiliser un principe de distribution arbitraire, choisir comme principe l'égalité a priori, et travailler à la recherche d'un lieu commun. Le moyen de questionner ce qui rattache l'égalité au commun. Dans cette configuration, Molière existe comme espace symbolique, comme monument public – au même titre que toutes les grandes œuvres. Ce choix du non-choix, qui renverse tous les principes de distribution, toute la cosmogonie de l'emploi et de la convenance, répond à une perspective profondément politique : il ne s'agit pas de réaliser l'égalité mais de recommencer à zéro en posant comme principe liminaire un principe d'égalité. Recommencer au hasard, c'est tout redistribuer. Le personnage lui-même est mis à l'épreuve : il n'est pas réservé, il n'appartient à aucun corps. Par le hasard, il devient rencontre joyeuse entre des signes, spectacle de ce qui préside aux catégories du sexe et du genre.

12 Le temps du hasard n'est pas le présent vide de l'Aïôn, indéfiniment reconduit dans le même, il n'est pas non plus celui de la rythmique mesurée de Chronos mais bien celui du Kairos, temps de l'opportunité brûlante, temps à vive allure du jamais plus et du pas encore, temps dramatique de l'occasion, du moment décisif où le réel se précipite. Les représentations iconographiques et mythologiques du Kairos révèlent d'ailleurs très bien la rhétorique qui préside à ces pensées du temps : le Kairos est un temps efficace, à brûle-pourpoint, ramassé (on l'attrape par les cheveux qu'il ne possède qu'à l'avant du crâne), temps que François Jullien dans son *Traité de l'efficacité* oppose à la conception chinoise de l'occasion, où l'événement se dilue dans le temps des transformations silencieuses : à l'inverse de la philosophie occidentale héritière de la conception aristotélicienne du temps comme « nombre du mouvement selon l'avant et l'après », la perception chinoise de l'événement se fait « en amont de l'occasion », elle se coule dans « le temps des processus » qui est « non plus un temps accidentel, comme celui qui est ouvert à l'action – temps rebelle, mais un temps régulé : qui maintient l'équilibre à travers la transformation et reste cohérent tout en ne cessant d'innover. » Le temps contracté de la pensée occidentale est un temps héroïque, « hasardeux, chaotique et par conséquent indomptable », où prédomine le rapport de la nécessité et du hasard, de « l'intermittence qui vient réparer la déchirure » ; alors que le temps étiré de la pensée chinoise, ne connaît pas, lui, « cette extase de la rencontre » :

*L'intersection accidentelle de la rencontre se mue [...] en coïncidence continue avec le cours*

*du procès ; au lieu d'être l'instant fugitif et hasardeux offert à l'action, l'occasion devient contemporaine de tous les stades de la transformation.*

Si l'occasion est conçue dans le monde occidental sur le mode de la rencontre, avec tout ce que cela implique d'aventure, de surprise et de séduction, elle relève en Chine de la coïncidence continue, étrangère donc à ce que peut avoir de « non seulement de poignant, mais de captivant, ce présent imprévisible où tout se joue, vécu à chaud, dans l'urgence de l'instant ». À l'érotique de la rencontre, dont « l'économie serait plus liée, en fin de compte, au désir qu'à l'efficacité », la philosophie orientale préfère la quiétude, la concorde étouffée de l'accord avec le mouvement du temps.

Faire du hasard une occasion, c'est spéculer sur « le presque-rien de l'instant », sur « l'occurrence infinitésimale » (V. Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, « La manière et l'occasion »). Mais cette capacité d'intégration reste toujours en elle-même mystérieuse car l'occasion est d'abord cette « figure d'altérité » qui ne connaît pas de seconde fois, elle est cette « fois unique qui est première-dernière fois, cette fois qui n'admet ni répétition ni réédition ». « Toute vraie occasion est un hapax », disait Jankélévitch, et le sentiment de maîtrise ou tout du moins d'habileté qu'il fait parfois naître vient sans doute de l'impression de familiarité – qui tient moins au hasard lui-même, qu'à l'agilité, la collaboration, la disponibilité de l'artiste : le hasard exige « des consciences tendues, guettant une situation surtendue ; des consciences tendues mais non point crispées. » Souplesse, vivacité, agilité et disponibilité, telles sont les qualités de présence qui permettent à l'interprète « d'entrer en connivence » avec le hasard, avec l'accident favorable :

*À force, et l'ouvrier devenant plus habile, il arrive que les accidents favorables accourent de plus en plus nombreux : l'artiste acquiert – et sans qu'il sache trop exactement lui-même par quels moyens – un certain pouvoir de les faire naître et, simultanément, il se familiarise avec eux, apprend à mieux en tirer parti, à se laisser plus souplement entraîner par eux. Devient en somme plus agile, apprend tout à la fois à mieux les mener et mieux se laisser mener par eux, se familiarise avec eux, vit avec eux en meilleure intelligence et meilleure complicité. C'est qu'il en vient à pressentir leurs habitudes et leurs façons, leurs caprices, et, comme un berger sait à la longue bêler et grimper avec ses chèvres, le peintre aussi entre en connivence avec les siennes, parle leur langage et se fait entendre d'elles.*

(Jean Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*.)

Le hasard entraîne l'artiste dans une forme d'irresponsabilité paradoxale, appelé qu'il est, comme le berger à conduire le troupeau, tout en se laissant entraîner par lui.

Dom Juan est celui qui vit de la manière la plus intense et la plus provocante qui soit l'extase de la rencontre avec le temps. C'est le temps – sous les abords de l'occasion – qu'il rencontre en chaque femme, qu'il découvre sous chaque visage, sur le mode de l'extase. Et quel mot autre que celui d'extase – qui désigne étymologiquement ce dégagement de soi, cette sortie hors de soi-même, ex-stare – pourrait décrire cette sorte particulière d'intensité d'expérience à laquelle s'exerce cette figure. C'est tout le sens de l'expérience de Catherine de Sienne qui pourrait se



résumer à cette phrase : « Je suis sortie de moi et je ne suis pas près d'y rentrer ». L'occasion, c'est d'abord le temps qui court vers soi, qui « paraît venir à notre rencontre, occurrit, [qui] est une occurrence. Temps favorable, qui conduit au port, « opportun » - mais en même temps fugace aussi : temps minimal en même temps qu'optimal, qui point à peine entre le pas encore et le déjà plus et qu'il faut « saisir » pour réussir. (François Jullien, *Traité de l'efficacité*)

Le Hasard est l'objet de prédilection des dieux – ce sont eux qui parlent à travers lui – ; mais il est également celui des Démocrates – c'est lui qui fonde la démocratie, sur l'égalité possible de chacun, celui qui distribue sans a priori les compétences et les savoirs. « Le scandale est là : un scandale que les gens de bien qui ne peuvent admettre que leur naissance, leur ancienneté ou leur science ait à s'incliner devant la loi du sort ; un scandale aussi pour les hommes de Dieu qui veulent bien que nous soyons démocrates, à condition que nous reconnaissons avoir dû pour cela tuer un père ou un pasteur, et être donc infiniment coupables, en dette inexpiable à l'égard de ce père. [...] Le scandale est simplement celui-ci : parmi les titres à gouverner, il y en a un qui brise la chaîne, un titre qui se réfute de lui-même : le septième titre est l'absence de titre. Là est le trouble le plus profond signifié par le mot de démocratie. » (J. Rancière, *La Haine de la démocratie*)

## **LA FEMME N'EXISTE PAS OU LA CIRCULATION DES SIGNES DU GENRE**

Elle s'appelait Isabella Andreini. Elle était née à Padoue en 1562. Précoce en tout et bien décidée à ne pas croupir dans la famille modeste où elle avait eu la bête idée de naître, elle épousa Francesco Andreini, de quinze ans son aîné, apprit aussi vite à monter sur des planches qu'à diriger une troupe, à écrire des vers qu'à chanter ou à danser, et coucha sur le papier des fables pastorales et des lettres dont ses admirateurs disent qu'elles étaient aussi délicieuses que passionnées.

14 Avec un nom pareil, elle ne pouvait qu'être le modèle d'une légende qu'elle devait seule incarner. Ce qu'elle fit. Et bien. Mourant à quarante-deux ans, reine triomphante, fauchée dans sa course par une mauvaise grossesse (elle en était seulement à sa huitième). Elle trépassa donc à Lyon, à mi-chemin entre Paris et l'Italie, et eut droit – puisque même morte, elle faisait encore les choses en grand – à un deuil public, à un médaillon et à une dépouille rangée sous le pilier du bénitier de l'église Sainte-Croix – église qui n'autorise malheureusement aucun pèlerinage ni aucune dévotion car il n'en reste plus rien : le saint lieu fût désossé, pierre après pierre, pavé après pavé, par des flemmards de lyonnais qui ne voulurent pas s'épuiser à aller chercher plus loin des matériaux pour construire leurs immeubles.

Avec sa femme, son mari perdit son talent et sa réplique : il quitta la scène et se mit à recueillir ses Bravoures et à écrire de mauvais vers. Moins maladroits sans doute que ceux qu'Isaac du Ryer dédia à la belle amoureuse et qui témoignent par leur idiotie et leur médiocrité touchante de l'incroyable pouvoir d'attraction – et donc d'aveuglement (l'amour rend idiot, on le sait,

mais Isaac du Ryer l'éprouva plus cruellement encore que d'autres) – qu'elle sût exercer sur celles et ceux qui eurent la chance d'être de ses contemporains. Sur la médaille en cuivre jaune frappée à son effigie, on découvre à l'envers du portrait qui disparaît mangé par une importante collerette de dentelle, la figure de la renommée, ailée, soufflant dans une trompette. Et telle elle fût, renommée, bouche inspirante et inspirée, elle que l'Académie reconnut également pour ses talents de plume et qui conserva son titre brûlant : « accesa », car sans nul doute, elle brûlait et en brûla plus d'un.

En plus des nombreuses aptitudes pour lesquelles elle aurait eu toutes les bonnes raisons d'avoir marqué l'histoire, deux choses m'ont retenue plus particulièrement : elle accoucha de quatre filles qui toutes en furent pour racheter les libertés que leur mère avait prise avec la condition que lui imposait son sexe – car chacune prit la route du couvent – ; elle fût une des premières femmes à pouvoir exercer le métier d'actrice – la première, paraît-il, à monter sur les planches parisiennes devant un Henri IV et une Marie de Médicis en état de choc. Là aussi, elle brûlait.

Protégé du cardinal de Richelieu, de Mazarin et de Louis XIV, autant adulé par son époque qu'oublié par la suivante, Isaac de Benserade, après s'être fourvoyé dans des études de théologie à la Sorbonne rencontra le théâtre et le quitta tout aussi vite qu'il l'avait découvert pour courir le succès dans l'écriture de ballets. Avant de se promener dans le tout Paris en carrosse, de faire danser Louis XIV et de s'attirer les foudres jalouses des médiocres poètes qui ne parvinrent jamais à détourner, comme lui, jusqu'à douze mille livres de rente, il commit, à vingt-deux ans, sa première et dernière comédie : *Iphis et lante*. Iphis naît fille quand son père aurait voulu qu'elle fût garçon. Qu'à cela ne tienne : sa mère, ayant comme toutes les mères un sens aussi profond qu'irrationnel de la survie de sa progéniture, elle passe très vite aux yeux de tous – et même d'elle-même – pour un garçon. En peu de temps, la confusion des sentiments et des désirs fait son effet, et voilà notre jeune garçon courtois par son meilleur ami – qui ne sait où porter ses désirs devant cet adolescent si étrangement plaisant – et mariée à la délicate lante, qui a l'air de trouver ce drôle d'époux fort à son goût. Benserade, même s'il était excusé par sa jeunesse, sentit qu'il fallait adoucir la charge provocante d'un travestissement qui menait les deux gamines droit au fond du lit de noce : il boucla donc sa comédie sur une clause phallique et moraliste qui devait rétablir toutes les apparences et restaurer toutes les normes – des femmes travesties, des comédiennes jouant de coupables amours, cela faisait beaucoup pour un seul homme, qui plus est normand.

Cent ans plus tard – à peine –, Marivaux laisse le champ libre à une jeune téméraire qui n'a plus besoin d'excuser par sa naissance son travestissement : voulant démasquer le fourbe qui souhaite la marier pour l'envoyer croupir dans une propriété poussiéreuse et reculée, la jeune fille de *La Fausse suivante* prend son destin en main, endosse le costume de chevalier, fraternise virilement avec ce dupe de Léléo – le bellâtre à qui elle est promise –, fait croire à un autre masque quand, découverte, elle prétend n'être qu'une soubrette, et en profite au passage pour charmer la comtesse, abandonnant la comédie à l'amère leçon d'une désillusion qui n'épargne personne.

Ainsi s'approfondit – sous les signes du masque –, ce que Simone de Beauvoir ne découvrirait que trop tard : « La femme n'existe pas ».

« Dans le champ du sujet, il n'y a pas de référent », écrivait Roland Barthes.

N'existent que des signes et des identités empruntées, construites, rejouées, performées, signes plus ou moins identifiés qui font répétition – réaffirmant la norme ou la subvertissant, déjouant ou renforçant ses assises naturalistes, désignant la place vide du modèle source, fictionné, façonné, dont nous souhaiterions n'être que les copies.

C'est en un sens ce que Molière décline dans chaque pièce et monte en épingle dans *L'École des femmes* en faisant théâtre de la baudruche à fantasmes du vieil Arnolphe : ce que le travestissement nomme par la transgression, Molière le nomme comme dispositif politique, violence d'un pouvoir exercé sur le corps et sur les désirs. Éduquer la femme, c'est d'abord la construire. La misogynie – trop rapidement reprochée à Molière – n'est en réalité que le symptôme d'un système de contraintes dont son théâtre redessine la topographie :

« Votre sexe n'est là que pour la dépendance  
Du côté de la barbe est la toute puissance. »

Ce que produit la distribution au hasard, qui délivre le personnage des signes du genre, ce n'est donc pas un jeu de travestissement qui ferait à bas prix théâtre : Tartuffe, Sganarelle ou Cléante ne deviennent pas plus femme avec Judith Rutkowski, Marion Couzinié, Chloé Giraud – que Marianne, Mathurine ou Flipote ne deviennent homme avec Maxime Roger, Pierre Laloge ou Julien Michel. Ce que produit la distribution au hasard, c'est bien plutôt la rencontre entre deux principes : d'un côté, l'affirmation de la pure jouissance des possibles – signes du genre flottant à la surface du spectacle, reconnaissables parce qu'empruntés –, de l'autre, la capacité proprement artistique à incarner ces corps qui manquent, ces identités qui nous font encore défaut, ces désirs, ces relations, ces possibilités dont on rêve parce qu'ils sont à réinventer.

# LE THÉÂTRE PERMANENT : UN GESTE ESTHÉTIQUE ET POLITIQUE

## LA FRAGILITÉ

Adossée à une triple ambition (transmettre en continu, répéter tous les jours et jouer tous les soirs), l'expérience du Théâtre Permanent se présente comme un véritable outil artistique d'affirmation et d'intensification du théâtre, c'est-à-dire comme la réalisation et l'épuisement d'un projet politique et artistique mis à l'épreuve sur les œuvres de grands auteurs : Molière, Shakespeare, Sophocle et Tchekhov... Le fait que cette entreprise artistique s'appuie sur une intensité et une précipitation encore plus conséquente que celle qui présidait à l'expérience du Théâtre Permanent en 2009 à Aubervilliers n'est pas qu'anecdotique, mais témoigne de l'ambition qui préside à ce projet : mettre en place une série de conditions (presque expérimentales) qui ont pour effet d'accroître la plasticité et la fragilité du processus de création. L'urgence participe au tout premier plan de cette exposition accrue à l'imprévisible : se donner un an pour répéter, transmettre et jouer tous les jours en changeant tous les mois de chefs d'œuvre, c'est exposer volontairement le théâtre à l'épuisement. Dans son *Discours de Turin*<sup>1</sup> (2009), Gwenaël Morin définit en neuf mots sa pensée du théâtre – parmi lesquels on trouve l'entrée « URGENCE » : « J'UTILISE L'URGENCE POUR PRODUIRE UN THÉÂTRE DE L'EXCÈS / ET DE L'EXAGÉRATION / L'URGENCE M'EXPOSE DE FAÇON BRUTALE AU TEMPS / ELLE ME FORCE À L'AUTO-TRANSGRESSION. »

L'urgence expose à l'imprévisible, elle crée les conditions de possibilité propices à sa survenue et force à trouver les conditions de disponibilité favorables à sa mise en jeu. Pressé par le temps, le théâtre du Théâtre Permanent s'expose sans costume ni décor. Théâtre pauvre ou théâtre brut, selon que l'on mette l'accent sur le jeu de l'acteur (le théâtre de chambre que Grotowski appelait de ses vœux<sup>2</sup>) ou sur la mise à mal de la convention esthétique à laquelle il se livre (celle rappelée par Peter Brook dans *L'Espace vide*<sup>3</sup>), le Théâtre Permanent malmène la séparation entre temps de recherche et temps d'exposition : les pièces sont présentées en l'état lors de la

17

1 Voir le *Discours de Turin*, en annexe du cahier

2 « Il est [...] nécessaire d'abolir la distance entre l'acteur et le public, en éliminant la scène, en détruisant toutes les frontières. Que les scènes les plus drastiques se produisent face à face avec le spectateur afin qu'il soit à portée de la main de l'acteur, qu'il sente sa respiration et sa sueur. Cela implique la nécessité d'un théâtre de chambre. » Jerzy Grotowski, « Le nouveau testament du théâtre », entretien conduit par Eugenio Barba, in *Vers un théâtre pauvre*, Paris, L'Âge d'homme, 1993, p. 41.

3 « Un théâtre qui n'est pas dans un théâtre, mais sur des charrettes, des roulottes ou des tréteaux, avec un public qui reste debout ou assis autour d'une table, devant un verre, [...] le théâtre d'arrière-salles, de sous-sols, de granges avec des représentations uniques, un drap déchiré tendu d'un mur à l'autre, un paravent délabré pour dissimuler les changements rapides de costumes » Peter Brook, *L'Espace vide*, Seuil, coll. « Pierres vives », 1977, p. 93.

première, l'exploration artistique progressant au fil des représentations. Il ne s'agit donc pas d'un théâtre inachevé – par goût ou par dépit –, mais bien d'un théâtre de l'inachèvement susceptible de créer un environnement propice à la multiplication des effets de frottement, de métissage, d'influence permettant de déplacer les lignes du spectacle et de le faire bouger jusque dans le temps de la représentation : le travail de transmission auquel se livrent les acteurs, les répétitions de la pièce suivante pendant l'après-midi sont autant de facteurs qui dérangent et déstabilisent l'homogénéité du processus en le soumettant à de l'hétérogène, empêchant ainsi la sédimentation des réflexes ou la pétrification du jeu dans un code ou une habitude.

Cette recherche des situations de fragilité, qui a pour but de mettre à l'épreuve la résilience du spectacle, se traduit, sur un plan scénographique, par la prédilection pour des dispositifs cassant la frontalité et multipliant les surfaces d'interactions avec le public : espace de jeu débordant sur les sièges des spectateurs, mobilisation de toutes les dimensions de l'espace, chaises de spectateur distribuées sur scène, etc.

Elle se traduit aussi par le désir de questionner la limite entre espace de jeu et espace de regard : transgression douce avec le refus de plonger la salle dans le noir (le spectateur voit également les autres spectateurs), transgression plus franche lorsque le spectacle commence comme à l'improvisiste – alors que les spectateurs s'est à peine assis – les acteurs devant alors prendre leur parti devant des dispositions de corps « mal placés », de regards « au mauvais endroit ».

Le Théâtre Permanent déploie donc un jeu « à claire-voie<sup>4</sup> » qui malmène la convention de la représentation (l'illusion du réel) en la soumettant à l'imprévu, au désordre et au débord. Un théâtre qui joue le théâtre et son envers (les coulisses, les trucs et les temps imparfaits mis au jour) mais qui ne remet pas en question la convention du jeu, le consensus ludique de la représentation, tentant ainsi d'échapper à l'aporie postmoderniste de la crise du référent ou de la valorisation d'une distance cynique. La représentation est défaite mais l'interprétation est préservée, elle, des intrusions du réel puisque chacun joue à jouer. Et telle est peut-être l'une des leçons que nous délivre l'imprévisible sur l'art de l'acteur.

## **REPLACER LE THÉÂTRE DANS LA VI(LLE)**

Replacer le théâtre au centre de la vie telle est l'ambition du Théâtre Permanent, tel est sans doute le rêve qui l'habite. Car il s'agit bien, jour après jour, pour la troupe en résidence, d'arracher le théâtre à ces autels voués à des cultes épisodiques et conjoncturellement pratiqués : le replacer dans la vie cela veut d'abord dire le réintroduire dans le quotidien et par là-même, avec ténacité et insistance, tenter de changer les relations entre les hommes.

C'est en effet par l'occupation quotidienne d'un lieu, par l'existence et l'affirmation d'un point

---

4 J'emprunte cette expression à Violette Bernad, expression qu'elle forge pour singulariser la spécificité du jeu des acteurs du collectif du Tg STAN, « Tg STAN, un collectif postdramatique ? », in *Registres*, Paris, presse de la Sorbonne nouvelle, n°8, décembre 2003, p. 61.

d'intensité dans la vile, qu'il est possible de créer une autre qualité du temps. Héritier en cela de ces études d'architecture, Gwenaël Morin construit un théâtre de l'espace public, condition réelle de la fabrication d'un temps commun. Dans l'espace doit donc primer la possibilité utopique de l'affirmation plutôt que la recherche d'un certain confort, qui ne serait que consolation. Il s'agit de construire, de la manière la plus simple, la plus efficace et la plus lisible, des conditions d'apparition et une mécanique du jeu, permettant ainsi de construire une relation au public juste et simple. L'espace, c'est en effet, ce qui permet de transformer la relation de regard, tout à la fois condition et possibilité de l'expérience de la rencontre.

Comme le soulignait Peter Brook, l'« important n'est pas l'espace en théorie, mais l'espace en tant qu'outil » : c'est parce qu'il est éprouvé dans ses conflits comme dans sa possible résolution dialectique que le geste théâtral, déployé dans le lieu commun, peut devenir champ d'expériences. Car réinventer un espace, un lieu, c'est ouvrir aussi sur un autre cadre, plus immatériel cette fois, celui qui fait circuler la dimension des subjectivités politiques à l'intérieur de l'expérience théâtrale, celui qui prend à bras le corps la réinvention d'un symbolique, celui qui porte, modestement, ce dialogue du concret et du symbolique.

Dans le projet mené par Gwenaël Morin au Théâtre Permanent, le travail d'intégration de l'imprévisible a pour conséquence de mettre à mal la distinction entre temps de recherche – celui de la répétition où l'on accueille plus ou moins favorablement l'imprévisible – et temps de représentation, où l'on doit au spectateur si ce n'est un « produit fini » du moins une forme plus ou moins achevée. Le théâtre s'éprouve dans sa précarité : le décor est sommaire, les chaises en plastique casse, les épées sont faites de carton ou de bois, les costumes sont des bouts de tissus sommairement accrochés aux bras et aux jambes, on les agite comme des déguisements à deux sous dont on ne pourrait que rire, etc.

## **LA BANALITÉ**

La banalité qu'elle soit celle des textes, considérés sous l'angle du classique, ou celle des éléments choisis pour le décor et la scénographie (chaise de jardin en plastique, figure générique du David, etc.) est un des éléments constitutifs de l'esthétique du théâtre permanent. Cette économie de moyens tient bien évidemment à l'urgence qui se tourne très vite vers ces éléments de la culture la plus usuelle mais elle fait fond aussi sur une pensée du « lieu commun ».

Ce sont les deux sens que porte l'expression « lieu commun » qui se rencontrent dans l'utopie du Théâtre Permanent : un lieu commun qui serait aussi bien celui du poncif que celui du partage. L'usé, l'éculé, c'est aussi ce que j'ai de plus partageable, une forme sommaire, précaire, non-interrogée de vérité universalisable, ce qui structure implicitement un nous, une communauté.

En ce sens, le lieu est tout à la fois entendu dans son sens physique, interrogeant la nécessité de l'inscription géographique, et dans son sens symbolique. En plus d'être le lieu du théâtre, il est aussi celui qui dessine les coordonnées de la culture, de son histoire, de sa violence. Il nomme ce qui fait objet (un répertoire, celui des œuvres classiques) et ce qui est de l'ordre d'un mouvement (celui de la réduction d'une distance, d'une appropriation). Ce faisant, le répertoire appréhendé en dehors de sa distance sublime permet d'interroger ce qui dans l'art sert comme outil d'identification. Les éléments de la culture populaire (empruntés à la bande dessinée, au dessin animé, aux chansons pop' ou aux tubes), volontairement kitsch, voire de mauvais goût, viennent souvent se côtoyer.

# BIBLIOGRAPHIE

Yvane Chapuis, *Le Théâtre Permanent*, Xavier Barral, Paris, 2010

=> retour documenté et très complet sur l'expérience du Théâtre Permanent réalisée à Aubervilliers en 2009

Gwenaël Morin, entretien avec Barbara Métais-Chastanier et Anne Pellois, « C'est tous les jours qu'il faut faire la révolution », en ligne sur la revue *Agôn* : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1444>

=> entretien portant sur l'expérience du théâtre permanent à Aubervilliers en 2009.

Gwenaël Morin, entretien avec Barbara Métais-Chastanier et Anne Pellois, « Un point d'engagement », en ligne sur la revue *Agôn* : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1444>

Clara Hédouin, *Urgence et Permanence*, L'équation paradoxale de Gwenaël Morin, mémoire en ligne : <http://www.cellam.fr/wp-content/uploads/2013/06/Clara-He%CC%81douin.pdf>

Les documents disponibles sur le site des laboratoires d'Aubervilliers qui suivent de très près le travail du théâtre permanent 2009 : <http://archives.leslaboratoires.org/content/category/7/54/1/lang,fr/>





# **ANNEXES**

# DICTIONNAIRE CAPRICIEUX

par Barbara Métais-Chastanier

paru pour la première fois dans le journal du Théâtre Permanent n°56

**A** **Absence** : Abscès du sens. On s'en accommode, on en jouit, on la déplore, on s'en désole. Rarement, on y est indifférent.  
**Âge** : Abime les avantages. Citer Molière pour sa justice : « La jeunesse est sotte et parfois la vieillesse ».  
**Alceste** : Preste à aller sans s'en aller jamais. Voir : *Aller*.

**Aller** : À conjuguer sous la forme « J'y vais » (variante « Je sors »), pour qu'on vous retienne et finalement ne pas partir. Synonyme : *irriter* ou *se faire désirer*.

**Alexandre** : Dit « Le grand ». Avec les conquérants et les autres mondes, utile pour justifier les départs délicats.

**Amant** : Au pluriel souvent. En trop grand nombre auprès de celle qu'on aime. Regarder avec un œil d'envie ceux qui ne sont pas les vôtres. Regarder d'un air lassé ceux qui soupirent après vous. Attendre qu'ils vous parlent. Être fatiguée dès qu'ils le font. C'est connu, l'amant est fatiguant.

**Amante** : Toujours ponctuer les scènes de ménage de « Faut-il que je vous aime ! ».

**Amateur** : Mauvais poète (devrait résister aux démangeaisons qui le prennent d'écrire).

**Âme** : L'avoir satisfaite plutôt que chagrine. Toujours s'interroger sur celle des femmes (n'a-t-elle jamais existée ?).

**Amitié** : Amour pour moitié. En donner des témoignages, tout en lui réservant quelque mystère et sans la mettre en toutes occasions. Doit contribuer au sentiment d'élection. Il est aussi difficile d'être un bon ami que d'être un bon amant. Comprendre ainsi le succès du désert.

**Amour** : Moue de l'âme. Féminin pluriel jusqu'à la fin du XVIIIe, masculin singulier depuis. Avoir l'air profond quand on fait cette remarque. En inspirer est la grande ambition des femmes. On ne sait pas comment il vient (le caprice y prend sa part), ce qui pose des problèmes et explique sans doute qu'il y en ait peu d'heureux. Si on est pessimiste, ne pas hésiter à citer Aragon.

**Amour-propre** : Sentiment plutôt sale qui ne concerne que soi-même. Tenter de le masquer en prétendant agir pour le bien d'autrui.

24 **Amoureux** : Celui qui a toutes les apparences de l'être. S'étonner de l'être. Se réjouir quand l'autre l'est. Quand il est précédé de « tomber », pousser des « ah » et des « oh » : c'est une sacrée chute – on tombe de haut.

**Apparences** : Bien souvent décevantes. Ne pas juger sur ce qu'on voit. Mais penser parfois à leurs accorder de l'importance (elles ne sont pas toujours trompeuses).

**Ardeur** : Hardi assaut des cœur. Quand on ne sait comment ménager la colère d'autrui ou ses avances brutales, parler d'un air dégagé des « brusques transports », à défaut de régler le problème cela donne l'impression d'être maître de la situation. Dire « votre ardeur est sans seconde » pour faire comprendre que ça suffit. Si c'est inefficace, tousser (il faut parfois tousser fort et s'y prendre à plusieurs reprises avant d'être sauvée.)

**Athée** : Adepte de la religion de l'absence de religion. Pourceau d'Épicure couplé à Sardanapale. Ne jamais dire qu'on l'est, se contenter de faire des additions. On le dira pour vous : c'est aussi une croyance. Voir *libertinage*.

**Atrabilaire** : À dire comme si vous saviez ce que c'est, le faire suivre d'« amoureux », pour rendre la chose plus énigmatique encore.

**Aveux** : Arabesque des vœux. L'homme les attend, la femme ne doit pas s'abandonner à en faire

de trop doux. On comprend, dans ces conditions, que pour ces deux-là il ne soit pas facile de se comprendre.

**B** **Bavard** : Grand brailleur. Utile parfois. Notamment pour en rire.  
**Beauté** : Problématique car passagère. Comme la santé.  
**Bile** : Toujours noire. Toujours échauffée. Elle excuse de beaucoup de chose.  
**Bonheur** : Bonté des heures. Courir après ou le fuir de peur qu'il ne se sauve. Dans les deux cas : c'est une course de fond.  
**Brouhaha** : Signale un salon, lieu du bruit, des brouilles et des « ah ».

**C** **Cabinet** : N'est pas ce que l'on pense. Voir *Amateur*.  
**Caractère** : Critère cabossé du comportement. « Mauvais » quand il n'est pas précédé de « bon ». Dire « Voyez Philinte, voyez Alceste », en pensant à l'un et à l'autre, pour paraître cultivé.  
**Carrosse** : Regretter de devoir l'attendre quand on est en fâcheuse compagnie, se désoler de sa venue quand on voudrait rester. Dans un cas comme dans l'autre : il eut mieux valu s'en passer tout à fait.  
**Certitude** : Surtout bien la répéter pour qu'elle passe aux yeux des autres pour une vérité. Belle opportunité pour rappeler les vers d'Orgon : « Je l'ai vu, dis-je vu, de mes propres yeux vus / Ce qu'on appelle vu, Faut-il vous le rebattre / aux oreilles cent fois et crier comme quatre ? »  
**Chagrin** : Grinçant chapitre pour chacun. Peut passer. Mais on en meurt.  
**Chute** : Jolie, amoureuse, admirable dans les mauvais sonnets. Éviter de parler de la chute des empires, c'est beaucoup moins plaisant – ça pourrait même devenir vite ennuyeux.  
**Ciel** : S'occupe très bien de lui-même. Donne des ordres qu'il faut suivre et donc comprendre même s'ils ne sont pas clairs. On ne s'en joue pas impunément. Suivi de « mon mari », voir *Cocu*.  
**Civilités** : Vanités de la ville. Viles et cyniques donc inutiles. Voir *Galanterie* et *Politesse*.  
**Censures** : S'appliquent aux autres plus qu'à soi-même.  
**Chanson** : Se souvenir de celle-ci : « J'aime mieux ma mie, au gué ! J'aime mieux ma mie. »  
**Cocu** : Il y en aurait quarante-neuf sortes selon Fourrier. Pour se garder de l'être, le mieux est encore de ne se point marier.  
**Codes** : Credo de l'air. Faire comme si on les connaissait en regardant autour de soi tout en les critiquant ouvertement.  
**Cœur** : Recueil du remord des pleurs. Toujours vouloir l'ouvrir sans le faire pour autant. On peut également tenter de l'offrir. C'est tout aussi difficile.  
**Coïn** : Précédé de « sombre », s'emploie pour « désert » : désir d'exclusivité avec soi-même car en général personne ne vous y suit.  
**Complaisance** : La critiquer (en la faisant précéder de « lâche »).  
**Commandeur** : Spectre comptable, gourmand des heures. Se reconnaît à ce qu'il hoche la tête.  
**Contredire** : Conversation des contraires. Permet de se distinguer à peu de prix. Se garder de se contredire soi-même ou laisser passer du temps pour qu'on ne s'en rende pas compte.  
**Conseils** : Service de complaisance. Ceux des autres sont toujours bons quoiqu'on se garde de les suivre.  
**Constance** : Vertu des lents et des ridicules.  
**Coquette** : L'aimer et la haïr. Toutes des catins.  
**Corruption** : Désigne toujours le présent.  
**Cour** : La railler mais s'efforcer d'en faire partie.  
**Courtisan** : Âne qui tisonne les courbettes.  
**Courroux** : Quand il est « amoureux », de bien peu d'effets : le courroux d'un amant se dissipe

aisément – c'est tant mieux, pour l'aimée comme pour la rime.

**Courage** : courroux vieillissant. Comme lui, il se dissipe aisément.

**Crédit** : Dédit du prêt. Ne pas aimer à crédit. Préférer des engagements à frais communs. C'est encore ce qu'il y a de plus sûr, de moins coûteux et de moins douloureux.

**D** **Défaut** : Vraie faute. Doit être aimable ou adorable. L'étrangeté de l'amour s'y engouffre tout entier : les voir, les blâmer, en être charmé. Comprenez qui pourra.

**Dépit** : Toujours amoureux. On peut en faire une pièce. Il est plus difficile d'en faire une comédie.

**Désintéressé** : Se dire « désintéressé » quand on vous propose une coquette somme.

C'est le meilleur moyen de se faire de l'argent. Salitaire sur tous les fronts : économique comme moral.

**Dévots** : Vote pour Dieu. Ils sont de deux sortes : « de place » ou « d'église ». L'un est le bon et l'autre non. Se garder de les confondre ou pire de les introduire chez soi. Quand il est pris en faute, le dévot ne manque pas de rappeler qu'il est un homme.

**Discours** : Toujours les briser quand ils nous les brisent.

**Dissimuler** : Vice ou talent, c'est selon.

**Dom Juan** : Célèbre pour un repas qu'il ne fit pas.

**Dupe** : Pute du deux. On est toujours la dupe de quelqu'un d'autre. L'être de soi-même demande plus d'effort.

**E** **Éloges** : Louange en loge. On est plus digne d'en faire que d'en recevoir.

**Emportements** : Portées en débordement. Amoureux, on les tolère. Dans les autres cas non. Finissent toujours par des excuses.

**Enseignement** : Mensonge à bonne enseigne. A sauvé la comédie. Dire : *Castigat ridendo mores* en jouissant de parler si bien latin.

**Entretien** : Ce qui nous tient et se tient entre. Ne jamais savoir comment le rompre quand on le trouve sec. Occupation des oisifs et des chômeurs.

**Espoir** : Pire le soir. Risqué en amour et en littérature.

**Esprit** : Prix d'estime. En avoir beaucoup est le minimum. En faire preuve également. Les femmes doivent se garder de paraître concernées par la question. L'esprit est masculin, d'ailleurs le dictionnaire le dit.

**Estime** : Image estivale du soi. Marche aussi en hiver. Quand on parle à quelqu'un qu'on ne connaît pas ajouter « incroyable », préciser qu'elle est justifiée et tâter son torse avec l'air de toucher une vérité. C'est souvent du plus bel effet. Ça convainc plus rarement.

**Exclusif** : Vif sens de l'exception. Précédé de « amour », lassant bien souvent.

**Extrême** : Aimer outrer les limites. Souvent au pluriel. Évoquer « les extrêmes qui dominent en toutes choses » en poussant de grands soupirs. Il y a toujours un des deux côtés par lequel on pêche moins. Reste à savoir lequel.

**F** **Fâcheux** : Tous gênants.

**Faible** : Mollit dans l'occasion. En substantif, moins incommode. Employer « j'ai un faible », pour faire comprendre qu'on (en) veut plus.

**Faiblesse** : Blessure des fainéants. Citer Nietzsche : « La faiblesse attire la haine. »

**Femme** : Dire « Le Sexe », éventuellement complété de « faible », cela revient au même. Mal connue des hommes. Mal connue d'elle-même. Elle est l'Autre. Ajouter fragile et sensible. Et ça arrange tout le monde. Suivie de « en colère » : prendre ses distances. « Jalouse » : *idem*.

**Festin** : Quand il est de pierre, c'est plutôt mauvais signe. Rentrer chez soi et décliner l'invitation sauf si l'on souhaite vérifier qu'on a tort.

**Fidélité** : Élitisme de la foi. Toujours reprocher à son partenaire d'en manquer. Quand il est question de soi : faire un couplet sur l'origine étymologique et vanter sa sincérité.

**Fils** : Tout juste bons à critiquer leur père. Voir *Père*.

**Flatterie** : Riante terreur des fats.

**Flegme** : Toujours l'opposer à bile. Humeur utile en société. Voir *Caractère*.

**Fourbe** : Folie de la courbe. Se garder de l'inviter chez soi.

**Français** : Peuple d'irréductibles habitant Paris. Jalouse les autres, est jalosé par tous. Synonyme de : *Galant*. Pour parler de la langue, dire « celle de Molière » (comme si Rabelais, Lamartine, Beckett, Duras, Michaux, Racine, Proust, Céline n'avaient jamais rien écrit).

**Franchise** : Apanage des tout seuls : vieilles filles, vieux garçons, vieilles personnes dont personne ne supporte plus la compagnie. L'invoquer pour salir quelqu'un en prétextant lui rendre service.

**G** **Galant** : Allant de gaité. Quand il ne qualifie pas les Indes ou les Fêtes, désigne ceux qui ne regardent pas si blonde ou brune et qui se moquent des maris. Placé avant « homme », plutôt bon signe, après, s'en méfier. Pour montrer que la modernité n'a rien inventé, citer Sganarelle : « C'est mon homme ou plutôt c'est celui de ma femme ». Voir : *Trouple*.

**Galante** : Voir : *Coquette*.

**Galanterie** : Coquetterie qu'on garde aux dames (synonyme : sexisme bienveillant). Se manifeste surtout près des portes, des valises, des chaises et des manteaux. S'en tenir éloignée si on ne veut pas être forcée à supporter une vie plus douce. Voir *Politesse* et *Femme*.

**H** **Habit** : Donne de l'esprit à défaut de donner du corps. Fait bien quand il est celui d'un médecin ou de quelqu'un d'importance. Chez une femme, on ne regarde pas les manches, ça ne se fait pas. On peut tâter, en revanche ?

**Hélas** : À dire en regardant le ciel. Pousser ensuite un profond soupir. Quand on sait en expirer cent-soixante-deux d'affilée, on est prêt à jouer tout Molière. Il faut pousser jusqu'à cent-soixante-seize pour jouer tout Corneille.

**Homme** : Précédé de « Quel », ponctue les déconvenues amoureuses ou amicales. Précédé de « Le pauvre », ponctue les scènes comiques. Précédé de « grand », ne concerne pas les femmes. Tous malfaisants, méchants, scélérats et pervers. Citer Térence pour faire croire que le terme prétend à une quelconque universalité : *Homo sum, nihil humanum mihi alienum puto*.

**Honneur** : Honnête valeur. Plus précieux que la vie (sauf si pour cela on doit la perdre).

**Honnêteté** : Femelle de l'honneur. Moins risquée, plus courante. Elle sert paraît-il à plaire à la cour. Certains hommes en sont capables, voir *Philinte*.

**Huissiers** : Tous normands. Tous chiants. Héritaire comme d'autres maladies.

**Humeurs** : Rumeur en l'homme. S'emploie au pluriel. Elles sont au nombre de quatre : le flegme pituite, le sang, la bile et la mélancolie. Dire « Ah oui, Cureau de la Chambre », en pensant à cet ouvrage que l'on n'a pas lu : *L'Art de connaître les hommes* et qui fit le succès de cette théorie.

**Hypocrisie** : Plus courante encore que l'hypocondrie. Fait du mal aux autres, l'autre ne fait mal qu'à soi.

**Hypocrite** : Être criblé d'hypothèses. Occupe les théâtres et les salons.

**Impertinent** : N'en perd rien. Caresse les femmes des autres à la barbe des uns.

**Imposteur** : Posture des impies. Coucou de cour, d'église et de maison : dépose ses œufs dans le nid des autres. Le démasquer quand il est trop tard. S'en mordre les doigts. C'est le moment pour les autres de dire : « On vous l'avait bien dit ».

**Inconstance** : Danse vers l'inconnu. Persistance dans l'instabilité. En faire l'éloge. Si on a du talent : on vous félicitera en plus d'être si sensible, si juste et de mener de si beaux combats contre l'innocente pudeur. Voir : *Constance*.

**Injure** : Justice du rien. Le bienfait vous coûte, l'injure paye. D'un Louis d'or au moins.

**Injustice** : La subir pour avoir des raisons de se plaindre.

**Incrédule** : Convertis par le vin émétique. Les vomitifs ont un pouvoir de conviction que n'ont pas les paroles. Voir : *Langage*.

**Incrédulité** : Juste retour des choses.

**Intention** : Quand elle est « bonne » excuse les mauvaises actions.

**Jalousie** : Jaser y conduit. Pas galante du tout. Si on veut être précieux, jalouser l'air qui glisse par le souffle de l'amante, le soleil qui nimbe ses cheveux, l'habit qui la touche. On devrait souffrir moins qu'en pestant contre ceux qui la tripotent.

**Jerni** : Masculin de Jerniquenne. À dire vite entre des « Ah ! » et des « Oh ! » pour donner à vos discours un air de rusticité champêtre qui à défaut de charmer ne manque pas de divertir. En tendant bien l'oreille, on pouvait autrefois entendre : « Je renie Dieu ». Dans *Star Wars* : créateur du cristal de l'éternité. Mais on savait déjà que George Lucas devait tout à Molière.

**Jour** : Ourlet où tout se joue. Ce qui point. Voir : *Nuit*.

**Justice** : Pendre quelqu'un puis le juger. Voilà la justice. La mettre au-dessus de tout, sauf quand elle se trompe. Quand on est las de son royaume, de ses justices, de ses bienfaits, c'est que le désespoir vous guette. Envisager la saignée. Ça guérit de tout. Même des coups du sort.

**Karma** : Âme des pauvres et des étrangers. Carmel portatif et intérieur.

**Ketchup** : Inventé plus tard.

**Langage** : Gage des anges. Muet ou bavard selon qu'on y mette la langue. Le problème est toujours de savoir ce qui s'y dit : forme bavarde et proliférante du doute.

**Lettre** : Âtre des lèvres. Met dans l'embarras. Quand on ne sait pas quoi dire, répondre qu'elle est pour une femme.

**Liberté** : Suivie de « en amour », pudique manière de dire : « Je passe à autre chose ». La réclamer comme si elle vous avait été dérobée pour faire un bourreau de votre victime.

**Libertin** : L'être sans savoir pourquoi est le comble de la bêtise.

**Libertinage** : Libre butinage. Distinguer celui du corps et celui de l'esprit. Le premier concerne les femmes, le second Dieu.

**Louis XIV** : A de très belles jambes. Le sait. Les montre. Dire : « Qu'aurait fait Molière sans Louis. » L'inverse marche aussi.

**Lutte** : Évoquer « l'affaire Tartuffe » et avoir l'air très embarrassé, laisser planer un silence entendu, compléter l'expression du mot de « cabale » (les dévots ont encore frappés). Regretter enfin qu'on ne connaisse pas la version en trois actes qui devait être mieux.

**Luxe** : Excès de lubies. Toujours critiqué par ceux qui n'en profitent pas.

**M Maître** : Semblable à l'épouse en ce qu'il est toujours abominable, qu'on veut toujours s'en séparer sans pour autant le quitter jamais. Comme l'épouse, le maître donne après qui pester. Comme l'épouse, on le regrette quand il n'est plus. Tant qu'il vit, dire : « L'enfer ».

**Mariage** : Rage du mari. Fausse promesse ou vrai cauchemar selon qu'on l'ait conclu ou seulement évoqué. Doit pourtant clore une comédie.

**Marquis** : Toujours par deux. Font la paire.

**Médisance** : Aisance à dire des méchants mots. Sots discours, sots caquets, on doit vivre sans en faire cas. Médire pour chasser l'ennui.

**Mérite** : Quand on veut charmer une femme, lui parler de son mérite et de son cœur pour les dérober tous deux. Voir : *Cœur*.

**Méthode** : La faire précéder de « lâche » pour qualifier le comportement des gens qui ne pensent qu'à plaire, on évitera ainsi de paraître complaisant tout en se payant l'élégance d'un bon mot.

**Mirmidon** : Petite chose. Ne se cache pas – même derrière une perruque, des rubans et des plumes au chapeau. Voir : *Libertin*.

**Misanthrope** : Dire douze fois « Morbleu ». Varier avec « Tête bleue ». Faire rimer ville et bile, c'est une manière élégante de faire comprendre qu'on n'a pas l'âme compatible avec le monde. S'emporter à tout propos. Surtout sur ce qui n'a aucune importance. Un optimiste comme Schiller tentera de le réconcilier avec les hommes, il échouera lamentablement : la pièce restera inachevée.

**Mode** : Est déjà passée quand on la suit.

**Modération** : Ration des modestes.

**Mœurs** : Mode des cœurs. Compléter d'« à présent » : les trouver détestables, dégradés, méprisables. Dire : « C'était mieux avant ».

**Moi** : Toujours suivi de « je ». Inutile de le chercher, c'est une fiction ou une névrose.

**Molière** : Dure (encore) aujourd'hui.

**Monde** : À distinguer du champignon – le premier vient en un jour, l'autre en sept. C'est sur ce genre de détail que la foi se fonde voire même s'étaye.

**Morbleu** : Toujours déjà vieilli. Juron du philosophe, du libertin ou du misanthrope. Ne pas savoir où le mettre. Le mettre donc à tout propos. Voir : *Parbleu*.

**Mort** : Comme l'entrée en scène, s'attacher à ne pas la rater : c'est la première qui compte.

**N Naissance** : On ne s'en remet pas. On n'en est jamais digne. On regrette de la donner. Mourir irréconcilié est le signe qu'on est dur en affaire ou mal aimé des astres. Voir : *Mort*.

29

**Nature** : Alibi des méchants. Quand on ne sait pas comment justifier quelque chose, invoquer la nature.

**Nuit** : Huis du nous. Belle en arabesque. Si Molière avait été Racine, il en aurait sans doute passé de bien meilleures et les eût sans doute préférées aux jours.

**O Obéissance** : Ne s'applique qu'aux filles.

**Obstacle** : Mieux au pluriel. Quand il n'y en a pas, en chercher. On s'ennuie sinon car le plaisir n'augmente pas.

**Optimiste** : Toujours fatigant. Citer Paul Valéry : « Les optimistes écrivent mal ». Compléter avec Maurice Blanchot : « Mais les pessimistes n'écrivent pas. » Voir :

*Pessimiste*.

**Orgueil** : Grosseur suspecte du moi.



**Ouir** : Ire de l'oreille. On en a toujours ouï suffisamment pour ne pas avoir envie d'en ouïr d'avantage.

**P** **Parbleu** : Ne pas confondre avec Morbleu. Le second assomme, l'autre pas. Voir : *Morbleu*.  
**Paris** : Le quitter et mourir. Si on vous le donne contre un amour, toujours préférer la mie.  
**Parti** : On se ferait mal voir si on ne prenait pas le bon.

**Pauvre** : Mauvaise conscience du riche. Rarement au bon endroit. Démuni de tout, surtout de l'essentiel. À la fâcheuse tendance aujourd'hui à proliférer.

**Pauvreté** : Excuse d'être bête. Gage d'honnêteté.

**Paysan** : Vous empêche d'accéder à la paysanne. Charmant par sa langue, moins par ses manières. Dire « Ah, nos paysans » : en prenant l'air chagrin de qui vient de perdre une grand-tante qu'il n'a jamais connue.

**Paysanne** : Femelle du paysan. Répare par ses charmes le chagrin de ses mauvais succès. On les prend par paires car une égale deux et deux n'en font qu'une. Conclure par « Ah les p'tites femmes ».

**Pédant** : Danseur des pets de l'esprit. Cite le grec et le latin (ou toute autre langue) qu'il ne parle pas. Ne rit pas. Ne loue pas. N'admire pas. C'est suspect. Le blâme est la condition de la jubilation.

**Pères** : Tout juste bons à critiquer leurs fils. Voir *Fils*.

**Perfidie** : Toujours espérer que c'est le ciel qui nous en vengera.

**Pessimiste** : Comme les bons lecteurs de polar, soupçonne toujours le pire. Met le désespoir à toutes les sauces. Donc y échappe plus facilement (contrairement à l'optimiste qui le rencontre en chemin). Est tenté par le désert. Comme les bains de mer, sa fréquentation avive l'intelligence et stimule la volonté. Voir : *Optimiste*.

**Pitié** : Se garder d'en avoir. L'opposer à l'esprit. Voir : *Esprit*.

**Plaisir** : Au pluriel, ne pas les souffrir. Au singulier, en prendre.

**Poème** : Embarrassant. Le préférer simple et pauvre. Se garder d'en composer. Se contenter plutôt de les citer.

**Politesse** : Galanterie asexuée. Honteux commerce. Voir : *Galanterie*.

**Portrait** : Toujours suivi de véritable alors que personne ne comprend pourquoi.

**Prince** : Super-héros de l'absolutisme. Arrive toujours au bon moment. Surtout dans les comédies.

**Procès** : Le perdre pour montrer sa grandeur, conclure par : « J'ai tord ou j'ai raison » tout en pensant qu'on a raison.

**Prude** : Zèle ardent de l'âge. Comme pour les sacs Louis Vuitton, il est difficile de distinguer la vraie des contrefaçons.

**Pudeur** : Drame du juste milieu. On ne l'exige que des femmes car elles en ont toujours trop ou trop peu.

**Q**

**Querelle** : Question raide autour d'une belle.

**R** **Raison** : La louer mais préciser qu'elle ne dicte pas l'amour.  
**Rebut** : Cousin du déchet, sauf qu'il peut être amoureux. La question se résumerait ainsi : peut-on en amour envisager une éthique du recyclage ?  
**Réciprocité** : Équité du sentiment. Parfaite que pour les champs (magnétique et électrique). Citer Poincaré.

**Remords** : Privilège des vivants. Toujours accablant, bourrelant, déchirant, dévorant, poursuivant, torturant, tourmentant ou cuisant. Donnent de la consistance aux vieux jours.

**Résistance** : Prestance du refus. Dire : « Je plie, et ne romps pas », en pensant au roseau.

**Rivaux** : Toujours médiocres et de peu de poids. Irritent pourtant.

**Rhétorique** : Tactique de la hauteur. Moyen d'atteindre l'âme sans y mettre les mains.

**Rumeur** : À écouter quand elle concerne autrui. À rapporter dans les mêmes conditions.

**S** **Salon** : On y est toujours surpris. C'est d'ailleurs pour ça qu'on s'y assemble.  
**Scélérat** : Précédé de « ah ! », signale une connaissance qui ne servira à rien d'autre qu'à désespérer.

**Scrupule** : Viennent quand ils nous arrangent.

**Séducteur** : Détournement des sens. Toujours méchant après coup.

**Sincérité** : Fausse qualité. On l'est toujours plus qu'il ne faut. Dire qu'on l'est sans jamais l'être tout à fait.

**Société** : Vouloir la fuir, sans jamais pouvoir y échapper.

**Solitude** : Effraye une âme de vingt ans. La couvrir d'un voile prude non pour la peupler mais pour la rendre habitable.

**Statue** : Muette, sauf quand elle parle.

**Syllabe** : Labilité des signes. Intéressantes quand elles sont sales. Font sonner la langue par en-dessous.

**T** **Tabac** : Faire l'éloge de ses vertus tout en se gardant d'en proposer.

**Table** : Scène de salon. Il s'y passe bien des choses. Surtout quand on est en-dessous.

**Tartuffe** : Truffé de tares.

**Toux** : Signe incertain.

**Tombeau** : Toujours dire « Ah ! Que cela est beau ! ». Le répéter plusieurs fois pour rassurer les morts.

**Trouple** : Trouble du couple.

**U** **Union** : Toujours décidée par le père. On ne saurait lui dire non.

**V** **Valet** : Dire « Fort en gueule » ou « Impertinent ». Précédé de « Je suis votre » : Comprendre l'inverse de ce qu'on vous dit et sortir son épée.

**Vanité** : Toujours précédée de « sans », à glisser quand on se flatte, pour se réserver une belle apparence.

**Vers** : Bons ou méchants. Jamais l'un et l'autre.

**Vertu** : Se tutoie au vertige. On la perd plus vite qu'on ne la retrouve. Suivi de « De ma vie » :

conclure par « comme vous débitez ».

**Visite** : Avec les bals et les conversations, invention du Malin. On évitera d'aborder le délicat problème de la « visitation », qui n'est pas sans rapport, mais là n'est pas la question.

**Vouloir** : Répéter deux voire trois fois « je le veux » pour avoir l'air d'une femme décidée. Cela ne suffit pas toujours à se faire obéir. Mais enfin, cela peut aider.

**W**

**William (Shakespeare)** : Concurrent direct par voie d'héritage.

**WC** : voir *Cabinet* pour se persuader qu'il n'y a pas de rapport.

**X**

**X** : Lettre de l'inconnu. Élément expérimental de perturbation des données initiales du drame.

**Y**

**Y** : Toujours là où l'on n'est pas. Voir *Coin*.

**Z**

**Zut** : Le faire sonner dans : « Vous êtes de la complaisance » pour faire entendre que ça ne va pas du tout.

# DISCOURS DE TURIN

prononcé par Gwenael Morin en juin 2008

*Gwénaël Morin a présenté son travail lors du festival des Collines de Turin en juin 2008, manifestation de découvertes et d'échanges franco-italiens. Voici la traduction française du texte qu'il avait lu à cette occasion.*

JE SUIS GWENAEL MORIN JE SUIS UN ARTISTE  
JE FAIS DU THEATRE JE SUIS ICI POUR VOUS PRESENTER MON TRAVAIL  
JE VAIS LE FAIRE EN ANGLAIS  
J'UTILISERAI LE MEME ANGLAIS QUE YASSER ARAFAT  
J'UTILISERAI UN ANGLAIS PAUVRE  
ETRE PAUVRE ME DONNE LA POSSIBILITE DE TOUCHER UN PLUS GRAND NOMBRE DE GENS  
LA PAUVRETE EST UNIVERSELLE

JE VOUS PRESENTERAI MON TRAVAIL EN 9 MOTS / 9 IMAGES  
LE THEATRE C'EST QUELQU'UN QUI PARLE A QUELQU'UN D'AUTRE  
LE THEATRE DONNE FORME A LA RELATION ENTRE LES GENS  
PAS D'EFFETS SPECIAUX PAS D'EFFET DE LUMIERE PAS D'EFFET DE SON  
PAS DE COSTUMES PARTICULIERS PAS DE SCENE POUR POUVOIR PARLER  
RIEN N'EST REQUIS POUR PARLER SAUF L'ETRE HUMAIN  
C'EST CE QUE JE SUIS ET C'EST MON POINT DE DEPART

## ETRE HUMAIN

33

L'ETRE HUMAIN EN PREMIER L'ETRE HUMAIN EN PREMIER ET SEULEMENT L'ETRE HUMAIN  
LE THEATRE C'EST QUELQU'UN QUI PARLE A QUELQU'UN D'AUTRE  
LE THEATRE DONNE FORME A LA RELATION ENTRE LES GENS PAS D'EFFETS SPECIAUX  
PAS D'EFFET DE LUMIERE PAS D'EFFET DE SON  
PAS DE COSTUMES PARTICULIERS PAS DE SCENE POUR POUVOIR PARLER  
RIEN N'EST REQUIS POUR PARLER SAUF L'ETRE HUMAIN  
C'EST CE QUE JE SUIS ET C'EST MON POINT DE DEPART

## URGENCE

LE THEATRE EST UN ART DU TEMPS  
L'URGENCE EST UNE RELATION PARTICULIERE AU TEMPS  
L'URGENCE EST UNE RELATION DE TRANSGRESSION DU TEMPS  
JE NE VIS PAS L'URGENCE COMME UNE CRISE  
JE L'UTILISE POUR PRODUIRE UN THEATRE DE L'EXCES ET DE L'EXAGERATION  
L'URGENCE M'EXPOSE DE FACON BRUTALE AU TEMPS  
ELLE ME POUSSE VERS UNE AUTO-TRANSGRESSION  
ELLE ME FORCE A ETRE ECERVELE STUPIDE GENEREUX ET SINCERE  
PAS DE CULPABILITE  
PAS DE PLAINTES PAS DE HONTE  
PAS DE REcul  
PAS LE TEMPS DE PLEURER  
UNE CHUTE PERMANENTE VERS L'AVANT  
L'URGENCE N'EST PAS AVEUGLE  
L'URGENCE EST L'EXPERIENCE CREATIVE DU TEMPS  
A TRAVERS ELLE JE ME SENS VIVANT

## **ENERGIE**

LE THEATRE C'EST L'ENERGIE  
JE FAIS DU THEATRE POUR RASSEMBLER LES GENS  
JE VEUX LEUR TRANSMETTRE ET LEUR DONNER L'ENERGIE  
L'ENERGIE DONNE DE LA JOIE  
PAS DE JOIE PAS DE THEATRE  
LA JOIE PERMET AUX GENS DE SE SENTIR CONCERNES ET RESPONSABLES  
LA JOIE PERMET AUX GENS DE SE SENTIR PARTIE PRENANTE DU MONDE  
LA TRISTESSE PEUT ETRE JOYEUSE  
ON M'A DIT QUE NIETSCHE AVAIT L'HABITUDE D'ALLUMER DES FEUX QUAND IL SE PROMENAIT  
34 TOUT SEUL LA NUIT DANS LES COLLINES AUTOUR DE GENES  
JE VOUDRAIS ALLUMER DE TELS FEUX AVEC LE THEATRE  
DONNER DE L'ENERGIE NECESSITE UN ENGAGEMENT TOTAL DU COURAGE DE L'AMOUR  
DONNER  
DONNER  
DONNER  
DONNER  
DONNER  
L'ENERGIE EST UN DON  
MAIS L'ENERGIE PEUT ETRE PROVOQUEE PAR DES CHOCS  
JE FAIS UN THEATRE DE LA FRONTALITE BRUTAL RADICALE  
THEATRE EST UNE CONFRONTATION DIRECTE

UN FEU

LE THEATRE EST LE MARTEAU QUE J'UTILISE POUR CREER DES FENETRES LA OU IL 'Y EN A PAS

## **ADMIRATION**

UN HOMME EST UN HOMME

JE NE PEUX PAS VIVRE SEUL

J'AI BESOIN DES AUTRES

C'EST UNE FAIBLESSE

JE VEUX LE TRANSFORMER EN FORCE

DONC

JE FAIS DE L'ART

DONC

JE FAIS DU THEATRE

L'ART ME MONTRE LA VOIE POUR ENTRER EN CONTACT AVEC LES AUTRES

CETTE VOIE C'EST L'ADMIRATION

J'ADMIRE LES ACTEURS AVEC LESQUELS JE TRAVAILLE

J'ADMIRE LES TEXTES A PARTIR DESQUELS JE TRAVAILLE

PHILOCTETE

LORENZACCIO

MADemoiselle JULIE

LES JUSTES

GUILLAUME TELL

TARTUFFE

ROMEO ET JULIETTE

BERENICE

ANTIGONE

WOYZECK

CE SONT TOUS DES CHEFS D'ŒUVRE

ILS N'ONT PAS BESOIN DE MOI POUR EXISTER ET POUR BRILLER

MAIS J'AI BESOIN D'EUX COMME OUTILS POUR DEVENIR CE QUE JE SUIS

JE NE VEUX PAS LES SERVIR JE VEUX QU'ILS ME SERVENT

JE LEUR DONNE L'ADMIRATION

ILS ME DONNENT LA VIE EN RETOUR

JE VEUX PROCLAMER MON ADMIRATION POUR

CASTORF,

MARTHALER,

BEUYS,

CAMUS,  
BRECHT,  
HIRSCHHORN,  
ARENDR,  
KANTOR,

## **LANGAGE / BERENICE**

LE THEATRE SE FAIT A PARTIR DU LANGAGE

LE LANGAGE C'EST LA TRAGEDIE

LE LANGAGE SE CREE DANS LE MONDE QU'IL Y A ENTRE VOUS ET MOI

JE VOUDRAIS TRAVERSER LE MONDE AVEC LES MOTS POUR VOUS TOUCHER

AVEC PASSION J'AIMERAIS ABOLIR LE MONDE QUI EXISTE ENTRE NOUS

MAIS PLUS JE PARLE PLUS NOUS SOMMES SEPARES

J'APPELLE CA LE SYNDROME DE BERENICE

OU LA TRAGEDIE DU LANGAGE

BERENICE PORTE LE LANGAGE COMME L'ENFANT QU'ELLE N'AURA JAMAIS AVEC TITUS

NOUS NAISSONS ET VIVONS SEPARES

ENTRE VOUS ET MOI IL Y A LE MONDE

LE LANGAGE ESSAIE DE TRANSFORMER LE MONDE ENTRE NOUS POUR LE FAIRE DEVENIR NOTRE ENFANT

LE NOM DE NOTRE ENFANT EST THEATRE

## **DE L'UN A L'AUTRE**

JE FAIS DU THEATRE POUR TOUCHER L'AUTRE

AVEC LE THEATRE JE VEUX ATTEINDRE ET TRANSFORMER L'AUTRE

C'EST AINSI QUE JE VEUX CHANGER LE MONDE

36 A PARTIR DE L'UN A L'AUTRE

DANS LA RELATION INTENSIVE DE L'UN A L'AUTRE

ON PEUT VIVRE A TRAVERS L'ART

L'ART M'A TRANSFORME ET CONTINUE A ME TRANSFORMER

A MON TOUR, JE VEUX CONTRIBUER A CETTE REVOLUTION PERMANENTE EN FAISANT DU THEATRE

## **POLITIQUE**

LA QUESTION CENTRALE DU THEATRE C'EST « EST-CE QUE LA VIE VAUT POUR LES HOMMES D'ÊTRE VÉCUE ENSEMBLE »

## **BEAUTE**

LA PERMANENCE EST L'EXPRESSION DE LA BEAUTE LA BEAUTE NE MEURT JAMAIS ELLE EXISTE A TRAVERS LES AGES

LE THEATRE EST SOUVENT PERCU COMME UN EVENEMENT

COMME QUELQUE CHOSE DE RARE ET D'EXCEPTIONNEL

UN MOMENT EXCEPTIONNEL DANS LE TEMPS

UN PRIVILEGE UNE EXCEPTION

JE NE PEUX PAS L'ACCEPTER

JE VEUX FAIRE SORTIR LE THEATRE DU PARADIS DE L'EXCEPTION AVEC LE THEATRE PERMANENT

JE VEUX QU'IL AIT LIEU TOUS LES JOURS

JE VEUX EXPERIMENTER LA BEAUTE DU THEATRE DANS LA VIE QUOTIDIENNE

JE VEUX FAIRE DU THEATRE PERMANENT

LE THEATRE PERMANENT AURA LIEU A AUBERVILLIERS L'ANNEE PROCHAINE EN 2009

## **UTOPIE**

LE THEATRE EST VIVANT

LE THEATRE DOIT ETRE FAIT

LE THEATRE N'EST PAS UN HERITAGE DU PASSE

LE THEATRE N'EST PAS UNE FLAMME VACILLANTE QUE NOUS DEVONS PRESERVER

LE THEATRE N'EST PAS MORT LE THEATRE DOIT SE PRODUIRE

LE THEATRE DOIT ETRE REALISE

LE THEATRE EST UNE UTOPIE QUE L'ON PEUT ATTEINDRE

J'AIME LE THEATRE



# NOTE D'INTENTION POUR LE THÉÂTRE PERMANENT AUX LABORATOIRES D'AUBERVILLIERS (2009)

EN FAISANT DU THEATRE TOUS LES JOURS, PENDANT UN AN, AVEC UNE MEME EQUIPE, AU MEME ENDROIT ET UTILISANT LES TEXTES DE THEATRE PARMIS LES CHEFS D'ŒUVRES LES PLUS CONNUS DU DOMAINE PUBLIC, (LORENZACCIO, TARTUFFE, HAMLET, BERENICE, ANTIGONE, WOYZECK)

JE VEUX FAIRE L'EXPERIENCE DE CE QUE LE THEATRE PEUT TRANSFORMER DANS LA VIE QUOTIDIENNE D'UN QUARTIER. JE VEUX LE FAIRE A PARTIR D'UN POINT. JE VEUX CREER UN POINT.

JE VEUX AFFIRMER DANS LA VILLE UN POINT D'ENGAGEMENT, UN POINT D'ENERGIE ET UN POINT DE SENS. JE VEUX AUSSI FAIRE OEUVRE DE COURAGE ET, AVEC LE TEMPS, PARTENACITE, INSISTANCE, RESISTANCE, CREER DE L'ESPACE ET DU TEMPS PUBLIC.

Mon projet de faire du théâtre tous les jours ne date pas d'hier, lors de réalisations précédentes : Poésieland/Karaoké Poésie, Guillaume Tell d'après Wilhem Tell de Schiller/ Théâtre Intégré, ou encore le foyer/le chœur, j'ai observé que le théâtre pouvait s'inscrire dans la vie des spectateurs au-delà d'une curiosité culturelle pour devenir un point de ralliement quotidien. J'ai réalisé à travers le sens et les formes délivrés par mon travail, que le théâtre était un point d'affirmation individuelle dans le corps collectif, la matérialisation d'un acte politique dont les acteurs et le public partageaient la responsabilité.

J'ai réalisé que le public se constituait autour de l'intuition que sa présence était la condition même du théâtre. Avec le projet Théâtre Permanent je veux renouveler cette expérience. Je veux l'intensifier, l'étendre dans la durée et l'affirmer dans l'espace selon trois axes élémentaires : jouer, répéter et transmettre.

38

Jouer : nous donnerons un spectacle en public les 24 premiers soirs de chaque mois sauf les dimanches et lundis. Répéter : nous répéterons tous les après-midis afin de présenter un spectacle nouveau tous les deux mois.

Transmettre : nous ouvrirons tous les matins des ateliers de transmissions pour donner la possibilité à des amateurs d'expérimenter par la pratique les formes théâtrales dont ils auront été spectateurs lors des représentations du soir.

Mon objectif est de faire du théâtre un lieu où se créent, et s'exercent les formes d'une responsabilité collective. Mon objectif est de faire du théâtre un lieu où vivre une expérience de la relation à l'autre.

Mon objectif est de faire du théâtre un espace politique.

Cette expérience politique de l'autre ne peut se réaliser que dans un rapport approfondi de production et d'échange sur une longue période au même endroit. C'est la raison d'être du projet Théâtre Permanent.

Je veux rendre l'accès au Théâtre Permanent le plus perméable le plus direct et le plus simple possible. L'accès au Théâtre Permanent doit être libre, c'est à dire sans autre contrepartie que celle d'y prendre part en y engageant sa responsabilité individuelle. Avec le Théâtre Permanent je veux déplacer l'acte symbolique de louer une place de théâtre à l'acte symbolique de se constituer spectateur.

Accès libre signifie entrée gratuite. La gratuite établit une continuité entre l'espace de la rue et l'espace de la salle. (pas de frontière, pas de barrière de péage, pas de tri.) La gratuite établit un principe d'égalité universelle. La gratuite crée le sentiment commun. Je peux aujourd'hui, compte tenu de l'économie des formes que j'ai développées et compte tenu de la reconnaissance des pouvoirs publics envers mon travail, assumer la liberté de le faire sans devoir exiger de contre partie financière de la part du public. C'est une force que je veux investir totalement dans le projet Théâtre Permanent je le fais sans calcul, comme un fou, aveuglement, et librement mais sans aucun doute. Personne ne saurait quantifier les retombées réelles d'une proposition artistique comme personne ne saurait nier sa permanente nécessité. Le Théâtre Permanent est un risque absolu et sans mesure à courir pour contribuer à inventer sans relâche la communauté des hommes.

— Gwenaél Morin

# LETTRE DE CANDIDATURE DE GWENAEL MORIN POUR LE « THÉÂTRE DU POINT DU JOUR » À LYON

« Il faut re-imaginer Sisyphe »<sup>1</sup>

Théâtre Permanent-Re<sup>2</sup> est le nom de mon projet pour le Théâtre du Point du Jour. Mon projet s'appelle Théâtre Permanent-Re parce que je voudrais, à Lyon, re-commencer l'expérience du Théâtre Permanent menée à Aubervilliers en 2009. Je voudrais re-faire, ce que j'ai déjà fait pour épuiser ce que je connais déjà avec l'utopie de re-naître à ce que je ne connais pas, à ce qui n'existe pas encore, à ce qui doit advenir. C'est ma mission d'artiste : « créer pour un peuple qui n'existe pas, un peuple à venir, un peuple du futur »<sup>3</sup> et c'est par les moyens du théâtre, reproduction, répétition, représentation, que j'ai entrepris de l'accomplir.

Avec la première édition du Théâtre Permanent, j'ai pu éprouver la valeur et la force du théâtre dans sa capacité à « affirmer un point d'engagement, d'énergie et de sens sens »<sup>4</sup> au coeur de la ville contemporaine. Vouloir rééditer l'expérience c'est courir le risque de ne pas retrouver la réussite exceptionnelle de la première fois. Je dois courir ce risque parce que je veux avec le théâtre permanent créer un nouvel outil artistique. Je veux par insistance, ténacité, résistance préciser et surtout dépasser sa forme initiale pour la conduire au point où d'autres artistes pourront à leur tour s'en emparer et, en la nourrissant de leur propre travail, faire du Théâtre du Point du Jour un théâtre unique au monde.

40 Je voudrais faire le Théâtre Permanent-Re à Lyon parce que je suis Lyonnais et parce que j'ai grandi et appris le théâtre à Lyon. Je veux le faire au Théâtre du Point du Jour parce c'est là que j'y ai développé les bases de mon travail et présenté la plupart de mes spectacles. Et je trouve à la fois beau et responsable de devoir continuer à en écrire l'histoire. Bien sûr c'est un sentiment personnel, mais à partir de quoi travailler sinon à partir de moi-même et tenter sans relâche de transformer ce qui confine au particulier, à l'anecdote et à l'insignifiant, pour l'ouvrir à une résonance absolue. C'est ce qui fait de l'art cette conjugaison miraculeuse de l'intime et de l'universel.

Mon rôle en tant qu'artiste est de « donner forme ». Avec le théâtre, la matière de mon art est le temps. Je travaille, j'oeuvre à donner forme au temps. Le Théâtre Permanent donne forme à un temps public qui dépasse le temps du simple spectacle. En ce sens le Théâtre Permanent transforme en profondeur la relation du public avec le théâtre. Le Théâtre Permanent n'est pas le programme d'un lieu culturel, il est une affirmation artistique, c'est-à-dire une oeuvre d'art.

# CONVERSATION AVEC GWENAEL MORIN

*Discussion menée par Géraldine Mercier le 5 juin 2014 en marge de la venue du Théâtre Permanent au Festival des Nuits de Fourvière.*

## **Le théâtre permanent, c'est quoi ?**

Faire du théâtre tout le temps, au même endroit, avec les mêmes personnes ! Il faut avoir les idées suffisamment claires, précises pour emporter l'adhésion. Et surtout, il faut s'extraire de l'idée de perfection. La perfection, c'est l'inscription dans un ordre. C'est insupportable en réalité, parce que nous sommes tous des êtres humains précaires, mal gaulés, traversés par des passions, capables de déplacer des montagnes et en même temps tellement faibles par ailleurs... Il y a parfois des coïncidences incroyables, mais la plupart du temps, on fait comme on peut ! Ce qui fait une grande oeuvre c'est sa capacité à intégrer et à sublimer le vivant. Le vivant, c'est tout sauf la perfection ! Quand je dis théâtre permanent, c'est impossible, ça n'existe pas, c'est une aberration ! En fait, c'est impossible (rires) ! C'est une joyeuse contradiction. En ce sens là, le théâtre permanent est une réponse à Hirschhorn, dont il faudra que j'arrive à me détacher un jour... (rires) Mais le faut-il ? Hirschhorn a créé le musée précaire. Il n'y a pas de musée précaire. Il y a un souci dans le geste muséal de conserver, d'enregistrer pour l'éternité, ce qu'ont pu produire les hommes à un moment donné dans leur relation au monde et aux autres à travers les objets. Un musée n'est pas précaire, c'est une forme de tombeau, de mausolée. Le théâtre ne peut pas être permanent, c'est un endroit où les artistes se succèdent, les spectacles se succèdent, les échecs et les succès s'entrechoquent, les gens se rencontrent, se séparent... Aujourd'hui, on entretient une relation sacrée avec l'objet. Le musée a gagné, c'est une chose terrible. On se met à produire des spectacles comme des objets indépendants du vivant qui doivent exprimer la perfection, une certaine forme d'immortalité. Ce qui est paradoxal, c'est que le théâtre renonce ainsi à son aspect rituel pour devenir un objet fini, parfait. Dans le théâtre permanent, il y a quelque chose qui est intenable, on ne peut pas être vivant tout le temps. J'ai peut-être simplement voulu poser la question suivante : est-il possible de faire du théâtre tout le temps ?

41

## **Qu'est-ce que cela implique selon vous ?**

Cela implique de répéter au quotidien, jouer au quotidien (c'est-à-dire affirmer sous le regard du public des formes théâtrales), et transmettre, non pas en « enseignant » mais en « échangeant » de manière concrète avec les gens sur l'activité théâtrale. Critiquer en somme (au sens noble), pour être plus juste. Comment dans l'exercice de transmission s'opère une forme critique de manière automatique.

### **La permanence des acteurs est-elle essentielle ?**

Ce n'est pas nécessairement la permanence des personnes. Il faut que le théâtre soit toujours animé, activé. C'est une croyance. J'accepte mal qu'il faille devoir se reposer, arrêter de faire ce que l'on a à faire. Cela me semble être une forme de spéculation sur le temps qu'il nous reste à vivre. C'est peut-être un peu enfantin comme réaction. Le repos intervient chez moi de manière un peu animale. Je vais jusqu'à l'épuisement et puis, quand je tombe, je dors. J'essaie de faire en sorte que mon activité et ma vie soient intimement liées. J'essaie de ne pas être un esclave au fond ! À savoir consacrer une partie de ma vie à une certaine activité afin d'espérer consacrer une autre partie de ma vie à une autre activité en récompense de la première. Je ne sépare pas les mondes : famille, monde privé, monde public, vie intime, vie en société... Aussi, très naturellement, je me pose la question suivante : que se passe-t-il si un certain nombre de personnes engagées consacrent, ensemble, le plus clair de leur temps à essayer de faire du théâtre.

### **C'est comme une discipline sportive, un entraînement ?**

Oui, ils sont impliqués et appliqués dans une chose, une discipline donnée. C'est une question d'engagement. Le système classique ne me convenait pas, passer d'un projet à l'autre avec des périodes de jachères. Ça transforme selon moi la plupart des spectacles en entretien d'embauche où les acteurs sont non plus en train de faire le spectacle mais de se vendre pour pouvoir faire le suivant. Ils sont contraints à la démonstration et la séduction permanente. Bien sûr, il y a toujours quelques mercenaires qui, comme dans tous les systèmes, tirent leur épingle du jeu, des exceptions qui me feraient mentir. Mais il me semble que ça ne permet pas aux acteurs de travailler de manière sereine et approfondie.

### **Vous dites très clairement que la charpente du théâtre permanent est le jeu, la répétition, la critique... quelle est, selon vous, la place de l'oeuvre, du spectacle ? Antigone ou les Fassbinder étaient présentés comme des oeuvres finies...**

42 Il y a une esthétique de la répétition, c'est vrai. Mais en même temps tout est répétition ou tentative ! Rien n'est fini, jamais. Les plus beaux tableaux de Picasso sont des tableaux qui ne sont pas achevés. On est tous ébahis par le Parthénon qui est une espèce d'inachèvement à l'envers, c'est à dire une ruine ! Il doit y avoir une part d'infini pour que les choses puissent exister. Donc d'imperfection, donc de vie. Pour moi, il est fondamental que ne soient pas en jeu la nouvelle équipe, la nouvelle esthétique. Comment à un moment donné, une même équipe, dans un même lieu, au même moment, entretient la flamme. Et comment ainsi, les spectateurs acceptent ce principe. J'aimerais réussir à produire ça à Fourvière. Faire en sorte qu'il ne s'agisse pas d'aller à la rencontre d'un nouveau produit, d'une nouvelle équipe, mais plutôt, au jour le jour, réitérer l'expérience de la veille. Ça renvoie à une certaine forme de rituel, à la messe en fait ! La messe, c'est ça ! Il y a quelque chose de magnifique dans la liturgie. Si on l'extrait du contexte religieux, ça devient la répétition. La répétition est l'expression laïque du rituel. C'est très beau ce mouvement quotidien, cette même chose recommencée qui, à un moment donné, finit par produire un déplacement. Je pense que

l'on a oublié la puissance de ça. J'invite les spectateurs à revenir au théâtre.

### **Et vous les invitez à (re)voir les grandes œuvres du répertoire ?**

Je les invite à des reprises. On fantasme sur la nouveauté, le chef-d'œuvre. Il y a une logique de marché qui consiste à enchaîner la production de chefs d'œuvre. Cette idée qu'il puisse y avoir chaque jour un nouveau chef-d'œuvre. C'est absurde. Les classiques sont un espace public symbolique, ils appartiennent à tous. Il s'agit d'aller à la découverte non pas d'Ajax, d'Œdipe roi ou d'Électre, mais de notre capacité à habiter ces lieux communs que sont Ajax, Œdipe roi ou Électre. « Retrouve moi à cet endroit que tu connais tellement, que je connais tellement pour découvrir quelque chose que nous n'avons jamais soupçonné... » C'est la chambre à coucher... On fait des enfants de la même manière depuis la nuit des temps et à chaque fois c'est un miracle absolu. Dans la répétition, le ressassement, la reproduction, il y a toujours un moment où le sujet est face à sa capacité d'inventer, il y a quelque chose qui est de l'ordre de la copulation, et même de dégueulasse parfois dans cet acte, il peut devenir ennuyeux, déprimant et parfois être miraculeux, il peut produire un espace en nous inimaginable et incommensurable, voilà, je couche avec Sophocle (rires).

### **Mais la forme esthétique que vous imposez est tout de même marquée, c'est une « patte artistique » reconnaissable...**

C'est vrai, et paradoxalement, j'essaie toujours de me mettre dans des situations qui m'interdisent d'avoir du recul sur les formes que je produis. C'est à dire, et ça vous paraîtra contradictoire, de ne pas être du tout dans une réflexion esthétique. Je creuse une relation au monde dans mes spectacles, cela explique la récurrence. Le surréalisme a échoué à cet endroit selon moi. Dans la volonté de prendre le contrôle. Ils ont finalement revendiqué une certaine forme de contrôle dans le lâcher prise, dans l'abandon en créant une esthétique de ce qui échappe. Je pense qu'il ne faut jamais, en tant qu'artiste, se trouver en situation de maîtriser totalement la forme que l'on produit. Et pour cette raison, il faut sans cesse prendre le pouvoir et le restituer, le prendre et le perdre. C'est très gratifiant que vous puissiez identifier, reconnaître une continuité dans la forme que j'explore, mais ce n'est pas quelque chose que j'ai produit, c'est quelque chose qui m'échappe. Et c'est précisément parce que je le laisse m'échapper que ça peut exister. Le travail est la source de tout, il faut travailler sans relâche. Les choses sont belles parce qu'à un moment donné elles nous traversent. Pour retrouver les sensations d'enfants, pour être transcendé par l'intuition, il faut beaucoup travailler. Pour pouvoir lâcher, il faut travailler énormément, se mettre en situation de se livrer, faire son travail et s'en absenter, travailler encore et lâcher l'affaire... En fait, à un moment, on conjugue avec les dieux, on est à la fois mort et vivant.

43

### **Les distributions aléatoires sont aussi une contrainte créative ?**

Oui, c'est ce qui me force à lâcher prise, à abandonner mes idées reçues. On est tous victime de cela. Les distributions aléatoires, qui mélangent les genres, c'est l'idée un peu « vieux siècle » de destin. On naît à cette époque-là, avec cette gueule-là, ce sexe-là, cette famille-là... Et il faut

donner du sens à tout ça. Tirer au sort la distribution, c'est se battre avec mes propres clichés. La représentation que j'ai de Jocaste est infusée de mes sensations mais tout autant de l'ensemble des représentations actuelles. Je l'ai imaginée jouée par telle ou telle actrice. Et tout à coup, le hasard fait que ce sera cet acteur-là qui jouera ce rôle. Il me semble que c'est de nature à exalter ce qui est universel chez Jocaste, ce qui existe de Jocaste en chacun de nous. Si Jocaste n'avait pu être jouée que par cet homme là (qui était sans doute un homme à l'époque d'ailleurs), vieux de 2500 ans, on en parlerait plus. Ce qui nous bouleverse et à travers les siècles, ce sont...

### **Les archétypes...**

Oui, voilà, ce qui m'intéresse au théâtre, c'est d'activer les archétypes. On vit toujours la même chose, l'humain est le même partout, et pourtant, on a parfois la sensation de vivre des choses inédites. C'est un principe de mutation génétique. Quand on tombe amoureux, par exemple, on a le sentiment d'être élu, de vivre une chose unique et en même temps, le sentiment d'appartenir à cette grande communauté d'amoureux qu'on a admirée à travers des êtres qui nous sont chers. On n'est plus seuls. On a la sensation d'être reçu à l'Olympe... J'aime cette sensation d'être simplement humain, d'être relié à l'humanité, d'appartenir à l'humanité.

# NOTES DE RÉUNIONS COLLECTIVES

## 10 SEPTEMBRE 2013

Gwenaël Morin : Cette semaine, il va y avoir un changement de rythme puisqu'on va arrêter de répéter Dom Juan l'après-midi, et commencer à répéter Tartuffe tout en représentant Dom Juan le soir.

Barbara Métais-Chastanier : Donc l'idée, maintenant, c'est de voir évoluer Dom Juan au contact du public et de travailler en parallèle sur Tartuffe ?

Gwenaël Morin : Voilà, on va tenter de voir si on arrive à alimenter Dom Juan simplement avec des notes du soir.

Benoit Martin : Moi, j'ai hâte de voir ce que ça va faire d'être sur Tartuffe la journée et de réussir à nourrir une envie de plateau pour Dom Juan le soir.

Gwenaël Morin : Ce dont j'ai peur c'est de ne pas réussir à vous donner du grain à moudre dans la journée pour que vous ne soyez pas en attente du soir. La seule bonne raison qu'on a de jouer le soir, c'est d'avoir de nouvelles choses à expérimenter. Pouvoir remettre, exposer, un nouveau dessin, un nouveau collage. Et ces nouveaux collages, ces nouveaux dessins, il faut au jour le jour les retravailler, les refaire. C'est ça qui provoque l'excitation de jouer. Il va falloir retrouver une nouvelle motivation au jour le jour et c'est ça la part la plus difficile du travail sur les longues exploitations : comment faire en sorte de réinventer au jour le jour ?

Barbara Métais-Chastanier : Est-ce que ce n'est pas aussi le rôle que vont pouvoir jouer, in fine, les ateliers de transmission ?

Gwenaël Morin : Exactement. Ce qui est pas mal avec les ateliers de transmission, c'est que ça peut aider à réinterroger le travail.

45

Gwenaël Morin : L'idée, ce n'est pas de livrer un Dom Juan impeccable, une espèce de produit fini, mais plutôt de mettre en place une base qui nous permette ensuite de nous développer à partir d'elle. Je ne veux surtout pas verrouiller les perspectives : dans la forme actuelle du Dom Juan, il y a de la place pour enrichir encore le travail.

Assez vite, on a désamorcé la question de l'incarnation du personnage et celle de la distribution. Il m'est toujours difficile d'accepter que, pour jouer des scènes de théâtre, il faille être un immense acteur.

Il y a la possibilité de Dom Juan dans les airs et au bout d'un moment on active la possibilité de Dom Juan et il y en a un qui dit « je vais vous montrer la gueule qu'il prend en passant à travers moi ». On se dit pas : « c'est toi Dom Juan » ; on se dit c'est une possibilité : « Je peux imaginer Dom



Juan à partir de ce que tu fais ». J'aime bien cette idée de l'acteur, qui à un moment donné, prend la responsabilité de faire exister une figure.

Barbara Métais-Chastanier : Il me semble que ce qui a fait sauter dès le départ le verrou du personnage, ou de ce qu'on appelle même les emplois, c'est le fait que tu aies choisi de distribuer au hasard.

Gwenaël Morin : Oui c'est vrai d'une certaine manière.

Chloé Giraud : Et ça nous a tous rendu disponible à tout. Rien n'est cloisonné. Il y a Elvire dans la pièce mais Thomas n'est pas que Elvire et Elvire n'est pas que Thomas. Il y a Elvire qui est là mais ça pourrait très bien être un autre acteur qui jouerait Elvire. On est tous disponible à tout. Au début on n'y croyait pas. Le jour où ça s'est fait ce tirage au hasard, on ne faisait pas les malins (ni nous ni Gwenaël d'ailleurs).

Gwenaël Morin : Le hasard, j'y croyais pas plus que ça, mais c'est surtout que je ne voulais pas artificiellement me faire croire, que je pouvais identifier, derrière le trait de gens que je connaissais à peine, la possibilité de tel ou tel personnage.

Chloé Giraud : C'était comme une mise à plat, et pour nous tous, ça nous a rendu légitime et disponible à tout.

Gwenaël Morin : Ce qui est fondamental pour moi c'est d'être relié et séparé par le théâtre. Il n'y a pas de relations privilégiées entre un metteur en scène et un acteur à travers qui le rêve de rejoindre ensemble Dom Juan devient possible. Non : entre toi et moi, Benoit, il y a Dom Juan. On est séparé et relié par Dom Juan. On est séparé et relié par Sganarelle... Ce qui nous réunit, sous des points de vue différents, c'est de faire du théâtre. Pour chacun, on a à savoir pour quelles raisons on fait du théâtre et on sait en même temps qu'on ne peut pas le faire sans les autres.

Dom Juan existe. Ce n'est pas tout à coup le savoir-faire d'un Dom Juan où l'on se dit « ah c'est LE Dom Juan ! ». On a tous l'intuition d'un Dom Juan et ce qui conditionne la possibilité d'un Dom Juan, on a tous l'intuition d'un Sganarelle. Sinon ça n'existerait plus cinq cent ans après. Et Molière a su capter cette espèce de Dom Juan qu'il y a en chacun de nous, ce qui fait que la distribution au hasard tient. Ça rejoint l'idée de l'acteur-activateur.

46 Le plus incroyable, c'est qu'on ait réussi à faire quelque chose qui soit lisible malgré la distribution au hasard. Ça me réjouit beaucoup quand des gens me disent qu'ils ont compris. Pour moi, c'est la chose la plus importante : rendre les choses lisibles dans un monde qui nous est vendu comme toujours plus complexe, toujours plus chaotique, toujours plus compliqué. À défaut d'inventer des espaces de liberté, essayons au moins d'inventer des espaces de lisibilité. Du coup, ça permet d'affronter à nouveau la complexité de notre propre vie. Quand les gens me disent qu'ils comprennent, c'est beaucoup, c'est même l'essentiel.

## **9 OCTOBRE 2013**

Barbara Métais-Chastanier : Comment s'est passé ce grand changement ? Qu'est-ce qui a déterminé ce nouvel espace pour la première alors que pendant les répétitions vous n'avez pas du tout

travaillé là-dessus ?

Benoit Martin : Je crois que l'idée vient du fait que c'était trop spectaculaire, qu'il fallait resserrer l'espace afin que ça corresponde mieux à la maison d'Orgon.

Chloé Giraud : Dans le premier espace, on sentait trop le souvenir épique du Dom Juan et il valait mieux partir sur quelque chose de plus confiné, créer un petit lieu dans un grand lieu.

Barbara Métais-Chastanier : Ce changement de scénographie produit un effet de zoom : les chaises sur scène et l'espace de jeu très restreint resserrent la focale sur le terrain de jeu – social autant que théâtral. Est-ce que ce changement est venu accentuer une violence propre à la famille, violence qui était peut-être moins sensible dans un espace plus grand ?

Asja Nadjar : J'ai l'impression que cet espace était assez illustratif de l'état du travail de Tartuffe et que la violence était d'autant plus perceptible que nous nous jetions dans quelque chose que nous ne connaissions pas, dans cet espace que l'on a travaillé seulement l'après-midi ; au début cela marchait bien mais au fur et à mesure j'ai senti que nous ne prenions plus vraiment en compte le public. Du coup, l'espace était de moins en moins cohérent.

Barbara Métais-Chastanier : Et pour les autres, comment avez-vous perçu le rapport que vous entreteniez avec cet espace ? Comment avez-vous joué avec le regard des spectateurs qui étaient juste à côté de vous ? Qu'est-ce que cela provoque cet encerclement par le public ?

Thomas Tressy : Etrangement j'ai apprécié le filage en semi-improvisation de l'après-midi car cela m'a permis de réinterroger le texte et les intentions. Mais le soir je me suis retranché derrière ce que nous avons travaillé en amont de cette toute dernière proposition, comme s'il me fallait des repères immédiats au détriment de ce nouvel espace.

Barbara Métais-Chastanier : Comment avez-vous appréhendé cette première scène où vous commencez assis au milieu du public, avec cette ambiance de soirée ratée ?

Marion Couzinié : C'était très étrange, je me sentais à la fois prisonnière et en dehors. Attendre alors qu'il ne se passe rien, attendre alors qu'il se passe quelque chose puisque Dorine astique le théâtre et devoir lancer le début m'a fait perdre toute notion de temps.

Michael Comte : C'est très difficile de ne pas se laisser prendre par le jeu qu'implique la démotivation sur laquelle s'ouvre la pièce. On devait jouer ceux qui s'en moquent de jouer et cela ne met pas en condition pour jouer.

Chloé Giraud : Oui moi je discutais avec un spectateur et au bout d'un moment il m'a dit : « je vais vous laissez vous concentrer » et c'est là que j'ai réalisé que j'allais jouer.

Asja Nadjar : Rétrospectivement, on se rend compte que l'idée de commencer comme ça vient du fait que cet après-midi on était tous affalés et qu'on n'était pas en condition de jouer le soir. J'ai l'impression qu'on a essayé de retrouver cet état. Mais c'est intéressant de retrouver cet état si effectivement on en a conscience et que l'on arrive à en jouer afin d'être au service du texte et de ce choix dramaturgique. Ça ne doit pas mettre en échec le théâtre.

Lucas Delesvaux : Ce qui est dur, c'est de garder la distance nécessaire avec cet état de fausse démotivation et de le faire sans perdre le public.

Barbara Métais-Chastanier : Vous avez l'impression, par rapport à Dom Juan, que Tartuffe est une pièce plus sombre, plus pesante ?

Benoit Martin : Oui c'est plus violent et sans doute plus profond.

Chloé Giraud : Mais à force d'éprouver ce dispositif, on aura besoin de trouver une certaine légèreté. Je pense que les choses vont se détendre. Hier, il y avait beaucoup de tensions mais l'aspect comique de Tartuffe apparaîtra par l'épreuve.

Asja Nadjar : C'est là que les choses tragiques vont devenir tellement minables ou grotesques qu'elles en seront ridicules.

Gwenaël Morin : En fait, il faut réussir à transposer cette situation pour pouvoir l'appréhender dans sa dimension comique. On pourrait imaginer par exemple que la mère de ta compagne te fait une déclaration d'amour : c'est horrible et risible tout à la fois. Ou alors le beau-père qui est amoureux de sa belle-fille : c'est beau, légitime mais inacceptable, inconvenant. C'est terrible mais drôle. Il y a un interdit qui est transgressé sans problème et qui rend la situation aberrante. Qu'est-ce qui pourrait, pour nous, être une situation aberrante ? C'est ce genre d'aberration qui prend des proportions énormes qu'il faut trouver pour comprendre ce comique propre à Tartuffe.

Asja Nadjar : Les spectateurs auraient la distance qu'il faut pour rire de cette situation alors que les personnages eux sont impliqués tragiquement dans leur histoire.

Gwenaël Morin : Oui, je pense que le comique doit se produire malgré vous ! Et il ne faut jamais jouer l'effet : avoir conscience de la situation sans faire en sorte que ce soit drôle. C'est déjà drôle par le tragique de la situation. Il ne faut surtout pas surenchérir. Il faut seulement chercher à voir ce qui se joue malgré ce que l'on joue.

Sara Ferroud : Hier, le spectacle a commencé sur une tonalité un peu particulière puisqu'elle correspondait à l'état dans lequel vous étiez ce jour-là, ce soir comment envisagez-vous de commencer la pièce ?

Gwenaël Morin : Même si cela correspondait à l'énergie du groupe c'était un parti pris que de jouer le début de cette façon. C'est vrai que l'ambiance de travail était tendue hier : j'étais dévasté parce que nous avons beaucoup travaillé et que le filage ne m'intéressait pas, rien n'était lisible, ni les enjeux, ni les scènes. Il valait mieux tout déstructurer et repartir sur quelque chose de nouveau qui pourrait être plus intéressant plutôt que s'acharner sur un dispositif qui ne marchait pas. Les comédiens ont pris un maximum de risque mais s'ils ne souhaitent pas défendre cette forme, j'en aurais assumé l'entière responsabilité. Oui, hier nous nous sommes mis en danger mais la représentation était par moment très juste et c'est une expérience qui a permis une exploration constructive de Tartuffe. Bien sûr, il y a encore beaucoup de travail à faire sur la pièce mais de la présenter ainsi au public a obligé les comédiens à créer une tension forte et une concentration intéressante.

48

## **22 OCTOBRE 2013**

Barbara Métais-Chastanier : J'ai l'impression que tu as nommé pour toi ce qui a commencé à t'intéresser dans le travail, notamment sur cette question du rythme.

Gwenaël Morin : Ce qui est paradoxal dans le travail, c'est qu'il y a des choses qui ne fonctionnent

pas et c'est justement le fait que ce ne soit pas ce que j'aimerais voir qui me donne l'intuition de ce que je voudrais.

Dans l'idée, j'aimerais que chacun, pour lui-même, soit capable de jouer tous les rôles de la scène 1. Ce que diffracte Molière, c'est une seule et même voix. Comment un texte ne se fige pas et peut se libérer ? Repasser par la matière du texte afin de mieux pouvoir le déstructurer dans une idée de travail choral.

Je ne veux pas un théâtre qui explique tout aux spectateurs. A l'époque de Molière, le fait que ce soit des alexandrins compliquait la compréhension d'une grande partie du public mais la pièce n'était pas faite pour que l'on comprenne tout en détails. Tu vois une partie d'un tout dont tu n'as peut-être pas conscience. Et vouloir tout comprendre témoigne d'une sorte de souci archéologique, néoclassique, de reconstitution scientifique de l'ensemble. Ce qui est important n'est pas de tout savoir quant à la manière de jouer la pièce mais justement de s'attacher à regarder la part encore incompréhensible et mystérieuse de cette dernière et de voir ce qu'il reste à inventer.

Qu'est-ce qui fait qu'à un moment donné on comprend rien mais qu'on comprend tout, le tout ? Il faudrait réussir à doser entre clarifier les intentions afin que cela soit limpide mais ne pas faire en sorte que chaque mot soit audible de manière volontariste.

On ne change pas beaucoup la représentation, on rejoue la même chose mais nourri de notes. Ce qui est dangereux avec les notes c'est que si tu dis trop clairement à l'acteur ce qu'il doit faire alors il le fait précisément et on perd alors quelque chose d'intuitif et de naturel. Il ne faut pas non plus que l'acteur soit en phase de recherche et de précarité, de fragilité mais à un moment donné il y a une espèce d'évidence où tu n'as pas besoin de lui dire d'aller au milieu : il y va puisqu'il le sent. Il faut évidemment marquer des moments très précis où l'acteur va d'un point à un autre mais quand tout est « topé » cela se sent et c'est mauvais.

Le public nous encourage à travailler de cette façon. C'est lié au fait que ce ne soit pas cher (cela ne veut pas dire qu'il accepte de ne pas en avoir pour son argent), cela veut dire qu'il peut envisager de revenir ; c'est lié au fait que ce soit la même troupe ce qui offre un plaisir à retrouver les mêmes acteurs ; c'est lié au fait que l'on fasse du théâtre tous les jours.

## **29 OCTOBRE 2013**

Gwenaël Morin : Il ne faut pas argumenter sinon ça devient trop important. Il faut dire les choses comme ça. Natalie Dessay qui chantait un morceau de Michel Legrand disait que ce qui était très difficile avec celui-ci c'était de réussir à le chanter très vite, que l'on comprenne tout et que l'on ait la sensation que cette vitesse était facile et fluide. L'idéal, c'est qu'on réussisse à faire pareil : que cela aille vite et que le public ne se dise jamais que vous parlez vite.

Pour Le Misanthrope, il faut qu'on continue, qu'on découvre comment ça fonctionne.

On s'est demandé aussi pourquoi Oronte serait nécessairement un mauvais poète ? Je pense que c'est une vieille tradition qui veut que l'on se protège de l'effort d'avoir à écouter le poète. Et plutôt que de craindre le verdict de savoir s'il est bon ou mauvais, prendre cinq minutes pour écouter son

poème.

Le risque est de formaliser Le Misanthrope par manque de temps en faisant par exemple une récitation à la face. Cela figerait le travail, on aurait peut-être résolu le problème pour quatre jours mais après ce serait difficile de re-attaquer.

Au bout du compte, le but n'est pas tellement de jouer la pièce mais plutôt de voir comment elle devient un dispositif pour capter toutes les variations extérieures à la pièce.

Le fait de jouer une pièce particulière, un soir particulier avec un public particulier fait que tout à coup quelque chose arrive qui n'est pas compris dans la pièce et qui est unique parce que propre à cette expérience.

Quand on joue, par exemple, Antigone dehors, alors la moindre éclaircie, la moindre averse, prend un sens hallucinant. Et c'est la manière dont le texte aiguise notre concentration qui fait que l'on va voir se lever de soleil comme on ne l'a alors jamais vu. La représentation du soir fait que quelque chose a lieu qui n'est pas contenu dans ce que l'on joue. Et il faut malgré tout jouer ce que l'on joue pour que tout à coup quelque chose d'incroyable apparaisse.

Du coup, on peut être d'autant plus attentif au mouvement de cette chose que l'on peut appeler l'âme. Il y a une sorte de trafic des âmes.

Pour se rendre disponible à ce qui se passe au moment même, il faut se libérer de son texte, se libérer des intentions, se libérer de tout ce que l'on peut travailler, pour faire en sorte qu'au moment de la représentation on puisse respirer ce qui arrive comme ceux qui le regarde.

Une pièce chasse l'autre, comme pour Dom Juan, mais la question n'est pas d'ordre moral ou de prendre le temps de bien faire, la question repose sur l'intensité de la valeur de l'expérience que l'on peut faire.

Ce qu'il faut retenir, c'est que l'on doit se mettre dans la même situation que le spectateur au début du spectacle. C'est-à-dire que l'on doit se dire que rien ne nous est encore arrivé. On est au même point. Il n'est pas nécessaire d'être survolté, surchargé, cela doit commencer tranquillement.

Ce qui est étrange au théâtre c'est que le rideau s'ouvre : règne alors une situation artificielle. Passer dans la fiction est toujours quelque chose de délicat. Il ne faut pas chercher à gommer ça, mais plus commencer le spectacle dans le même état que les spectateurs, donc dans un état de disponibilité totale.

50

Parfois, l'expérience de la veille a fait fonctionner des trucs que l'on essaye d'aller retrouver, chercher, auprès d'un public différent.

Il faut accepter et ne pas aller chercher, ne pas être en demande. On ne travaille pas pour fourguer notre savoir-faire mais pour pouvoir tout lâcher le temps de la représentation. Et je préfère des représentations pas très bonnes mais où on s'abandonne plus, que des représentations où on est trop volontaire et où on essaye d'aller chercher le rire par des effets.

Que quelque chose ait lieu et pour nous et pour le public !

La seule responsabilité qu'on a, c'est de nous rendre disponible à ce qui va arriver. Ne pas anticiper le fait que des spectateurs arrivent en retard, ne pas anticiper le fait que Dorine va demander aux enfants de se pousser, mais il faut anticiper le fait que l'on peut être disponible à ce que ces choses arrivent. Se livrer à une expérience de théâtre ! Et quelque chose aura lieu.

C'est un peu paradoxal, j'ai longtemps cru que le soir on faisait notre travail mais on ne faisait pas notre travail en fait. Notre travail, on le fait en dehors du temps de la représentation.

Le temps de la représentation est un temps que l'on accorde en plus et qui est celui que le public accorde lui aussi à sa propre vie. Ce temps-là doit être aussi un temps en plus ! « Qu'est-ce que tu fais ce soir, tu travaille ? - Non je joue. »

Evidemment, il y a du stress, on a le trac et c'est un peu comme la première rencontre amoureuse, une sensation que l'on croise souvent dans la vie. Le trac n'est pas spécifique au théâtre, c'est le nom qu'on lui donne qui est spécifique. C'est une appréhension devant l'inconnu, devant le fait de devoir se rendre disponible, devant le fait de ne jamais être totalement prêt à aller à la rencontre de l'autre. Il faut travailler à être disponible.

Comment doucement on rentre dans cette expérience qu'on appelle le théâtre ? Rentrer progressivement dans le théâtre.

Dès que nous sommes trop volontaires dès le début, il y a quelque chose qui exprime notre volonté de faire du théâtre, qui exprime notre détermination, qui exprime notre générosité, mais qui est en fait un manque de courage et de travail sur soi.

Lorsque dans la vie nous sommes face à une grosse déception et que nous vivons quelque chose de douloureux, nous nous retrouvons dans une espèce de froideur, de concentration, où tout à coup ce que nous faisons sonne juste. Ce qu'il faut, c'est essayer de chercher cet état où l'on redevient capable de laisser faire les choses.

C'est pour ça que les vieux savent bien raconter les histoires. Ils commencent doucement, l'air de rien, en nous laissant venir tranquillement dans leur histoire : ils ont l'expérience.

La question qui est la nôtre, c'est : comment se mettre en état d'écoute tout comme le sont les spectateurs ?

## **6 NOVEMBRE 2013**

Gwenaël Morin : Ce qui est complexe, c'est que parfois les notes que l'on donne déplacent le travail involontairement. Lorsque les notes sont trop précises elles « tuent dans l'œuf », quand elles ne sont pas assez précises tout nous échappe. Et il y a des choses qui se font petit à petit sans qu'on se donne vraiment d'indications. En tout cas, c'est la première fois que je me suis mis autant en retrait quant à la pièce et cela s'est déplacé positivement. La mise en place est restée pratiquement la même donc l'évolution venait d'ailleurs. Globalement, il faut faire des italiennes : tout comme Jean Vilar faisait soixante italiennes avant de monter sur scène, en jouant tous les soirs c'est comme si nous faisions une trentaine d'italienne dans l'espace. En fait, un bon texte et des acteurs au travail suffisent.

L'importance qu'a prise le metteur en scène au XXème siècle est très relative, car si j'avais écrit le texte de Tartuffe, par exemple, nous n'aurions pas passé autant de temps sur les intentions et ce qui se passe derrière le texte : je vous aurais répondu directement. Il y a une espèce de travail d'archéologie qui est une sorte de tradition un peu perverse. Des textes contemporains sont



imbitables et t'invitent à produire une archéologie où nous sommes censés comprendre certaines choses et en interpréter d'autres. Il y a un mystère volontaire de l'écriture complètement infondé. Avec Molière, ce n'est pas le cas : la puissance de l'écriture fait qu'au bout d'un moment, à force de moudre le texte, ce dernier dicte son énergie. Progressivement, les choses montent à la surface, c'est-à-dire qu'au début on s'appuie sur des sensations puis en avançant on s'aperçoit que ce qui compte est ce qui remonte à la surface. Et j'aime bien que cela soit superficiel.

Barbara Métais-Chastanier : Tu as eu le sentiment de travailler différemment sur *Le Misanthrope* et de rentrer dans cette pièce autrement que dans *Tartuffe* ?

Gwenaël Morin : Dans *Tartuffe* on a cassé tout l'espace que l'on s'était donné. Et le soir de la première on l'a présenté de façon confuse et c'était bien plus intéressant que le filage qu'on avait fait. On était beaucoup plus concentrés et à l'affût. Ça m'intéressait de voir cette fragilité, cette précarité, car je savais qu'elle était fondée sur quelque chose de solide (pour avoir fait par ailleurs l'expérience du texte). Ça ne reposait pas sur une mise en scène. Au bout du compte, on devrait réussir à se passer de la mise en scène.

Pour l'instant, *Le Misanthrope* est davantage dessiné : on en a besoin pour pouvoir approfondir. Mais je ne tiens pas plus que ça à la forme que ça peut produire.

C'est ça que nous avons découvert et expérimenté avec *Tartuffe* : il n'y a pas d'énigmes, de trucs à résoudre, de solutions, il n'y a rien derrière le texte. Il y a des signes sur du papier qui deviennent du son et qui construisent, pendant un temps, un sens donné, un rythme donné.

Ce qui est étonnant, c'est que quelque chose se produit dans le fait de recommencer. Certains metteurs en scène veulent travailler à partir de ce « qu'est vraiment le comédien » ; Mais qu'est-ce que je suis moi vraiment ? Est-ce que « ce que je suis moi vraiment » n'est pas plus puissant quand je joue une femme âgée ou un bouc ? Quel est l'intérêt de faire un spectacle de « ce que tu es vraiment », en sachant qu'il y a probablement plus de « ce que tu es » dans le personnage que dans la personne ? On retrouve là cette illusion sur ce qu'est la réalité et sur la fonction de l'art relativement à ce qui existe. Le fait d'user les choses, de répéter, fait qu'apparaît quelque chose que nous ne pouvions pas anticiper.

52 Barbara Métais-Chastanier : Mais j'ai l'impression que si dans *Tartuffe* tu t'es éloigné de la mise en scène, ou en tout cas de ce que tu appréhendais comme étant un rôle de metteur en scène, dans *Le Misanthrope* tu le retrouves, non ?

Gwenaël Morin : Oui parce que, d'une certaine manière, j'en ai besoin pour *Le Misanthrope*. Pour *Tartuffe*, j'avais déjà fait une mise en scène et je m'étais rendu compte que celle-là ou une autre cela n'avait pas d'importance. Là, il s'agit d'une étape, c'est un moyen d'organiser un peu dans l'espace les choses afin que les acteurs ne soient pas perdus dans la partition et qui nous permet de travailler plus facilement à l'aide de repères. C'est une étape de travail qui devrait seulement nous aider à avoir la force de jouer cette pièce dans n'importe quel lieu, à n'importe quel moment. Le rêve que j'ai, c'est d'avoir la possibilité de faire régner le théâtre à partir de rien. On passe par une mise en scène mais une fois qu'on a compris comment fonctionnent les divers éléments on pourra les transposer n'importe où et avec n'importe quoi. Et on peut faire confiance à ces textes-là : s'ils ont tenus cinq cent ans, ils peuvent encore tenir cinquante ans.

C'est un passage, ce n'est pas LA mise en scène du Misanthrope, mais c'est un passage obligé pour que l'on puisse en commun avoir une lisibilité et en faire l'expérience qui ne soit pas comme de l'eau dans le sable.

Barbara Métais-Chastanier : Comment sont apparus ces jeux avec le rideau, ce principe de chaises qui donnent une impression d'arène mais cette fois-ci sans public ?

Philippe Mangenot : C'est apparu lorsque nous avons décidé de faire le petit théâtre sur la scène des marquis, c'est-à-dire au moment où il y a un système de représentation à l'intérieur de la représentation et que les personnages se retrouvent en situation de représentation de leur vie.

Gwenaël Morin : C'était le dernier jour des répétitions : nous travaillions sur « ce petit coin sombre » et nous nous disions qu'il se trouvait en plein milieu de la scène. Puis nous avons pensé que là où c'était sombre c'était dans le public. Du coup, nous avons tout réarticulé à partir de ça. Alceste commence par dire « non, stop, pas de théâtre ». C'est le même principe qui fonde les grandes œuvres (Hamlet, Le Misanthrope, Tartuffe d'une certaine manière...) : elles contiennent les conditions de leur existence, elles courent un risque avec la possibilité d'exister. Le Misanthrope attaque aussi la possibilité du théâtre. J'aime bien penser que c'est Molière qui commence son spectacle en disant qu'il n'y en aura pas. Il dit « j'ai fait jusqu'ici profession de l'être » et c'est terminé : j'ai gagné ma vie en écrivant des pièces de théâtre et maintenant cela suffit, rideau ! Ce n'est pas Molière-Orgon, entremetteur des anti-théâtre-dévots dans la famille-théâtre, c'est Molière qui dit « je ne peux plus, je n'en veux plus, je renonce, je m'offre le luxe absolu de venir dire que je m'en vais et qu'il faut que tu me retiennes ». Et qu'y a-t-il de plus théâtral qu'un homme qui vient faire ses adieux sur scène ?

Il commence par fermer le rideau mais se laisse emporter par le drame qui se trame. Alceste fait une faute de rime « treuve » et montre que l'erreur est humaine : cela serait presque le théâtre de la fragilité. Le théâtre n'existe que parce que nous sommes mortels, parce que l'on peut rire de nos approximations, de nos colères, de nos jalousies. Et c'est pour cela qu'il revient au théâtre, parce qu'il aime, parce qu'il y a quelque chose de l'ordre de la faiblesse humaine.

Barbara Métais-Chastanier : Ce que je trouvais assez étonnant dans la manière dont fonctionnait le rideau c'est qu'à la fois Alceste est celui qui expose le théâtre au péril de sa fin et à la fois celui qui à travers le « morbleu » a la parole la plus efficace qui soit : un coup de tambour ponctue chaque affirmation et Philinte est comme « frappé » par la violence des mots, par la violence de l'injure, du juron. Le seul qui essaye de défendre le théâtre, Philinte, est donc celui qui est victime du théâtre et qui se sacrifie en faisant corps avec la parole.

Gwenaël Morin : Et en même temps Alceste est celui qui veut que l'on soit sincère alors il ouvre le rideau pour que les choses soient révélées. Il y a une espèce de paradoxe où il ferme le rideau pour que l'on arrête de dire n'importe quoi et rouvre le rideau pour que l'on se dise la vérité.



## CONTACTS

### **Clément Séguier-Faucher**

Chargé de production

06 88 63 32 75

production@theatrepermanent.fr

### **Élodie Laimene-Érard**

Administratrice

06 03 23 73 49

### **Théâtre du Point du Jour**

**7 rue des Aqueducs 69005 LYON**

**04 72 38 72 50**

**[www.lepointdujour.fr](http://www.lepointdujour.fr)**

**Facebook : Théâtre Permanent**