



Skén&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

1 | Automne 2013
Des écritures et des plateaux

Le texte n'est pas l'aboutissement il est l'impulsion primordiale

Entretien avec Ariane MNOUCHKINE. Propos recueillis par Mathieu DOSSE, avec la complicité de Romain PIANA

Ariane Mnouchkine, Mathieu Dosse et Romain Piana



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1032>

DOI : 10.4000/skenographie.1032

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2013

Pagination : 23-30

ISBN : 978-2-84867-475-9

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Ariane Mnouchkine, Mathieu Dosse et Romain Piana, « Le texte n'est pas l'aboutissement il est l'impulsion primordiale », *Skén&graphie* [En ligne], 1 | Automne 2013, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 15 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1032>

Presses universitaires de Franche-Comté



**« LE TEXTE N'EST PAS
L'ABOUTISSEMENT
IL EST L'IMPULSION
PRIMORDIALE »**

**Entretien
avec ARIANE MNOUCHKINE**

Vous avez évoqué, il y a longtemps¹, à propos de Molière et de l'écriture de ses pièces, « l'équilibre auteur-acteur ». Est-ce que cette expression ca-

ractérise pour vous votre rapport à l'écriture dans le travail de création ?

Ariane Mnouchkine : Pourquoi Molière est-il un classique, c'est-à-dire un modèle ? Parce que, précisément, il travaille sur ce qu'il connaît avec son propre corps d'acteur, de grand acteur. Il sait qu'il ne doit pas tout écrire. Il sait qu'il ne faut pas remplir de mots la bouche d'un acteur, il ne faut pas l'étouffer, il faut l'inspirer. Parce que l'acteur a un corps, il va jouer, il va vivre.

Molière sait, lui, qu'il faut un manque dans une pièce – ce que beaucoup d'auteurs modernes ne savent pas ; ils écrivent tout, ils remplissent tout et ne laissent aucune place au théâtre. C'est au mieux,

1. Ariane Mnouchkine dans Jean Perret, « Entretien avec Ariane Mnouchkine », dans *Le Théâtre du geste. Mimes et acteurs*, Bordas, Paris, 1987, p. 123.

comme disait Jacques Copeau, de la littérature, récitée debout, à voix haute et en costume. Ce qui paraît manquer aux auteurs bavards, c'est justement ce qui fait le théâtre.

Mais il y a peut-être aussi, dans le théâtre contemporain, disons le théâtre depuis la fin du XIX^e siècle, un équilibre, trouvé par la présence du metteur en scène. Il faut laisser la place à une redécouverte de la pièce, et cette redécouverte est une case au coin sombre, un couloir inexploré, un manque, au fond. L'autre jour j'ai revu une pièce que je n'aime pas, mais je l'ai revue en espérant que je me trompais : *Huis clos* de Sartre. Je ne me trompais pas. Sartre, qui comprenait pourtant le théâtre, écrit tout, croit qu'il est chargé de tout, et oublie qu'il y a sur scène ceux qui font le théâtre, c'est-à-dire les acteurs. Or, quand on acquiert un peu de réceptivité, on passe son temps à enlever les choses, à enlever des décors, à enlever des gesticulations, à enlever des trucs, à enlever des idées, à enlever des mots. Et plus on fait ça, si on le fait à bon escient, plus cela devient riche, foisonnant, mouvementé et émouvant. Ce qui est quand même le but. Le but, c'est d'utiliser le chemin le plus direct vers l'intelligence, chemin qui, je pense, passe par une émotion. Une émotion hon-

nête évidemment, une émotion non manipulatrice.

Entre les créations collectives et les créations de pièces (Shakespeare, les Grecs, Molière, Hélène Cixous), le rapport du texte au plateau, dans le parcours du Soleil, paraît extrêmement varié. À quoi correspond pour vous, avec le recul, cette variété ?

J'ai tendance à penser que ce n'est pas si différent que cela. Il y a eu les pièces que Hélène Cixous a écrites, entièrement, et qu'elle a transformées à la lumière de ce que cela donnait sur scène, comme tout auteur de théâtre digne de ce nom, et puis il y a eu des pièces mi-écrites par elle. Ce qui serait intéressant d'arriver à comprendre, c'est pourquoi à un moment donné, par exemple au cours du travail des *Naufragés du Fol Espoir*, Hélène a dit « non, pour moi, les parties du Fol Espoir, les parties de l'équipe du film, sont meilleures en improvisation », et pourquoi elle s'est réservée la part des sous-titres du film, c'est-à-dire la part de Jules Verne. Ce serait intéressant de comprendre...

La partie écrite...

La partie écrite, noir sur blanc, exactement. Dès que les mots étaient visibles, il fallait que ce soit

Hélène. Nous, nous étions pauvres. Par contre, lorsque je lui demandais d'écrire les dialogues après une improvisation, elle me disait « regarde, c'est tellement vivant ce qu'ils font, c'est tellement juste, tellement économique, pourquoi veux-tu que je rajoute quoi que ce soit », et elle avait raison.

Pour le reste, je trouve que c'est presque pareil. À part, évidemment, une économie de temps, car quand on chemine à côté d'un génie, il vous prend par la main et on gagne du temps. Le travail de Molière ou de Shakespeare nous évite beaucoup d'errance et de désespérance.

J'ai tellement besoin, j'ai tellement envie que les acteurs découvrent. Je ne veux pas leur dire : cela veut dire ceci, tu entends cela, tu rentres ici, tu t'assois là. D'ailleurs les vrais acteurs ne s'assoient pas, ou rarement. Texte en main, ils reçoivent des flèches, des coups d'épée, des visions, des hallucinations, oui, comme des flèches émotionnelles qui leur donnent des directions. Oui, une grêle s'abat sur eux. Ils sont une cible. Tout se plante en eux. Ce sont les cibles qui sont les grands acteurs, pas les archers.

Tout les frappe. La foudre, l'amour, la haine, la révolte, la terreur. Dans un monologue de Shakespeare, il y a une telle versatilité d'émotions... c'est vraiment comme un arc en ciel. Un vrai acteur, une vraie actrice le sentent et ils s'y baignent ; il ne faut pas qu'ils s'y vautrent, bien sûr, mais ils s'y baignent.

Je ne prétends pas qu'une création collective puisse atteindre le niveau littéraire d'une pièce de Shakespeare. Mais, dans notre monde actuel, elle pourra éclairer des choses que Shakespeare, s'il était vivant, éclairerait d'une bien plus géniale manière, mais qu'il n'est plus là pour éclairer...

Parfois, une pièce est plongée dans la fontaine de jouvence. Les événements lui redonnent une actualité terrible. *Tartuffe*, par exemple. Il n'y a jamais un coin de notre planète où *Tartuffe* n'est pas actuel. C'est triste et terrible. Voilà pourquoi *Tartuffe* est une pièce géniale.

Mais, pour revenir à votre question, je ne pense pas que cela soit si différent, dans la mesure où le texte, dans le travail de la répétition, n'est pas l'aboutissement, il est l'impulsion primordiale. Après, en fin de course, il est évidemment

Avec Molière, on arrive presque quatre cents ans plus tard [...] C'est pour-quoi, souvent, je « transmets » des lambeaux, je déchire les pages du texte. Voilà ce qu'il nous envoie.

très important que ce texte soit joué, dit, scandé, restitué, avec sa qualité magnifique. Au début, ce sont des flammes, des coups, des gifles, des caresses, des chutes. Ce à quoi l'acteur ou l'actrice doit croire. Arrive le grand mot : la crédulité. Qui est si rare, au fond, qui est si rare... Un moment de vraie crédulité au théâtre, tu t'aperçois, quand tu le vois chez une grande comédienne ou un grand comédien, que tu ne le vois pas souvent.

Le fait de travailler sur un texte préétabli a-t-il des implications sur le processus de création ?

Oui, bien sûr. Eschyle ou Molière et Hélène Cixous, ce n'est pas pareil. Elle est vivante, elle est là, ici, avec nous, et, pour elle, nous sommes les premiers. C'est vraiment nous qui créons sa pièce. Avec Molière, on arrive presque quatre cents ans plus tard, il y a des milliers de gens qui l'ont joué, partout dans le monde, et on peut, si l'on est peureux ou surtout paresseux, avoir l'impression de recevoir un texte établi, sinon usé. C'est pourquoi, souvent, je « transmets » des lambeaux, je déchire les pages du texte. Voilà ce qu'il nous envoie, les dernières répliques, comme si vraiment Molière était chez lui, fiévreusement en train de nous écrire la

pièce. Si nous avons une méthode, c'est celle-là : oublier que le texte est déjà écrit, par un génie mort. L'accueillir comme s'il était écrit aujourd'hui, mais avec la connaissance d'un passé fertile. Monter un *Tartuffe* d'aujourd'hui, c'était chercher où chaque mot écrit alors était possible aujourd'hui, où un mariage forcé d'alors était, hélas, possible aujourd'hui, où un type pouvait, encore aujourd'hui, faire jeter le fils de la maison (c'est énorme, on oublie toujours ça, il capte tous les biens, c'est un mafieux)... Où est-ce que c'est possible ? C'est encore possible dans le sud des États-Unis ou... on sait très bien où c'est possible. Dans les pays soumis à des régimes théocratiques.

Avec Shakespeare et Eschyle c'est un peu différent. Je voulais aller là-bas, je voulais partir en Eschylie ou en Shakespearie. C'était à nous d'y aller. Je voulais vraiment imaginer, me mettre et mettre les acteurs dans cette position, dans cette possession.

Avec *Richard II*, nous nous disions : allez, il faut soulever les plaques de granite qui sont sur leurs tombes, et on le faisait, dans notre crédulité exaltée et enfantine. C'est ce qu'on a fait. C'est ce que le théâtre fait bien sûr, il ressuscite les morts – ce que le cinéma ne fait pas : il les garde, il garde leur trace,

mais ne ressuscite pas les morts. C'est le théâtre qui fait ça. C'est une sorcellerie. Donc, en allant soulever le granite tombal de *Richard II*, on découvrait la pièce qui était là, comme une révélation. Pleine de sang, de larmes, d'abus de puissance et de faiblesse.

Il y a quelque chose d'extrêmement érotique qui se tisse entre un public et des acteurs. Je l'ai remarqué encore là² ; c'est incroyable, dès les premiers mots, j'ai senti cette chose : il y a immédiatement un son, il y a cette espèce de lien charnel qui se tisse... et de la compréhension, et de la familiarité, de l'étonnement de la part des gens dans la salle. Et ça, ça veut dire que tout est neuf, tous les soirs.

Il faut que tout soit neuf, tous les soirs et, paradoxalement, c'est aussi une question de fidélité.

Dans les premières créations collectives, le principe consistait à « inventer collectivement son texte » ; les créations collectives récentes (depuis, je crois, *Et soudain des nuits d'éveil*) font appel à une réécriture d'auteur (celle d'Hélène Cixous) à partir du matériau des improvisations.

Pouvez-vous évoquer les implications de ce changement et de ce nouveau dispositif ?

On devrait dire inventer collectivement *la pièce*, pas seulement le texte. En fait, c'est un aller-retour. Le texte, dans une pièce écrite, donne l'impulsion et provoque des sentiments qui doivent se traduire en actions (quand je dis actions, je ne parle pas seulement des actions extérieures, mais de tout le mouvement intérieur, c'est-à-dire, des actions de l'âme). Quand on improvise, ce processus est préalable au texte. C'est le sentiment puis son symptôme, c'est-à-dire l'action qui va, si elle est juste et bien sentie, provoquer le jaillissement de mots qui sont d'autres symptômes.

Hélène ne réécrit pas. Elle écrit. Tout ou partie du spectacle. À côté de son écriture, nous improvisons. On transcrit, et à partir de ces transcriptions, on coupe, on reconstruit, on enlève les fautes de français, mais il n'y a pas ce qu'on peut appeler une réécriture qui serait dite littéraire.

Les textes des *Atrides* présentent, en contraste avec l'unité des quatre spectacles, une certaine variété du point de vue des signatures de la traduction : il y a d'abord celle de Mayotte et Jean Bollack

2. Il s'agit de *La Ronde de nuit*, création collective mise en scène par Hélène Cinque.

pour Iphigénie, puis les vôtres, accompagnées par Pierre Judet de la Combe, pour Agamemnon et Les Choéphores, puis celle d'Hélène Cixous pour Les Euménides. À quoi correspondent ces variations ?

Eh bien, que je n'ai pas pu tout faire ! J'ai pu traduire *Agamemnon* et *Les Choéphores*, mais je n'avais pas le temps de traduire *Les Euménides* et *Iphigénie*. J'aurais bien aimé faire tout... Voilà pourquoi j'ai demandé sa belle traduction à Jean et pourquoi Hélène a dû se mettre au travail sur *Les Euménides*.

Hélène Cixous a signé le texte ou accompagné son élaboration dans un nombre important des spectacles. La nature et la fonction de son intervention semble avoir épousé des évolutions notables. Pouvez-vous revenir sur les modalités de cette collaboration ?

Il y a eu les pièces qu'elle a écrites entièrement : *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*, *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*, *La Ville parjure* et *Tambours sur la digue*... Bien que *Tambours sur la digue* soit une pièce où elle a certainement dû, à la lumière de certaines improvisations, réécrire des choses, à un moment donné – je

crois que c'est dans *Et soudain des nuits d'éveil* – il y a des choses qu'elle a écrites et des choses qui étaient en improvisation, par ce que le sujet le voulait, parce que c'était censé se passer le soir même, le public était censé être dans la pièce. Si je me souviens bien, pour *Les Éphémères*, elle n'y est pas du tout, et pour *Fol Espoir*, de nouveau, elle a écrit des parties. Je pense que c'est justement parce qu'Hélène est si proche de nous, et sans aucune revendication égocentrique ou narcissique, qu'elle participe toujours, de toute façon, même quand elle n'écrit pas ; son affection est toujours là, elle se rend vite compte si on a besoin d'elle ou pas. Et quand on a besoin d'elle, elle fonce ; mais si ce n'est pas le cas, si on n'a pas vraiment besoin d'elle, en tout cas pas tout le temps, elle a autre chose à faire... Quelle est la réelle nature de ce travail, pourquoi dans certaines scènes du *Fol Espoir*, il fallait que ce soit elle qui écrive, et d'autres non ? Je n'arrive pas à le dire... mais plutôt qu'une évolution, ce sont plus des variations. Elle peut aussi écrire la prochaine pièce en entier !

Est-ce que vous diriez qu'il y a dans votre travail une tension entre le collectif et l'auteur ? ou entre l'écriture et l'improvisation ? Cette tension est-elle

pour vous de nature politique (il y aurait en quelque sorte « l'anonymat » du collectif contre l'individualité de la signature) ? ou obéit-elle à une nécessité artistique fondamentale ?

Je ne pense pas du tout que le collectif doive forcément entraîner l'anonymat. On sait bien qui apporte plus que d'autres. Qui sont les plus forts, les plus en avance, les plus talentueux, ceux qui sont le plus à l'aise, plus proches de ce processus, et le public le sait, le voit. C'est davantage un regard de la profession, ou de la critique, qui sous prétexte que c'est collectif, prétend que, du coup, il ne faut pas nommer quelques acteurs qui sont visiblement au-dessus du lot... Parfois je me laisse penser que c'est une façon inconsciente de dévaloriser cette création.

Pour moi, ce n'est pas anonyme, je sais très bien ce que je dois à qui. Ce n'est pas que chacun reste pos-

seur de ses idées, pas du tout, cela, on l'oublie. Au bout de deux mois on ne sait plus qui a eu telle ou telle idée. Mais que certains soient plus leaders que d'autres, on ne peut pas le nier non plus. Je pense donc que c'est une nécessité probablement artistique, et c'est pour ça que c'est si mystérieux. Le travail sur un Shakespeare est tout aussi collectif. Dans la mesure où tous les acteurs doivent essayer tous les rôles, dans la mesure où on travaille une scène de façon différente, selon qui propose quoi, c'est collectif.

Ce n'est parce qu'on travaille *Richard II* de Shakespeare que, tout à coup, il n'y aurait qu'un seul rôle.... Ce n'est pas vrai ; enfin, chez nous ce n'est pas vrai.

*Propos recueillis par Mathieu Dosse,
avec la complicité de Romain Piana.*



Ariane Mnouchkine, entourée par ses acteurs, à l'occasion du dernier spectacle du Théâtre du Soleil, *Les Naufragés du Fol Espoir (Aurores)*, création en 2010 à la Cartoucherie de Vincennes, par le Théâtre du Soleil.