Entretien d'Ariane Mnouchkine avec des étudiants de l'Université de Lausanne

Ariane Mnouchkine

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/edl/3253>
DOI : 10.4000/edl.3253
ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 24 septembre 2020
Pagination : 301-330
ISBN : 978-2-940331-74-1
ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Ariane Mnouchkine, « Entretien d'Ariane Mnouchkine avec des étudiants de l'Université de Lausanne », *Études de lettres* [En ligne], 313 | 2020, mis en ligne le 24 septembre 2021, consulté le 25 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/edl/3253> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.3253>

Ce document a été généré automatiquement le 25 septembre 2021.

© Études de lettres

Entretien d'Ariane Mnouchkine avec des étudiants de l'Université de Lausanne

Ariane Mnouchkine

- 1 DANIELLE CHAPERON: Mesdames et Messieurs, chers collègues, chers étudiants, je suis très heureuse de vous accueillir ce soir à l'Université de Lausanne pour cette rencontre exceptionnelle avec Ariane Mnouchkine. Je la remercie très chaleureusement de se prêter à cet exercice et de s'exposer aux questions d'une équipe d'étudiants et d'étudiantes qui vous seront présentés bientôt. C'est la ville tout entière – la ville de Lausanne – autour et à côté de son Université, qui remercie Ariane Mnouchkine de revenir à Lausanne. Je dis bien revenir puisque le Théâtre du Soleil était, en été dix-neuf cent septante et un – soixante-et-onze – venu présenter à Beaulieu le spectacle 1789 [elle dit: mille sept-cent huitante-neuf – dix-sept cent quatre-vingt-neuf – *rires dans la salle*] – et la réception du spectacle à Lausanne était dithyrambique comme en témoignent en tout cas les articles de l'époque. Voilà qui est de bon augure pour *Une chambre en Inde*, une poignée de décennies plus tard. Le Théâtre du Soleil n'est pourtant pas une comète périodique; son retour en Suisse romande a nécessité la conjonction de nombreuses forces d'attraction. Au centre de ce système: Omar Porras et le Théâtre Kléber-Méleau, que je salue au passage, sans qui rien n'aurait été possible et qui a su convaincre d'abord la Ville et le Canton, mais aussi de nombreuses institutions théâtrales qui, en ajoutant leur énergie à celle du TKM, ont ainsi dépassé les frontières cantonales, ce qui est une chose extraordinaire [*rires dans la salle*]. Comme vous le voyez, le Théâtre de la Grange de Dornoy, qui est sur le site universitaire, fait partie de ces partenaires. Reconnaissons qu'un tel alignement est aussi exceptionnel.
- 2 1789, c'est le premier spectacle présenté à la Cartoucherie de Vincennes où le Théâtre du Soleil est installé depuis 1970; 1789 était le sixième spectacle de la compagnie née en 1964 – la compagnie a en fait fêté son cinquantième anniversaire il y a quatre ans. En 2018, son répertoire s'est évidemment considérablement enrichi et le parcours d'Ariane Mnouchkine a été ponctué de spectacles marquants. Au cours de la rencontre qui va

commencer, nous aurons l'occasion, avec les étudiants, d'en mentionner quelques-uns au passage que vous reconnaîtrez peut-être. Pour chacun des spectateurs du Théâtre du Soleil, il y a dans cette constellation un spectacle qui brille avec une lumière particulière, tout simplement parce que c'est le premier qu'il a vu à la Cartoucherie. Alors pour moi, c'est *Les Atrides*, en 1990. À l'initiative d'Ariane Mnouchkine, l'entretien sera mené par des étudiants qui se sont réparti les questions; la parole sera ensuite donnée au public. Je vais maintenant prier Ariane Mnouchkine de rejoindre sa place...

3 [Ariane se lève et s'approche du fauteuil préparé pour elle, entouré de chaises pour les étudiants, sous les applaudissements du public.]

4 ARIANE [retournant le fauteuil qui lui était attribué et s'appuyant contre son dos, restant debout, sous les rires du public]: On va faire comme ça.

5 DANIELLE: Je pense que ça sera mieux.

6 ARIANE: Vous ne venez pas... ils ne viennent pas avec moi?

7 DANIELLE: Oui! Maintenant j'invite les étudiants à s'organiser en petit système autour du soleil. Et quant à vous, cher public, conformément à un rite venu du fond des âges, je vous demanderais d'éteindre vos téléphones portables. Merci beaucoup.

8 [Ariane, pendant que les étudiants s'installent autour d'elle, vérifiant son micro] Est-ce que vous avez terminé? Est-ce que je peux vous remercier de vos remerciements?

9 DANIELLE: Bien sûr!

10 ARIANE: Alors merci pour toutes les gentilles choses que vous avez dites; merci, Omar, parce que c'est vrai, nous sommes... le Théâtre du Soleil est tout à fait conscient des travaux d'Hercule que tu as menés, et d'autres avec toi, pour que nous arrivions presque 40 ans plus tard à Lausanne, donc merci infiniment. [Applaudissements] Et je le disais à ton équipe, hier en arrivant, que c'était extraordinaire, voilà, comme à chaque fois qu'on arrive en tournée, on sait, nous savons, quel effort a été fait à tous points de vue, humain, financier, communication, de remue-ménage des inerties bureaucratiques et autres, ou administratives ou cantonales, que sais-je? C'est extraordinaire, nous avons de la chance, rappelons-le toujours, surtout vous les jeunes, à quel point nous avons de la chance de vivre dans des pays qui se soucient encore un peu de nous et de culture, de rencontres, de fraternité, de langues, de philosophie, de théâtre, d'art, de beauté et d'espoir, donc... merci.

11 DANIELLE: Je me permets de passer la parole à Camille qui va très rapidement présenter ses camarades.

12 CAMILLE POUDRET: Très bien, je prends la parole pour vous remercier déjà très chaleureusement de notre part à tous, car c'est vraiment un honneur pour nous d'avoir la chance, en tant qu'étudiants, de monter sur scène à vos côtés et puis pour vous présenter brièvement les étudiants qui vous entourent. Donc nous avons Angelo, Maxime, Sacha, Mélina, Ekaterina, Ivan, Amina, Marion, Federica et Aurélien.

13 ARIANE: Et vous-même.

14 CAMILLE: Et moi, Camille. Nous avons en tout cas deux points en commun: nous sommes d'une part intéressés par le théâtre et, de l'autre, aucun d'entre nous n'est étudiant en études théâtrales, nous sommes dans des sections variées que je vais rapidement citer: nous avons donc les sections de cinéma, de philosophie, de littérature, d'études indiennes, de sciences politiques, de sciences sociales, de slavistique et de linguistique. Et je donne la parole à Ivan qui va poser la première question.

- 15 IVAN GARCIA: Bonsoir! J'ai le plaisir d'ouvrir le bal ce soir. Je vais commencer par une question sur les textes parce que je suis un littéraire et que je me suis intéressé au théâtre par la littérature. Vous considérez que le vrai théâtre, c'est le théâtre oriental et que les Occidentaux ont la dramaturgie, tandis que les Orientaux ont le théâtre, c'est-à-dire le théâtre du corps. Il y a évidemment aussi des textes de théâtre en Inde, par exemple les plus diffusés sont deux épopées, le *Râmâyana* et le *Mahâbhârata*. La plupart des spectacles sont des adaptations d'épisodes de ces deux textes fondateurs. Les spectateurs ont donc déjà connaissance de la fable qui va leur être racontée et montrée, ce qui fait qu'ils accordent plus d'importance à la manière dont l'histoire est mise en scène. Alors, voici ma question: bien que vous soyez fan de l'Orient, entre autres de l'Inde, du Japon et la Chine, vous concentrez votre travail sur une matière plutôt occidentale – on a Shakespeare, Éschyle, Gorki, la Révolution française, l'affaire du sang contaminé, etc. et cette matière, vous l'avez souvent orientalisée. En résumé, vous travaillez à partir d'histoires ou de personnages connus, au moins partiellement, par votre public. Est-ce que vous considérez que ces histoires font partie de l'imaginaire culturel collectif de vos spectateurs et est-ce que pour vous, les tragédies inspirées par Homère ou les pièces de Shakespeare sont les équivalents culturels européens du *Râmâyana* pour le peuple indien?
- 16 ARIANE [sous les rires du public]: Heu... donnez-moi votre papier. [La salle est hilare] Bon... alors... voilà la question... «Bien que vous soyez fan de l'Orient...»... ça c'est vrai, je dirais plus... j'aime autant, contrairement à ce que vous pourriez croire, l'Occident que l'Orient, j'aime l'humanité, j'aime notre histoire, j'aime l'histoire des êtres humains, alors il y en a des affinités. C'est-à-dire que je n'ai qu'une seule vie, donc je ne pouvais pas connaître – prétendre, prétendre! connaître – tous les continents, connaître un continent aussi extraordinaire, multiple et gigantesque que l'Océanie par exemple, qui est un continent. Je l'ai découvert il y a de ça très longtemps et je me suis dit: «Ah! Dans une autre vie, j'essaierais de connaître l'Océanie»¹. Je ne connais pas l'Afrique, l'immense, l'extraordinaire, la puissante, l'avenir, l'Afrique, je ne connais pas, ça sera une autre vie. C'est presque la même chose des Amériques même si je suis un petit peu plus familière, que j'ai été en Amérique du Sud, en Amérique du Nord, mais il se trouve que mes continents, ce sont l'Europe et l'Asie, c'est comme ça, ce sont des voyages, des coïncidences... ce sont presque des odeurs.
- 17 Maintenant, théâtralement, je crois que je n'ai jamais dit que le vrai théâtre est oriental – Artaud a dit: «Le théâtre est oriental». Qu'est-ce qu'il voulait dire par là et qu'est-ce qui s'avère vrai pour moi? C'est que l'origine du théâtre est orientale, l'origine! L'origine de l'art de l'acteur est orientale et... c'est de cela qu'Artaud parle, je crois, quand il dit «Le théâtre est oriental». Donc, c'est ma source, c'est mon enseignement, c'est mon université si vous voulez et c'est aussi un hasard, c'est un grand voyage en Asie, c'était aussi un rêve, je voulais aller en Asie. Je voulais aller en Chine où je n'ai finalement jamais été pour des questions de visa et ensuite de fidélité politique au Tibet – d'abord, on ne me donne pas mon visa, après je m'engage pour le Tibet, mais donc je ne demande plus de visa, je boycotte la Chine. Mais l'Orient – il s'est trouvé – est devenu mon université théâtrale. Comme, je suppose, si j'avais été musicien, peut-être l'Afrique serait devenue mon université musicale. Mais non, là, théâtralement, c'est l'Asie. Donc c'est une source, c'est une université, c'est ma bibliothèque, c'est mon conservatoire et, là où vous avez raison et où vous orientez bien votre question, je trouve, c'est qu'effectivement, c'est mon conservatoire plus par l'art de l'acteur que par

la dramaturgie parce que, par contre, j'admets tout à fait que l'origine dramaturgique des textes théâtraux est occidentale, qu'en Orient, enfin en Asie, c'est vrai, vous avez raison, on joue pour ainsi dire toujours des épisodes qui sont, il faut bien dire, inépuisables du *Mahâbhârata* et du *Râmâyana* et puis de quelques autres épopées dérivées ou plus locales comme à Bali ou dans le sud de l'Inde. Alors que la dramaturgie occidentale nourrit tout le théâtre occidental... attendez [Elle lit encore dans la feuille d'Ivan], il y a un moment où vous dites: «Vous concentrez votre travail sur une matière plus occidentale». Pas toujours, au fond, pas toujours... l'*Indiade*, c'est l'histoire de la partition en Inde ou *Norodom Sihanouk*, celle du génocide et des Khmers rouges. Donc, je pense qu'on se nourrit formellement de ce dont je viens de parler, mais probablement que, dramaturgiquement, comme une brave petite troupe que nous sommes, on veut parler de notre monde, on veut parler de l'histoire actuelle ou des origines de l'histoire actuelle, de notre histoire, de notre – j'allais dire, pardon – du merdier dans lequel on est en ce moment. Ça, c'est très occidental...

- 18 Je vais continuer, pardon [elle lit à haute voix:] «En résumé, vous travaillez à partir d'histoires, de personnages connus au moins partiellement» – oui, vous avez raison, quand on monte *Macbeth* ou *Tartuffe*, c'est un peu l'équivalent du *Râmâyana* ou du *Mahâbhârata* pour un public indien ou balinais. Mais, pardon [elle lit à haute voix:] «Est-ce que vous considérez que ces histoires font partie de l'imaginaire culturel collectif?» Oui. Mais certainement dans une mesure moindre que le *Mahâbhârata* et le *Râmâyana* dont sont absolument nourris même des gens, même des paysans qui ne savent pas lire et écrire au fin fond d'un village du Tamil Nadu où vous allez la nuit voir un épisode du *Mahâbhârata* et vous voyez des femmes qui ne savent ni lire, ni écrire et qui regardent et vous lisez sur leurs lèvres qu'elles disent les textes en même temps, qu'elles les connaissent par cœur. Et, là aussi vous avez raison, ce qu'elles viennent voir, c'est telle troupe, tel acteur, même amateur, même villageois... Parce qu'il y a des formes de théâtre comme le *Terukkuttu* – que vous allez rencontrer dans *Une chambre en Inde* – qui sont des formes moins sophistiquées par exemple que le *Kathakali* et qui sont pratiquées par des villageois. Et donc elles connaissent, ils ou elles connaissent – je dis les femmes parce que ce sont elles surtout qui m'ont frappées... Je vois des femmes aux cheveux blancs, comme moi, assises, par terre, le dos droit, pendant huit heures, qui ne bougent pas et qui sont happées et connaisseuses, à la fois fascinées et connaisseuses de ce qu'elles sont en train de voir et, je vous dis, on peut voir sur leurs lèvres qu'elles connaissent tout le texte et tous les chants, toutes les chansons – alors que les hommes sortent et vont faire pipi partout [rires] en traversant parfois la scène!
- 19 Qu'est-ce que vous me disiez d'autre? Non! C'est une autre question. Voilà. Est-ce que j'ai répondu un peu ou pas vraiment? Est-ce qu'il y a quelque chose à quoi je n'ai pas répondu?
- 20 IVAN: Non, je crois que vous avez parfaitement répondu... Merci.
- 21 FEDERICA PETRIGLIERI: Bonjour, je suis une étudiante en études indiennes, en section d'Asie du Sud – depuis toujours je me suis intéressée au chant, puis au théâtre et à la musique indienne classique. Comme question, j'aimerais bien savoir... je vais utiliser des termes spécifiques en fait, c'est les *rasas* et les *bhavas*: le *rasa*, c'est la saveur qui désigne l'expérience esthétique éprouvée par le spectateur lors d'une représentation et le *bhava* renvoie à une émotion spécifique correspondante. Dans le théâtre indien, on a neuf *bhavas* et neuf *rasas*. Donc, j'aimerais bien savoir: que faut-il faire pour réussir un jeu excellent et comment transmettez-vous cela à vos acteurs?

- 22 ARIANE: Alors là... je vais essayer de simplifier un tout petit peu si vous voulez bien, comme vous êtes étudiante en indianités... c'est extrêmement complexe. Ce dont vous parlez se trouve dans le plus vieux traité théâtral du monde qui est le *Nāṭya-shāstra*. Le *Nāṭya-shāstra* fait partie des Veda, c'est-à-dire que c'est... 2000 mille ans avant Jésus-Christ, quelque chose comme ça, non? 1500 ans? Voilà... après il faut attendre... pour un vrai traité théâtral, il faut attendre Zeami ou après... Cette demoiselle parle du *Nāṭya-shāstra* où effectivement il est question de toutes les émotions ou des neuf émotions essentielles... Mais ce qui est surtout différent là-dedans, c'est – et c'est ça qui est très beau – c'est qu'au fond, l'émotion que l'acteur ressent et celle qu'il produit sur le spectateur, ce sont deux émotions radicalement différentes. C'est-à-dire, l'émotion dramatique qu'un acteur ressent ou fait ressentir... ou joue – allez, on va dire: joue... – par exemple la peur et le rire, et celle que va ressentir le spectateur sont deux émotions différentes. Mais ça, c'est universel. C'est pour ça que le *Nāṭya-shāstra* peut être considéré comme le premier des traités théâtraux. Nous... disons qu'on va suivre des stages, on va apprendre, on va aller auprès de maîtres indiens, ça va être très important. Mais ce n'est pas pour ça qu'on va se dire: «Ah bien, on va devenir des acteurs indiens!» Il y a donc quelque chose d'universel dans tout ça. Quand je dis: «C'est ma source», c'est parce que, je vais le dire un peu différemment de la façon dont vous me posez la question, si vous me permettez: c'est parce qu'un acteur ou une actrice asiatique – pourquoi c'est un conservatoire pour moi? – parce que c'est quelqu'un qui sait qu'il est au fond chargé d'une symptomatique, voilà. Et qu'il est chargé, un acteur est chargé, un acteur indien, un acteur japonais, un acteur chinois sait qu'il va devoir trouver pour chaque maladie de l'âme, c'est-à-dire chaque passion, positive ou négative, il va devoir trouver un symptôme... physique. Ça, c'est très oriental, ce n'est pas tout à fait occidental ou, en tout cas, pas jusqu'à récemment et quand je dis récemment, je veux dire jusqu'à Stanislavski, Meyerhold ou même Eisenstein qui ont compris ça. C'est ça ce que vous me demandez, au fond. C'est-à-dire que ce que moi j'ai compris, en étant comme ça ignare quand j'ai commencé, quand j'ai été au Japon, que j'ai vu ça, je me disais: «Qu'est-ce qu'ils me montrent, pourquoi est-ce que c'est la première fois que je vois des acteurs me montrer quelque chose plutôt que “me bavarder” quelque chose?» Là, j'avais des gens qui me montraient quelque chose et, peu à peu, je comprenais qu'effectivement, ils me montraient quelque chose, d'abord parce qu'ils en étaient capables physiquement, que c'était de vrais athlètes, de vrais musiciens du corps, qu'ils avaient à leur disposition un corps complet depuis la dernière phalange de leur doigt jusqu'à leur dernière phalange du doigt de pied, qu'ils étaient entraînés à cela, qu'ils se savaient chargés de me traduire physiquement un sentiment intérieur.
- 23 Donc, ce n'est pas parce qu'il est indien qu'il le fait, qu'il sait le faire; c'est parce qu'il a appris comment le faire. Donc ce n'est pas ethnique et, en ce moment de grand débat sur l'appropriation culturelle, c'est très important de se rappeler que ce n'est pas ethnique, ça s'apprend. Évidemment, un enfant indien ou un enfant balinais y est plongé, ne voit que ça, n'entend que ça, donc il y a une familiarité à cette mode, à cette forme, à cette méthodologie, à cet entraînement. Mais un jeune acteur ou actrice digne de ce nom, courageux, humble, qui se met à l'apprendre, l'apprend. Pourquoi il l'apprend? Parce que c'est universel, parce que ce symptôme – et quand je parle de symptôme, je donne toujours un petit exemple pour que vous compreniez bien ce qu'on veut dire par là. La peur – très bien, mais il y a mille peurs, il y a mille couleurs de peur. La couleur, la peur qu'un acteur va jouer en prétendant voir une vipère n'est pas du

tout la même que la peur qu'il va jouer en voyant un tigre ou sa bien-aimée – ce n'est pas pareil comme peur et, pourtant, ça s'appelle la peur. Mais physiquement, ça sera différent, ça sera... c'est concret, voilà, ça ne se dit pas, c'est concret – alors, quand vous me dites: «Comment travaillez-vous ça?» Eh bien... on cherche. Tu comprends, on cherche. À ce moment-là rentre la grande déesse qui est l'imagination, voilà... Il y a un moment où il faut brûler des cierges à une déesse qui s'appelle l'imagination – l'imagination des acteurs. S'ils n'ont pas d'imagination, ils ne peuvent pas être acteurs. S'ils ne peuvent pas imaginer la vipère, le tigre... il y a des gens qui ne se sont jamais trouvés devant un tigre... [rires] ça arrive! de ne pas avoir rencontré un tigre et ils vont avoir à jouer qu'ils ont rencontré un tigre. Comment fais-tu ça autrement que par l'imagination? Tu vas aller voir un dompteur? Oui, tu vas aller voir un dompteur, mais si ce dompteur te dit: «Mais moi je n'ai pas peur du tigre...», bon... Si tu tombes sur un dompteur qui dit: «Oh là là, un jour, j'ai eu tellement peur que ma main s'est crispée, que mes ongles sont rentrés dans ma chair, que j'ai saigné», il te donne un symptôme, ou même que: «J'ai fait caca dans ma culotte», il te donne un autre symptôme. Donc... il y a un mélange de documentation auprès des gens qui ont rencontré des tigres ou des vipères ou des tyrans ou Hitler, comment est-ce que tu traduis ça? Comment est-ce que tu traduis de se retrouver dans une prison et qu'il y a Bachar el-Assad qui vient? Alors que tu sais qu'il te crève les yeux et qu'il t'arrache la langue... C'est concret, voilà, le théâtre c'est concret. Alors, évidemment, dans le *Nāṭya-shāstra*, tu as les bhavas et rasas énumérés... mais ça n'a aucune importance en fait. Si, c'est très important pour toi étudiante, c'est important pour moi, une fois, pour pouvoir ne pas avoir l'air trop bête [rires], tu vois? Mais concrètement, le travail, le travail de théâtre, il est de prendre «pour de vrai», disent les enfants. Comment est-ce qu'on fait, comment est-ce qu'on fait de la poésie pour de vrai, alors que tout n'est justement pas tout à fait comme pour de vrai, mais vrai?

24 FEDERICA: Merci.

25 ARIANE: Je t'en prie.

26 MELINA MARCHETTI: Je m'excuse d'avance de ma question qui est encore plus globale et transversale...

27 ARIANE: ... donne-moi le papier! [Rires]

28 MELINA: ... que l'influence orientale, étant donné qu'elle touche au méta-théâtre qui m'a profondément marqué, qu'on le trouve présent sur le fond...

29 ARIANE: Je n'ai pas compris... pardon... reprends la... reprends, j'ai raté un mot.

30 MELINA: ... le méta-théâtre...

31 ARIANE: Le méta-théâtre!

32 MELINA: Oui... d'un point de vue du fond ou...

33 ARIANE: Qu'est-ce que c'est?

34 MELINA: Justement! [Rires] Il y a souvent une mise en abîme de la troupe, par exemple dans *1789* ou dans *Les Naufragés du Fol Espoir*, mais aussi du point de vue de la forme où est exhibé le dispositif théâtral. En tant que spectateurs, on peut voir les coulisses, il y a les musiciens qui sont visibles tout comme certains techniciens, ce qui fait que tout est montré en fait, j'ai l'impression, un peu constamment...

35 ARIANE: Est-ce que ça... pardon, je ne veux pas t'empêcher de dire ta question, mais... est-ce que ça devrait s'appeler méta-théâtre ou tout simplement théâtre? [Rires]

- 36 MELINA: ... Je ne sais pas.
- 37 ARIANE: C'est ça la question, au fond... [Rires] Bon... continuons.
- 38 MELINA: À vrai dire, ce n'est pas vraiment ce qui m'a intéressé.
- 39 ARIANE: Oui?
- 40 MELINA: Ce que j'ai trouvé intéressant, c'est que justement cette question méta-théâtrale ne m'a pas semblé close ou fermée sur elle-même, comme c'est parfois présenté, mais plutôt qu'elle questionnait aussi ce que le théâtre pouvait représenter de la réalité et comment est-ce qu'il pouvait le faire – autrement dit, j'avais l'impression qu'il y avait aussi une dimension plutôt critique dans votre méta-théâtre. Et ma question est ainsi la suivante: en dévoilant les mécanismes de la fiction théâtrale, donc du théâtre, souhaitez-vous aussi faire réfléchir sur la réalité, sur la manière dont on se la représente et donc questionner le monde dans lequel on vit?
- 41 ARIANE: Hum... bon... ils sont très intelligents, hein? [Rires]... Alors... en fait, la question, c'est: «Quand vous dévoilez tout... ou... en fait: «Quand vous dévoilez une partie du tout, est-ce que vous voulez faire réfléchir» – c'est un peu ça...? – «à la réalité du monde?» Eh bien, non. Quand on dévoile, au théâtre, le tout ou plutôt – non, une partie du tout – parce que ce n'est pas vrai, on ne dévoile pas tout, bien sûr. On ne dévoile pas le sac en plastique de la comédienne dans lequel elle a amené son collant sale... [Rires] Vous voyez ce que je veux dire? Et pourtant, il y a des sacs en plastique vert, couleur olive, au théâtre, où les comédiens mettent un vieux collant ou un maillot sale pour rentrer chez eux le laver le dimanche soir. Ça, on ne le dévoile pas... enfin chez nous, moi je ne le dévoile pas, c'est-à-dire je ne dévoile pas ce qui me... alors attention, parce que je vais employer des mots dont je sais qu'ils sont dangereux parce qu'à double sens... ce sont des mots un peu boomerang... je ne dévoilerai pas quelque chose de désenchanté. Alors: désenchantement, enchantement, magie! Imposture! Non... [Rires] Poésie! Alors... une partie du tout pour moi est nécessaire à la poésie... je pense qu'au contraire, le public jouit encore plus de savoir que là, il y a un projecteur qui se transforme là en étincelle ou en lune sur l'eau, mais il sait que c'est le projecteur, il sait qu'il entend, il voit même les ventilateurs qui font le vent, il les voit et le vent en est encore plus extraordinaire. C'est-à-dire cette dimension de la cause à effet – effet, effet de théâtre, mais cause à effet – c'est-à-dire savoir que le spectateur et la spectatrice sont capables de tout savoir et, en même temps, de ne retenir que ce que leur raconte l'histoire – eh bien, je pense que c'est un... comment dire? C'est le plaisir suprême. C'est la forme la plus poétique de la poésie, comme si c'était l'idée d'entendre la plume de Baudelaire au moment où il écrit *La Servante*, l'entendre, le crissement – «nous devrions lui porter quelques fleurs» – et qu'on entend le crissement de la plume sur le papier. C'est quelque chose qu'on ne peut pas faire – mais au théâtre oui, au théâtre on peut entendre le crissement de la plume sur le papier puisque nous, acteurs, metteurs en scène, je peux décider que oui, tu vas voir que là, il y a un... ventilateur et, en même temps, tu vas voir le ventilateur et tu vas voir la transformation, tu vas voir le pouvoir de la poésie.
- 42 Mais ce n'est pas pour faire réfléchir à la réalité du monde – ça c'est l'acteur, c'est le sentiment de l'acteur, c'est l'histoire, c'est la situation, c'est ce qu'on aura choisi de mettre en lumière –, mais le dévoilement, ce que toi tu appelles le méta-théâtre et que moi, parce que j'ai oublié tout ce lexique – et j'ai eu tort! Non... non... j'ai eu tort, j'ai tort de... comment dire? J'ai tort de ne pas, de ne plus m'intéresser à ce genre de termes

et du coup, parfois, j'oublie même ce que ça veut dire – mais, quand je te dis, comme ça, en te taquinant: «Mais ça, c'est le théâtre», c'est-à-dire le méta-théâtre dont tu parles, pour moi, c'est le théâtre, c'est... le théâtre, l'arrivée, le départ... C'est comme quand on rentre sur scène, je rappelle à un comédien, quand tout à coup il oublie, il nous oublie, je lui dis: «Eh oh, tu te rappelles quand même que tu sais que nous sommes là et qu'en plus, nous, nous savons que tu sais que nous sommes là puisqu'autrement, t'es pas payé». [Rires]

43 Donc, je trouve qu'entre le public et les acteurs, il y a cette conscience commune que nous sommes là ensemble, mais pas tout à fait ensemble, chargés d'une émotion qui est plutôt rasa... c'est l'émotion du spectateur – et moi qui parle... mon activité, ma peur... Je vais te faire soit rigoler – si c'est la peur de Scapin ou de Falstaff, je vais te faire rire – et si c'est celle de Desdémone, je ne vais pas te faire rigoler. C'est... c'est ça, la raison pour laquelle la peur d'un personnage nous fait marrer et, tout à coup, la peur de Desdémone nous glace parce qu'on sait qu'elle va mourir, alors qu'on sait que Falstaff ne va pas mourir... même si on ne le sait pas, on le sent qu'elle va mourir... donc, les moyens du théâtre font partie du théâtre. [Elle regarde Melina, se taisant] Elle a l'air tellement incrédule de ce que je raconte! [Rires]

44 MELINA: Non non, je comprends bien.

45 ARIANE: Mais ça... ça ne rentre pas... dans ce que tu... voulais dire, voilà!

46 MELINA: Angelo va revenir dessus après, mais moi, j'ai l'impression que, quand on montre tous ces mécanismes et qu'on dévoile justement ce que moi j'appelle le méta-théâtre et ce que vous, vous appelez le théâtre...

47 ARIANE: Oui.

48 MELINA: ... ça me permet moins d'entrer en immersion dans la fiction qui est présentée, mais je ne vais pas... manger la question...

49 ARIANE: Eh bien, moi je pense que... comment dire?... Oui! ça ne t'engloutit pas, mais tu gardes un certain pouvoir et ça, c'est très important. Je ne t'illusionne pas même si, comme dit Stendhal, «Je réclame quand même un tout petit bout d'illusion». Il y a un très beau texte de Stendhal² où il dit: «Le théâtre n'est pas une illusion, mais enfin, dit-il, je réclame une toute petite part, une petite dose». Mais moi, mon rôle de metteur en scène ou d'actrice, si j'étais actrice, ce n'est pas de t'engloutir et que tu perdes toi-même: c'est que tu sentes la part de toi-même que tu me donnes, ton sentiment, ton émotion, presque ta fascination sur certaines scènes, mais que tu saches toujours que tu es au théâtre et le fait de le savoir, ça rend la chose encore plus délicieuse. C'est à ça que sert... moi je pense absolument que dans les tragédies grecques, c'est à ça que servait le chœur! Parce qu'autrement, les acteurs auraient été tous trucidés, à la fin, par le public, s'il n'y avait pas le chœur pour leur rappeler que, quand même, il y avait des spectateurs et qu'ils étaient au théâtre. On irait à des choses... d'ailleurs ça a existé il n'y a pas très longtemps, des acteurs qui se faisaient lyncher à la fin... Donc... au théâtre je pense que... tu choisis de te laisser immerger... mais je te donne, moi, honnêtement les moyens de savoir que, bon, d'accord, allez, je me jette – mais je sais que je suis au théâtre et donc je participe au théâtre, je participe à cet instant qui est certainement un des plus bels instants du monde, qui est un moment de théâtre, un vrai moment de théâtre. Sans jamais perdre de vue que tu as cette chance.

50 MELINA: Merci.

51 AURÉLIEN MAIGNANT: Bonjour...

- 52 ARIANE: On s'est dit bonjour tout à l'heure...
- 53 AURÉLIEN: On s'est déjà dit bonjour, c'est vrai... Alors rebonjour. Comme vous parlez des émotions du spectateur et de ces questions d'immersion ou de distance critique, je voulais poser quelques questions sur la position du spectateur et commencer par vous interroger sur ce qu'on pourrait appeler sa réaction éthique au théâtre parce que c'est un sujet qui intéresse actuellement beaucoup les sciences humaines. Je lisais un article qui vous était consacré, qui revenait sur *Le Dernier Caravansérail*, un spectacle qui parle de migration et d'exil, et le chercheur racontait la réaction d'un spectateur qui disait, au sortir du spectacle, je cite: «On ne lit plus les articles à propos des réfugiés, on ne voit plus les images de bateaux chavirer ou de gens en exil de la même manière après une performance comme celle-là». Et l'on observe une sorte de transformation – peut-être pas du mode de vie du spectateur –, mais en tout cas de son mode de regard, de sa manière de voir les choses et je voulais du coup que vous vous positionniez peut-être par rapport à ça: est-ce que c'est le genre de transformation – le mot est énorme – que vous espérez, est-ce que le théâtre a ce pouvoir en général?
- 54 ARIANE: ... Oui. Bien sûr, mais pourquoi j'ai réfléchi un peu avant de vous répondre, c'est que... moi je pense que le théâtre est fait pour nous rappeler un sentiment extrêmement important qui est proche de l'imagination, qui est la compassion. Il n'y a pas de compassion possible sans imagination. Pour compatir... et je te parle de compassion non seulement au sens chrétien du terme, mais au sens bouddhique par exemple, où la compassion, c'est vraiment une des valeurs, une des vertus... c'est-à-dire comprendre, comprendre l'autre, la passion, la souffrance de l'autre – la comprendre comment? Par l'imagination. Tu sais très bien que si on te dit ce que dit ce monsieur, enfin ce spectateur: on te raconte qu'il y a des gens qui meurent en mer, à la dixième fois, vingtième fois, tu as des gens qui meurent en mer et tu passes – «Je peux avoir le fromage, s'il vous plaît?» Bon... non, mais c'est vrai! Nous tous! Ce n'est pas une accusation. C'est vrai que le théâtre qui, par la poésie, rend les choses – je ne dis pas réelles, mais vraies, parce que c'est un art qui met en scène plus que... quelque chose d'encore plus que la vie. C'est vrai que par l'imagination, tout à coup, les gens revivent, vivent... *vivent!* Immersion ou pas, un peu en immersion, ils vivent ce qu'ils voient... ils vivent... ils le voient. Quelqu'un, un professeur, un jour, quand il a vu *Les Atrides*, nous a écrit quelque chose qui ressemble un peu à ça... Il dit... un professeur! qui enseigne la littérature... et qui disait: «Ça fait des années que j'enseigne *Iphigénie*, je savais qu'elle avait été sacrifiée, mais je ne savais pas qu'elle avait souffert». Donc ça veut dire qu'il y a une part de notre être qui est enkystée, qui est un peu amorphe et le théâtre, oui, une pièce, devrait réveiller, mais ça ne veut pas dire intellectuellement – mais ça réveille, tu disais éthiquement, je peux dire humainement, on peut appeler ça comme on veut, mais oui bien sûr que c'est ce qu'on espère... Je dirais même que, probablement, c'est au départ pour ça qu'on monte cette œuvre. Mais avant, la démarche part de très loin... moi je dis toujours: «On monte le spectacle qu'on veut voir». Et on sait que pour monter le spectacle qu'on veut voir, il va falloir apprendre ce que nous ne savons pas et donc faire un travail d'enquête, il va falloir parfois changer d'avis, se rendre compte que, eh bien, les réfugiés ne sont pas tous des anges... qu'ils se tuent entre eux, voilà, tout à coup une complexité, une difficulté, presque parfois une impossibilité apparaît, voir que l'exploitation n'est pas seulement d'un côté, qu'elle est aussi de l'autre, qu'il y a des passeurs et des violeurs parmi eux... donc tu en prends comme on dit plein la figure quand tu travailles sur ce sujet. Et, peu à peu, les vraies victimes apparaissent, les vraies

victimes... par exemple, pour *Le Caravansérail*, quand on a commencé, pour nous, ils étaient tous des victimes, puis après tu vas à Sangatte³, tous les week-ends ou un week-end sur deux pendant six mois et, tout à coup, tu t'aperçois que dans tel endroit, dans tel container, telle tente, etc., tu as de vrais salopards qui sont là, de vrais salopards... et qu'en fait les vraies victimes, les premières victimes, tu comprends vite que ce sont les femmes – les enfants bien sûr et puis les femmes. Et, comme par hasard on parle très peu d'elles et ce sont elles qui se font couper en morceaux, violer, battre... En plus, quand elles arrivent, elles croient qu'elles sont enfin arrivées en Angleterre ou en France et qu'enfin on va leur foutre la paix – eh bien non, il y a leur beau-frère qui débarque et qui continue à les emmerder, etc. Et ça, ça fait très très mal, tu vois, très mal – mais l'éthique, à ce moment-là, c'est quoi? C'est de continuer à victimiser tout le monde ou à montrer ce que je viens de te dire? Ce que tu as appris? Donc... je dirais que: nous, qu'est-ce qu'on fait? Ce qu'on voudrait faire, c'est qu'en trois heures et demi, ce qu'on veut, c'est que le public comprenne ce que nous, on a mis six mois à comprendre. En fait c'est ça, nous on met six ou sept mois pour non seulement comprendre la situation, mais pour arriver à la jouer, à faire qu'elle arrive sous une autre forme – et pour ça, on a trois heures, trois heures et demi ou parfois, comme *Le Caravansérail*, deux fois trois heures et demi et ça fait sept heures. En sept heures, il faut que le public traverse ce chemin de l'ignorance que nous avons nous quand on a décidé de monter ce spectacle. Il ne sait pas tout quand on commence et, en sept heures, il fait ce chemin et y arrive.

55 MAXIME HOFFMANN: Bonsoir.

56 ARIANE: Rebonsoir.

57 MAXIME: Rebonsoir.

58 ARIANE: Ils font comme à la radio... On s'est vu tout à l'heure!

59 MAXIME: On s'est vu tout à l'heure... Pardon! J'aimerais commencer en évoquant le film *Les Naufragés du Fol Espoir* où l'on peut voir un projet politique qui se construit à travers le film, où il y a un désir de vouloir créer une humanité qui serait au-delà du concept de pays. Je trouve qu'on peut peut-être parler d'un film engagé et, comme j'ai oublié de dire que ce film est adapté d'une pièce, on pourrait aussi dire d'une pièce engagée; voilà ma question: est-ce que, pour vous, l'implication politique est quelque chose qui est intrinsèque au théâtre ou est-ce que c'est réellement une volonté de votre part de faire un théâtre politique? En d'autres termes, est-ce que, pour vous, le théâtre, c'est un théâtre engagé ou est-ce que c'est vraiment un effort de faire s'engager le théâtre?

60 ARIANE: Ou est-ce que c'est vraiment...?

61 MAXIME: Un effort... vraiment, de faire s'engager le théâtre qui ne l'est pas nécessairement.

62 ARIANE: Il y a quelques années, on répondait d'une façon un peu bateau: tout théâtre est politique. Voilà. Bon. Ce n'est pas vrai au fond... Si, c'est toujours politique, même négativement, mais... Alors, par contre je dirais... je pense... que tout théâtre, tout grand théâtre étant historique, est politique. Mais la fable, l'histoire du *Fol Espoir*, l'origine, je la raconte souvent parce que ça prouve aussi un peu ce qu'il y a de hasard dans un spectacle. En fait, j'avais proposé aux comédiens un triptyque de classiques, j'avais envie de retourner aux classiques. J'avais fait cette proposition, elle avait été acceptée avec enthousiasme... mais je me souviens qu'il y avait quand même une comédienne, Delphine⁴, qui m'avait dit: «Ariane... vous êtes sûre que vous nous faites

cette proposition parce que c'est vraiment ce que vous voulez faire ou parce que vous nous sentez impatients?» Et ça m'avait un peu titillé l'oreille et j'avais menti en disant: «Pas du tout, pas du tout! C'est tout à fait sincère!» Ce que c'était – je croyais que ça l'était. Mais en fait elle avait parfaitement raison, elle avait très bien senti que j'étais probablement à ce moment-là un petit peu... comment dire? Sous l'impression que les comédiens commençaient à piétiner et qu'ils étaient impatients. Elle avait raison, je crois. Bref. Je vais au marché acheter mes carottes et mes patates et au marché, il y avait un monsieur que je connaissais, qui vendait des livres... Disons que je mettais un point d'honneur à acheter un livre à ce monsieur parce que je trouvais que c'était extraordinaire qu'il soit encore en train de vendre des livres dans un marché. Ce jour-là, je pose mes deux cabas avec mes carottes et mes patates et je vois un livre de poche, *En Magellanie*, Jules Verne – connais pas. Je ne connaissais pas – j'aime beaucoup Jules Verne, je croyais connaître ce qu'il avait écrit, mais il a écrit tellement de choses que bon... Je prends le livre, le retourne, lis la quatrième de couverture et me dis: «Voilà, c'est ça ma fable, c'est ça ce que je veux monter. Tout de suite!» Ça m'est arrivé deux fois: avec *Mephisto*, de Klaus Mann et avec ça... Je me suis retourné et j'ai téléphoné aux comédiens en disant: «J'aimerais bien une petite réunion». Et je suis arrivée... je l'ai lu après! C'est sur la quatrième de couverture que j'ai compris que j'avais ma fable. Et en lisant le livre, ça s'est accentué, évidemment... C'est un livre formidable. Et c'est une vraie utopie politique et Jules Verne est un homme de son époque, c'est-à-dire... il y a des pages là-dedans très paternalistes, je dirais même réac. Mais! C'est quand même une fable où il entrevoit une utopie socialiste, pour ne pas dire communiste... il l'entrevoit et non seulement il l'entrevoit, mais il voit très bien comment et pourquoi elle va aller au fracas... à l'échec. Pourquoi je vous raconte tout ça? Quelle était la question? [Rires] Pardon...

63 MAXIME: C'était de savoir si, pour vous, le théâtre, comme vous l'avez dit, est engagé ou si c'est un effort de le faire s'engager.

64 ARIANE: Très franchement, je pense que... il y a ce qui est bon effort et ce qui est mauvais effort. Je crois que si l'on fait un effort pour que ce soit engagé, il ne faut pas le faire. Voilà. Il ne faut pas le faire! Soit la fable, le thème, le sentiment qu'on a sur une cause est tellement brûlant, un peu comme pour le *Caravansérail* ou *Sihanouk* ou... ou le *Fol Espoir* ou... ou plein de choses, c'est tellement brûlant, c'est tellement ce qu'on ressent à ce moment-là de la vie, de l'époque, du monde, c'est tellement brûlant qu'il faut le faire! Voilà. Il faut le faire pour soi-même – comme je le disais tout à l'heure, on fait le spectacle dont on a besoin, qu'on a envie de voir et on parie sur le fait que vous êtes nos semblables et que donc une grande partie d'entre vous devait ressentir la même brûlure, le même doute, la même indignation, voyez... Même si idéologiquement nous ne sommes peut-être pas du tout du même bord, il y a des choses qui dépassent, éthiquement... on est de gauche ou de droite – enfin je parle d'une certaine droite, je ne parle pas de n'importe quelle droite – et d'ailleurs, je ne parle pas de n'importe quelle gauche non plus. [Rires] Donc, soyons clairs, il y a quelque chose de l'humain qui dépasse les étroites idéologies qui nous séparent ou qui nous enserrent ou qui nous enferment. Il y a quelque chose qui fait qu'il y a le sentiment de fraternité, de solidarité... Donc, comment dire? L'effort, il est ailleurs, l'effort il est dans la documentation, dans l'exactitude... Oui, il y a beaucoup d'efforts. Mais l'effort n'est pas de décider que ceci est engagé et que cela ne l'est pas! Je pense que c'est même... enfin,

là je m'engage... je pense que c'est même l'erreur à ne pas commettre: faire un effort pour faire quelque chose d'engagé, beurk! [Rires] Beurk...

65 MAXIME: Merci beaucoup pour votre réponse.

66 AURÉLIEN: Je reprends la parole... Vous avez beaucoup discuté de ces questions d'immersion ou, au contraire, de distance du spectateur, en étant en fait toujours dans une espèce d'entre-deux et en ramenant les choses vers l'expérience vécue du spectateur. Donc, une question serait de parler un peu de vos dispositifs scéniques – je pense par exemple à *Caravansérail* où vous multipliez les médias de narration, il y a de la narration télévisuelle, on entend des voix radiophoniques, des voix over...

67 ARIANE: ... télévisuelle...

68 AURÉLIEN: Dans le *Caravansérail*... moi j'ai vu le film, pas le spectacle.

69 ARIANE: Dans le film, attends, il faut que je me rappelle. Il n'y a pas de voix radiophoniques. Qu'est-ce qu'il y a? Il y a des interviews que j'ai faits avec de vrais réfugiés qui, de temps en temps, arrivent; par exemple, ça c'est intéressant, il se trouve que j'ai fait beaucoup d'interviews à Sangatte et, comme nous étions en tournée en Australie, il y avait beaucoup de réfugiés... Nous avons fait des interviews dans un camp de réfugiés qui s'appelle Villawood, à côté de Sydney, et à Lambock où il y avait des gens qui s'étaient échoués là, etc. Et ces interviews étaient extraordinaires et je ne les ai pas fait écouter aux comédiens, en tout cas pas au début. Je ne leur donnais ces interviews que lorsqu'eux, par leur imagination, avaient fait des improvisations et proposaient des thèmes qui, tout à coup, ressemblaient à ce que des gens avaient raconté. Et donc pour les confirmer dans leur tentative, à ce moment-là je leur faisais écouter les interviews. Et il y a des personnages, donc de ces réfugiés qui ont fini par... comment dire?... être tellement proches de ce qui se disait par les comédiens que leur voix... de temps en temps, je reprenais des bouts de leurs interviews – et ça, ça apparaissait, ça c'est une chose. La télévision, je crois que vous faites référence à une ou deux scènes où un réfugié, si je me souviens bien... Irakien ou Kurde... enfin Kurde irakien, veut avoir ses papiers en Australie et il est interrogé, comme ça se fait souvent, lui est dans tel camp à 3000 kilomètres et la femme qui l'interroge est à Melbourne et, effectivement, ça se fait par télévision. Mais ce n'est pas un procédé théâtral, c'est le théâtre qui montre une interview qui se déroule de cette façon-là.

70 AURÉLIEN: Mais alors... je réagis à ce vous venez de dire... C'est donner une responsabilité étrange et forte au comédien... d'attendre de lui qu'il saisisse...

71 ARIANE: C'est lui donner... toutes les responsabilités... Dans un spectacle de création collective, les comédiens ont la responsabilité – avec moi – d'être l'auteur, bien sûr! Mais même quand il y a un auteur, c'est beaucoup de responsabilités de jouer, de jouer Clytemnestre ou de jouer Macbeth. C'est une très grosse responsabilité [elle rit]. C'est un métier très responsable, acteur.

72 AURÉLIEN: Je vous remercie.

73 ANGELO CHIQUITA: Madame Mnouchkine, ré-bonsoir. [Rires] C'était juste pour la blague... J'ai conscience que, depuis le début, on insiste beaucoup sur la distanciation, mais j'ai pu saisir une réflexion importante sur les émotions dans votre film *Les Naufragés du Fol Espoir* où, par le truchement des enfants, vous mettez en évidence les phénomènes d'identification et l'importance de l'immersion au cinéma. En réalité, j'ai l'impression qu'il n'y a pas d'opposition entre le cinéma et le théâtre puisque les enfants ne sont pas confrontés à un vrai film, mais sont confrontés à...

- 74 ARIANE: ... un rêve.
- 75 ANGELO: ... au tournage, au tournage d'un film qui prend la forme d'un spectacle théâtral. Donc, ma question est la suivante: comment décririez-vous ce mélange très particulier entre la distance produite par les codes de jeu, notamment le cinéma muet dans *Les Naufragés du Fol Espoir* et les émotions tout aussi fortes ressenties par les spectateurs? Ça rejoint un peu... la question...
- 76 ARIANE: Oui! Alors je vais expliquer parce que peut-être tout le monde n'a pas vu le film. D'abord, les enfants n'existaient pas dans la pièce, alors que d'habitude ça nous arrive très souvent qu'il y ait des enfants dans nos pièces. Là, je n'avais pas voulu parce que je sentais que le style de jeu les forcerait à jouer... bon, je sentais que j'allais les mettre en difficulté. Et j'ai regretté ça, j'adore quand il y a des enfants dans nos spectacles. Mais dans le film, effectivement, j'ai pu réintroduire les enfants parce que d'abord, ils n'auraient à jouer chaque scène qu'une seule fois – ou enfin quelques fois pour le cinéma, mais pas tous les soirs – et parce qu'ils étaient ceux qui entraient dans la fiction.
- 77 Ce qui n'était pas clair dans ce que vous avez dit, c'est que les enfants, à un moment, assistent à un tournage, mais ce qu'il n'a pas dit, c'est qu'alors que ce sont des enfants de maintenant, d'aujourd'hui, en fait ils assistent à un tournage qui a lieu en 1914, c'est-à-dire qu'ils rentrent dans la fiction, ils rentrent dans un rêve. Ils s'endorment. La mère de la petite fille est en train de faire une thèse sur ce lieu qui s'appelle le Fol Espoir et qui était un cabaret où il y avait un... fou, le directeur était un fou de théâtre, de cinéma, etc. et qui avait transformé – un petit peu comme le Vieux-Colombier⁵ – il avait transformé son grenier en studio de cinéma, la mère ramène la maquette à la maison un soir, la petite fille voit la maquette et... hop! elle rentre dans l'histoire et assiste, avec un autre petit garçon qui est à la maison ce jour-là, au tournage, mais en 1914. Non seulement elle y assiste, mais elle participe même puisqu'à un moment, elle prend la place de certains personnages, le petit garçon aussi, etc. Bon, maintenant que j'ai expliqué ça, j'ai oublié ta question.
- 78 ANGELO: D'accord, alors je la répète: Comment décririez-vous ce mélange très particulier entre la distance produite par les codes de jeu, donc comme le cinéma muet, et les émotions tout aussi fortes ressenties par les spectateurs? C'est toujours entre distance et identification...
- 79 ARIANE: Mais... [elle réfléchit] C'est un petit peu... c'est du méta-théâtre [rires], voilà, c'est un petit peu ça, c'est-à-dire je dirais que le fait qu'on ajoute... un enfant, dans une rue, qui rentre de l'école, qui est d'aujourd'hui parce que sa mère fait sa thèse, parce que son père... on sent que son père est mort ou, en tout cas est parti, il a des rêves comme ça et il projette un univers comme les enfants et il y a un troisième enfant qui est le lecteur qui vit tout ça à distance... Je t'avoue que je ne sais pas comment répondre à ta question, c'est-à-dire que je pense que ça c'est des... Parce que je ne parlerais pas moi en termes de codes de jeu... Voilà, joker pour l'instant. [Rires] – Non. Non. Mais ça ne veut pas dire que la question est mauvaise, elle est peut-être au contraire très très bonne, j'ai du mal à y répondre en tout cas... Vraiment, tu vois... J'ai envie de te la renvoyer, c'est-à-dire, tu me poses cette question parce que tu as ressenti de l'émotion en voyant le film... ou pas?

- 80 ANGELO: Oui, mais... ce qui m'a surtout marqué, c'est que l'on voit en fait toute la mise en scène et en moi, ça crée plutôt de la distanciation, je n'arrive pas vraiment à m'identifier...
- 81 ARIANE: Ni même aux enfants?
- 82 ANGELO: Ni même aux enfants, voilà...
- 83 ARIANE: Donc ce n'est pas une question, c'est une critique! [Rires] Je comprends pourquoi je n'arrive pas à te répondre! Je sentais... dessous... sourdre la critique... et on ne répond pas à une critique effectivement...
- 84 ANGELO: D'accord...
- 85 ARIANE: On ne répond surtout pas à une critique!
- 86 ANGELO: Non, mais c'était vraiment dans cette idée de...
- 87 ARIANE: De critique!
- 88 ANGELO [riant]: ... lorsque que vous dévoilez... la théâtralité, je me demandais vraiment si... le spectateur...
- 89 ARIANE: Mais tu charries! Ce n'est pas vrai! Moi, c'est ce que j'adore, évidemment, moi c'est ce qui m'émeut, tu vois. Et ce film d'ailleurs m'émeut encore et ce qui m'émeut, c'est justement ce mélange, c'est cet enfant qui voit le tournage et qui y croit, le petit garçon voit le mousse monter à la corde et devient le mousse... bon. Si ça ne te plaît pas, alors! [La salle est hilare]
- 90 ANGELO: Ça m'a plu, ça m'a plu, mais... [Ariane rit]... j'ai changé d'avis alors... Non, mais merci beaucoup, vous aviez répondu en quelque sorte déjà avec la question de ma collègue, merci.
- 91 ARIANE: Bon... je t'en prie.
- 92 MAXIME: Encore moi...
- 93 ARIANE: Oui!
- 94 MAXIME: Comme on l'aura compris, votre théâtre est un théâtre qui tente de partager une vision et d'éveiller des émotions, donc on peut dire que l'effet sur le spectateur est une part assez importante de votre travail; du coup j'aimerais que vous nous parliez de quelque chose qu'on lit rarement, voire jamais, dans les livres théoriques, j'aimerais que vous nous parliez de ce qu'on pourrait appeler la satisfaction, c'est-à-dire que vous... quand vous créez, quand vous répétez, comment sentez-vous que c'est ça que vous voulez voir, c'est ça que vous voulez dire, c'est ça que vous voulez montrer...
- 95 ARIANE: ... Je pense que c'est une très bonne question...
- 96 MAXIME: Merci! [Rires dans la salle]
- 97 ARIANE: Parce que tu as raison, on n'en parle jamais...
- 98 MAXIME: Oui, oui, exactement.
- 99 ARIANE: On parle toujours de nos efforts, d'ailleurs moi aussi, je viens de parler de l'effort, de la recherche, de la documentation, du travail... mais, Dieu merci... enfin, les dieux du théâtre en soient remerciés... Il y a, tu as raison, des moments je ne dirais pas de satisfaction parce qu'en fait, je ne crois pas que c'est de la satisfaction, je crois que c'est de la jubilation, ce qui n'est pas tout à fait pareil. Parce qu'au fond, on n'est pas sûr d'avoir raison d'être heureux, mais on est heureux, c'est vrai, il y a des moments où on est heureux. Et je crois que ce sont les moments où nous pouvons penser – et parfois

nous tromper –, mais où nous pouvons penser que vous allez être heureux puisque nous, nous avons été heureux. Heureux de quoi? De sangloter parfois, heureux d'avoir été terrifiés, heureux d'avoir été horrifiés ou heureux d'avoir été touchés, c'est ça qui est très drôle, il y a une scène qui nous a terrifiés et on est content! Parce qu'on pense que vous, étant nos semblables, vous allez être aussi terrifiés. Donc, il y a ça, heureusement, des moments où tout à coup, pendant la répétition, tout le monde, sans avoir même besoin de se le dire, on sait qu'on a vu du théâtre, le dieu du théâtre est arrivé, il était là, à cet instant, enfin! Ça fait une semaine qu'on fait de la merde et, enfin, il est là! Et c'est ça. C'est ça la jubilation, tout à coup les choses se sont alignées, ce qu'on devait montrer a été montré, le projecteur..., le ventilateur... Mais! Justement, le précipité, comme on dit en chimie, enfin le précipité s'est fait et on a vu que la douleur ou la gloire ou la mort ou la tempête de neige avec rien, avec quelqu'un qui prend, dans un sac de papier, des poignées de petits bouts de papier blanc, les jette comme ça et on voit toute la tempête de neige. Et là, tout d'un coup, il y a un amour... il y a un amour dans la troupe, ailleurs aussi, tout le monde est amoureux les uns des autres, moi je suis amoureuse des acteurs, les acteurs sont parfois aussi un petit peu amoureux de moi parce qu'on a fait du théâtre ensemble et qu'on n'a pas pensé à autre chose, personne n'a pensé à lui, personnellement, ou à elle, tout le monde a été dans une espèce... – ce n'est pas de moi cette expression – Vilar⁶ parlait d'un orgasme de l'esprit... Il disait: «Il y a des moments en répétition qui sont orgasmiques parce que c'est tellement bon, parce que c'est tellement le théâtre, parce qu'on arrive enfin tellement à quelque chose...». Comme je disais, après une semaine où rien n'était là, tout d'un coup, parce qu'un acteur a réentendu ce qui pourtant a été dit quatre fois, mais qu'on s'obstinait à oublier et tout d'un coup c'est venu, comme on dit. Et donc, tu as tout à fait raison... J'ai dit que je n'emploierais pas le mot «satisfaction» parce que la satisfaction voudrait dire que c'est acquis, c'est... boum, repu... Non! Mais jubilation oui, c'est-à-dire qu'il y a quelque chose du moment dont nous savons, d'ailleurs, que parfois on peut le reperdre, mais... oui, ça existe quand même, je dis ça pour ceux qui voulaient faire du théâtre: oui, ça existe, il n'y a pas que la pénibilité... quand même.

100 MAXIME: Merci pour votre réponse, merci.

101 MARION WERLY: On vient d'évoquer brièvement les spectateurs, le public, ça rejoint un peu la question que j'aimerais vous poser puisqu'elle concerne la captation des spectacles, donc la manière dont vous allez filmer vos spectacles. Il y a des spectacles comme *Les Éphémères* ou *1789* qui sont filmés *in vivo*...

102 ARIANE: Oui... Mais ce n'est pas pareil, pardon... *Les Éphémères*... non vous avez raison!

103 MARION: La captation du spectacle...

104 ARIANE: Oui... pas tout à fait pareil... je vous dirai après pourquoi.

105 MARION: Du coup, ils sont filmés *in vivo* avec les spectateurs et d'autres spectacles, comme *Les Naufragés du Fol Espoir* ou *Le Dernier Caravansérail*, ont été retravaillés, modifiés avant de fournir la matière du film et, du coup je voulais vous demander: comment avez-vous réfléchi à ces modifications? Pourquoi les avez-vous faites et dans quelle mesure votre œil change-t-il en fonction, quand vous enlevez la casquette de metteur en scène de théâtre pour prendre celle de productrice de cinéma, et qu'est-ce que c'est pour vous de vous remettre en scène?

106 ARIANE: Pourquoi je disais que ce n'est pas tout à fait pareil? Même si c'est quand même proche, vous avez raison, *89* et *Les Éphémères*. *89*, c'était d'abord le premier film que je

faisais et, au fond, on l'a filmé un peu comme à l'époque, comme on filmerait un match de football en direct, c'est-à-dire qu'on savait qu'il fallait tout avoir. On a mis quand même treize représentations pour tout filmer, il y avait trois équipes, une équipe qui filmait telle scène, une autre équipe, voyez, c'était ça...

- 107 Avec *Les Éphémères*, c'était en trois jours et c'était plus fait comme une captation, comme une vraie captation et ce n'est pas moi qui l'ai faite, parce que je savais que ça, je ne sais pas faire. Donc, c'est Bernard⁷, notre chef opérateur qui est malheureusement disparu maintenant alors qu'il avait fait tous mes films, qui l'a faite et je trouve qu'il a fait une très belle captation. Non, la question intéressante, c'est pourquoi j'ai demandé à ce que *Les Éphémères* soient en captation alors que je déteste les captations? Parce que, dans *Les Éphémères*, comme c'était bi-frontal et pour de bonnes raisons, la présence du public – comme dans *1789* d'ailleurs – était en fait très importante. C'est-à-dire qu'au fond, les deux parties du public avaient toujours en face le regard d'autres spectateurs, leurs émotions, leurs regards, etc. et je ne voulais pas perdre ça. Ça ne pouvait donc être qu'en captation. Les autres spectacles, étant donné qu'ils étaient frontaux – parce qu'en fait, les deux spectacles dont on parle n'étaient pas frontaux, *1789* et celui-là –, mais les autres le sont et donc, je ne dis pas du tout que la présence du public n'est pas importante, mais quand même, la participation du public est beaucoup plus intériorisée que dans ces deux spectacles-là. Et donc là, je le pense toujours, pour que le spectateur de cinéma ressente quand même en partie ce que ressentait le spectateur de théâtre, il faut que la caméra fasse ce que le spectateur de théâtre fait, c'est-à-dire des panoramiques, des travellings avant, des gros plans, etc. Vous faites ça, vous êtes des metteurs en scène. Si l'on pouvait filmer ce que chacun voit, on verrait des spectacles très différents. Il y aurait un tronc commun, mais chacun et chacune, vous êtes des metteurs en scène très différents, vraiment, ça je le sais, j'en suis persuadée. Et d'ailleurs, un vrai auteur de théâtre, un vrai metteur en scène et de vrais acteurs savent ça. Ils doivent vous laisser la place de finir, je dirais, la mise en scène. Un auteur qui met tout, il empêche un metteur en scène de travailler. Un metteur en scène qui voudrait tout mettre, il empêcherait non seulement les acteurs de travailler, mais il empêche le public de travailler. Il y a des vides, des vides délicats, des vides spatiaux et temporaires qui sont absolument nécessaires, il faut des manques... Vous terminez la forêt, je balance un petit bout de soie et puis vous terminez le fleuve... mais comment est le fleuve de Marion, comment est le fleuve de Madame, là-bas? Pas du tout le même parce qu'elles n'ont pas le même fleuve dans leur mémoire ou dans leurs rêves ou dans leur imagination. Malheureusement, je ne suis pas certaine qu'il n'y ait jamais un moyen de le savoir, mais c'est extraordinaire quand on pense à la multitude de spectacles qui se vit en un seul soir dans une salle, c'est extraordinaire.

- 108 Après... quand je dis: «Allez, on va filmer», enfin... quand on me dit – d'accord, Arte et notre ami producteur nous disent: «Ça va, tu peux filmer parce qu'on a trouvé de l'argent» – parce que ça commence quand même comme ça, il faut de l'argent pour filmer, effectivement, je ne peux plus laisser les mêmes manques. Le cinéma a un tout autre art de l'ellipse, ce ne sont pas les mêmes ellipses qu'au théâtre. Il faut encore plus de concret. Par exemple, pour *Le Caravansérail*, la pièce était parfois juste le petit chariot et puis il y avait autour du vide. Ce vide, si je le laisse au cinéma, c'est abstrait, ça reste abstrait, il ne se peuple pas comme il se peuple par vos imaginations au théâtre. Donc, là, moi et les acteurs, le décorateur, on est obligé de faire un peu plus. Donc, au *Caravansérail*, on faisait un décor... toutes les nuits il y avait un nouveau décor et on tournait de jour, je ne vous dis pas... Le fleuve, par exemple, la traversée du

fleuve, il y avait beaucoup, beaucoup moins de choses sur le théâtre, il y avait juste la soie, les deux chariots qui arrivaient. Dans le fleuve du *Caravansérail*, il y a les deux rives, il y a la montagne derrière parce qu'autrement, c'est très intéressant, mais l'émotion n'est plus là, ce n'est plus... ce n'est pas du cinéma. Or, ce qui est important, c'est que quand je prétends faire un film d'une pièce, il faut quand même que ça devienne un film. Mais comment dire... L'essentiel, si vous voulez... ce qui est important dans la pièce reste, je ne le trahis pas, voilà, je n'ai pas l'impression de trahir la pièce, au contraire.

109 MARION: Merci.

110 CAMILLE: Je reprends la parole, non pour poser ma question, mais parce qu'on va plutôt se sacrifier pour laisser la place au public vu que le temps nous est compté.

111 ARIANE: Oui. Attendez, attendez juste une seconde – on vous apporte un micro, monsieur.

112 MONSIEUR DU PUBLIC #1: Merci d'être ici à Lausanne, permettez-moi de vous demander de faire un petit voyage dans le temps.

113 ARIANE: Oui.

114 MONSIEUR DU PUBLIC #1: Si vous retrouvez Ariane Mnouchkine à ses débuts et si on lui posait la question: «Que voulez-vous apporter à l'art du théâtre?», qu'est-ce qu'elle aurait répondu?

115 ARIANE: Ohlala... [Rires dans la salle] Moi, je vais vous dire, avec mes amis, quand on a créé le Théâtre du Soleil, on allait faire le plus beau théâtre du monde... voilà. [Rires et applaudissements]. On allait faire le plus beau théâtre du monde... on n'y connaissait rien! On ne savait rien... mais, on avait une force: nous savions que nous n'y connaissions rien. Voilà. On n'a jamais prétendu savoir ce qu'on ne savait pas et je me rends rétrospectivement compte que, d'une certaine façon, ça nous a sauvés. Mais on allait faire le plus beau théâtre du monde, il n'y avait aucun doute là-dessus.

116 MONSIEUR DU PUBLIC #2: Bonsoir – parce qu'on ne vous a pas dit bonsoir avant – vous dites de certaines pages de Jules Verne qu'elles sont paternalistes, qu'elles s'inscrivent dans un autre temps. J'ai la sensation que c'est le cas avec plusieurs œuvres classiques, anciennes... Qu'est-ce que nous, en tant qu'artistes, avons-nous aujourd'hui comme responsabilité par rapport à ce message, qui est un autre message de la place des femmes ou de certaines personnes – je pense aux œuvres classiques où les personnages féminins ont des rôles extrêmement liés aux personnages masculins –, où est-ce que vous vous situez entre la fidélité historique et le devoir de représentation des artistes?

117 ARIANE: Qu'est-ce que vous me posez exactement comme question? Qu'est-ce que vous voulez dire?

118 MONSIEUR DU PUBLIC #2: Je me demande ce que... vous trouvez le plus important entre la fidélité à un texte et... enfin, qu'est-ce que vous préféreriez faire entre être fidèle à un texte, quitte à passer un message que vous n'avez pas envie de passer, ou le tronquer, quitte à ne plus y être fidèle?

119 ARIANE: Je pense que c'est vraiment une question de proportions. Prenons *En Magellanie* par exemple, de Jules Verne, je ne l'ai plus tout à fait en tête... C'est vrai que dans Jules Verne, il y avait des pages qui parlaient des Indiens... avec beaucoup beaucoup d'amour, mais d'une façon assez paternaliste. On n'a pas gardé ça... Mais on a quand même gardé le rapport légendaire à l'Indien, par exemple, on ne s'est pas mis tout à coup dans une

histoire d'Indiens de maintenant... Donc, il y a une question de proportions. Et puis il y a un moment où il faut aussi faire un peu confiance, c'est pour ça que je vous dit, c'est une question de proportions. Il y a des pages... il y a tout à coup quelque chose qui est foncièrement raciste et on sent que c'est raciste... consciemment. Il ne faut pas monter ça. Mais quand il s'agit de choses liées à l'époque, mais que c'est un auteur progressiste, quand même, avec des failles... Si vous lisez Michelet, Michelet est un auteur progressiste, si vous lisez *Le Peuple* de Michelet, c'est extraordinairement réactionnaire parfois. Donc, on ne va pas appuyer sur le côté de l'époque de Michelet et sur cette faille-là, mais on ne va pas censurer tout Michelet. Enfin, ce serait une absurdité, ce serait de l'acculturation...

- 120 Il faut aussi faire un tout petit peu confiance, ne serait-ce qu'en rappelant et l'époque où l'on en était à ce moment-là et la famille... et un tas de choses, pour qu'on puisse comprendre que voilà, il n'était pas... ce n'était pas encore... Le seul qui, en général, dépasse tout ça, c'est Victor Hugo, mais c'est vraiment le seul! Sinon ils ont tous des pages où l'on se dit: «Bon, ça... ok, on va passer, on passe, on va parler d'autres choses». Donc, c'est... se situer. Enfin, juger toutes les œuvres du passé à l'aune de maintenant, c'est une imposture! [Applaudissements] C'est faire fi de l'histoire, voilà, c'est absolument faire fi de l'histoire. On n'a pas besoin d'appuyer sur les choses les plus retardataires... ou, si on le fait, il faut montrer que, même chez un très grand esprit, un très grand historien comme Michelet, il y avait des failles... qui étaient dues à sa culture, à ceci, à cela, etc. et, pendant ce temps, à la même époque, il y avait quelqu'un qui était déjà plus avancé là-dessus, mais qui était peut-être dans sa vie quelqu'un d'épouvantable. C'est très complexe et je pense que ce qu'il faut défendre avant tout, c'est quand même la vérité, la vérité d'une histoire littéraire, d'une histoire politique... faire comprendre où sont les dérives, où est vraiment le racisme foncièrement raciste et où c'est juste une insuffisance de... parfois d'imagination. Parce que nous sommes dans une époque où il faut faire très attention, quand même, les grands censeurs sont là, avec leurs grands ciseaux.

- 121 DAME DU PUBLIC #1: Bonjour, j'ai eu la grande chance de voir *Une chambre en Inde* à Paris, chez vous à la Cartoucherie, j'ai beaucoup apprécié ce spectacle. À un moment donné, vous mettez en scène des terroristes de manière assez burlesque, j'ai trouvé ça extrêmement courageux et, en fait, j'ai trois questions qui se suivent, assez simples. D'abord, peut-on rire de tout? Ensuite, je voulais savoir comment vous aviez travaillé cette thématique qui est quand même très complexe? Et puis... oui, comment traiter ce genre de choses en fait? Merci.

- 122 ARIANE: Peut-on rire des terroristes? Oui. Je dirais même qu'il le faut... On a eu peur au début, on a beaucoup parlé... mais... jamais nous ne nous sommes dit: «Oh, il ne faut pas qu'on rie des terroristes» parce que nous, on sait que les musulmans, ils rigolent du terrorisme». Donc... c'est pareil... nous on pense que, sur ces scènes-là, la plupart des musulmans étaient nos semblables et étaient les victimes de ces gens-là et donc qu'ils... qu'ils n'oseraient peut-être pas le dire, mais qu'ils étaient très contents qu'on se fiche de leur gueule. C'était ça notre position. Après, qu'on ait eu la trouille, qu'on ait discuté et qu'on se soit dit: «Bon, il va falloir fouiller les sacs», c'est autre chose. Il y a eu, une ou deux fois, une ou deux personnes qui disaient: «Mais vous n'avez pas peur que ça vexe...?» Et alors je leur disais: «Mais à ce moment-là, on ne peut pas faire *Le Dictateur* parce que, si l'on se moque des nazis, on vexe les Allemands, non?» Moi, je ne fais pas d'amalgame justement... les terroristes, ce sont les terroristes et c'est eux qu'on vise! Ce

sont les talibans. C'est Daech. C'est eux qu'on vise. On s'est posé des questions de stratégie, des choses comme ça, mais pas des questions éthiques, nous, éthiquement, on pensait qu'on avait raison, on le pense toujours.

123 DAME DU PUBLIC #2: Bonsoir, je suis ravie de vous rencontrer en chair et en os, je suis très émue. J'ai beaucoup aimé ce que vous avez dit à propos de la jubilation, de cette jubilation du travail... Moi, je pense que c'est quand elle est là, quand elle est partagée, qu'elle peut déplacer des montagnes et c'est pour cela qu'on fait du théâtre... et puis je voulais simplement vous demander, si vous êtes d'accord, de nous raconter une de vos plus grandes jubilations. [Rires dans la salle]

124 ARIANE: Ohlala... Et j'en ai beaucoup... je dois dire...

125 DAME DU PUBLIC #2: Au choix.

126 ARIANE: Là, vous me surprenez, parce que j'en ai... heureusement, j'en ai beaucoup quand même... [silence de pensée]. Eh bien, peut-être, voilà, je vais être honnête, je vais vous dire celle qui me vient à l'esprit, ce n'est pas forcément la plus importante, mais elle me vient à l'esprit aujourd'hui, là. On était en train de travailler *Tambours sur la digue*... J'avais donné, ce que je fais toujours, ce que j'appelle une béquille. J'avais donné aux comédiens une certaine forme pour, dès le premier jour, ne pas patauger dans le réalisme. Je leur avais dit: «Ça ne restera pas, mais on va travailler comme des marionnettes». Et on a commencé à travailler comme des marionnettes et il y avait déjà de très belles choses qui arrivaient... Je dois dire, je pensais au bunraku... mais, je n'osais pas penser qu'à un moment donné, j'allais demander aux acteurs, à certains acteurs, d'être les manipulateurs de marionnettes à taille humaine. Les comédiens jouaient en travaillant sur la marionnette à fils ou même la marionnette à gambe et on avançait bien, mais quand même, on sentait bien tous qu'au fond, il manquait le marionnettiste et que... nous n'avions pas un géant pour être marionnettiste de ces marionnettes à main... Et, un jour, je me souviens tout à fait de Duccio et je le vois avec Vincent⁸... ils se préparaient dans un coin, Vincent était tout en noir et je me dis: «Oh, ils ne vont quand même pas faire ça!» Et en même temps, je sentais mon cœur qui s'est mis à battre, mais vraiment, je dis: «Ils vont faire ça? Peut-être qu'ils vont faire ça!» Et ils l'ont fait. C'est-à-dire, sur une toute petite chose, Vincent, là, comme ça, Duccio est arrivé, il était magnifique comme Chancelier⁹, on avait déjà trouvé beaucoup de choses, on avait trouvé les masques et Duccio, qui a un corps extraordinaire, il n'est pas très grand, donc il est très léger, c'est un vrai athlète, et Vincent est très costaud et ils n'ont fait que l'entrée du personnage; donc il y avait un petit pont, Vincent était derrière et il tenait Duccio là, par les habits, il a juste soulevé Duccio et tak!... il l'a posé sur le pont. Voilà. Eh bien ça, c'est l'une de mes plus grosses jubilations, c'est-à-dire tout à coup, tout le spectacle était là, tout le monde a senti l'émotion, tout le monde a senti que c'était ça et donc... moi je n'avais plus aucun scrupule à dire: «Allez les mecs, musculation [elle rigole] et on y va!» Ce n'était plus Ariane qui allait demander quelque chose de quand même très fatigant pour certains, très athlétique, tout le monde a vu: et bien oui, c'est ça qu'il faut faire. Donc on va le faire. Et c'était deux acteurs préparant comme ça la surprise, se disant: «Bon, elle nous réclame des marionnettes, allons-y, quoi... pourquoi on n'y va pas?» Et en fait c'était ça: on y va! En même temps, ils ont eu cette suprême... je dirais intelligence et je dirais ce talent de ne pas vouloir en faire trop, il a fait juste son entrée, il y avait une marche, hop... pop... ça c'est une jubilation.

127 CAMILLE: Est-ce que quelqu'un a une dernière question?

- 128 ARIANE: Elle est autoritaire, hein!
- 129 CAMILLE: Pardon je suis désolée, je suis obligée, on me donne des ordres derrière!
- 130 MONSIEUR DU PUBLIC #3: Bonsoir, merci beaucoup pour cette conférence et pour votre présence. J'ai une question un peu vague et peut-être... un peu vaste et un peu naïve à vous poser, mais comment est-ce qu'en ce début du XXI^e siècle, en 2018, vous voyez, imaginez, concevez le théâtre et quels seront les défis qu'il devra relever à l'avenir?
- 131 ARIANE: [Silence de pensée, elle soupire] Écoutez, je pense que... comment dire? C'est vrai qu'en ce moment le monde est... inquiétant, vraiment. J'écrivais là justement la lettre au public que nous devons écrire à propos de *Kanata* et... je me disais, en ce moment, que vraiment les peuples font des conneries. Ce sont les peuples qui confient leur sort aux pires démagogues... et quand je vois ce qui va se passer le 28 octobre au Brésil, après Trump, après la Turquie, après l'Italie, c'est très inquiétant, on ne va pas faire semblant de ne pas tous être très inquiets de ce qui est en train de se passer. Mais je me dis: Est-ce que c'est vraiment pire que ce qu'a vécu Molière avec *Tartuffe* ou... quand il risquait vraiment la geôle ou peut-être même la mort? Est-ce que c'est vraiment pire que ce que Stanislavski, Maïakovski, Meyerhold ont vécu? Meyerhold, il s'est fait assassiner. Est-ce qu'on va dire que c'est pire? Non. Pas vraiment, pas pour l'instant en tout cas – peut-être. Moi, j'ai une foi inébranlable dans le théâtre parce qu'il est vivant... parce que c'est fait de matière vivante. Je serais beaucoup plus inquiète si j'étais vidéaste ou même cinéaste ou... je suis beaucoup plus inquiète parce que c'est sur des supports, alors que nous, nous sommes notre support, notre corps est notre outil et nous pouvons – ce n'est pas ce que nous voulons, mais... – nous pouvons faire du théâtre à la lumière du jour, sur une place... Pour moi, c'est quelque chose d'absolument immortel. Il y a des gens, plus avertis que moi peut-être, qui eux peuvent être très inquiets de la baisse d'alphabétisation, de la baisse de culture, des pertes – parce que c'est vrai qu'en ce moment, nous ne perdons pas seulement des espèces animales, nous ne perdons pas seulement des espèces végétales, nous perdons des espèces humaines, on perd des érudits, on perd des bibliothèques, on perd des savoir-faire... Chaque petite entreprise qui capote, c'est un savoir-faire alimentaire, textile... On ne saura bientôt plus travailler l'étain, on ne saura plus travailler le zinc... Parfois ça m'inquiète, c'est-à-dire la perte des savoir-faire et que tout soit remplacé par des machines, etc. Je me raconte peut-être une histoire en me disant que l'acteur est son propre outil et que ça ne peut pas disparaître... et qu'il y aura toujours suffisamment de gens, fous, amoureux, courageux aussi... pour avoir envie de la jubilation dont nous avons parlé, de cette jubilation simple, sur la trouvaille d'un camarade, l'écoute, le partage de la beauté tous ensemble. Mais je ne vous dirais pas qu'il n'y a pas beaucoup de forces contraires dans l'avidité qui règne et, quand même, dans certaines idéologies qui sont en train d'ajouter de la division à la division, d'ajouter des murs, d'ajouter des séparations au lieu de travailler sur la réconciliation, l'union, la compréhension, la porosité des richesses, je parle évidemment de la porosité des richesses culturelles. Donc, je ne sais pas trop. Mais il y a quelque chose dans le théâtre qui me paraît inexpugnable. [Applaudissements]
- 132 ARIANE, aux étudiants: Mais levez-vous alors! Levez-vous, levez-vous, levez-vous! Allez! Voilà.

NOTES

1. À l'invitation de Charles Belmont, Ariane Mnouchkine se rend en Océanie pour les festivités de l'an 2000: à cette occasion, deux mille danseurs, chanteurs, musiciens, comédiens, accostèrent de tout le Pacifique en Nouvelle-Calédonie pour le 8^e Festival des Arts du Pacifique (*Océanie*, France, 2001, DVD disponible chez L'Éclaireur).
2. *Racine et Shakespeare*, de Stendhal, écrit entre 1823 et 1825, en libre accès sur Gallica.
3. Sangatte est une commune française dans le département du Pas-de-Calais, connue depuis le début des années 2000 pour ses camps de quelques milliers de migrants cherchant à passer au Royaume-Uni. Après sa fermeture en 2002, la «jungle de Calais», une agglomération de camps de fortune, à plusieurs reprises démantelée par la police, a connu une croissance considérable.
4. Delphine Cottu, comédienne au Théâtre du Soleil entre 1997 et 2010.
5. Théâtre parisien, créé en 1913 par Jacques Copeau avec l'intention, comme l'indique le panneau Histoire de Paris à l'entrée, de «créer un théâtre populaire, dégagé du mercantilisme et [de] rajeunir l'art du décor et de la mise en scène. Cet essai de rénovation l'amène à privilégier l'œuvre et l'acteur».
6. Jean Vilar (1912-1971), comédien, metteur en scène, auteur et directeur de théâtre français. Il crée en 1947 le Festival d'Avignon qu'il dirige jusqu'à sa mort.
7. Fidèle compagnon de route, Bernard Zitzermann (1942-2018) a accompagné toutes les réalisations d'Ariane Mnouchkine en tant que directeur de la photographie, de 1789 (1973) aux *Naufragés du Fol Espoir* (2013). Il obtient en 1979 le César de la meilleure photographie pour *Molière*.
8. Duccio Bellugi-Vannuccini et Vincent Mangado sont comédiens au Théâtre du Soleil depuis 1987 et 1997. Voir l'image de couverture de ce volume.
9. Le Chancelier est un personnage extrait de *Tambours sur la digue*, sous forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs, écrit par Hélène Cixous (édition du Théâtre du Soleil, 1999, version numérique accessible via le site du Théâtre du Soleil).

AUTEUR

ARIANE MNOUCHKINE

Théâtre du Soleil