

## Entretien avec Ariane Mnouchkine : l'itinéraire d'une troupe

Lise Gauvin

Volume 15, numéro 1-2, avril 1979

Théâtre des commencements ...

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036687ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036687ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Gauvin, L. (1979). Entretien avec Ariane Mnouchkine : l'itinéraire d'une troupe. *Études françaises*, 15(1-2), 175–185. <https://doi.org/10.7202/036687ar>

# entretien avec ariane mnouchkine : l'itinéraire d'une troupe

L.G. — *Ariane Mnouchkine, vous êtes la directrice-fondatrice du Théâtre du Soleil qui s'est installé, depuis 1970, dans des hangars désaffectés devenus rapidement ce qu'on a appelé la Mecque du théâtre parisien. Est-ce que vous pourriez nous décrire brièvement ce lieu, la Cartoucherie de Vincennes — où nous sommes actuellement — tel qu'il était au moment où vous l'avez pris et tel qu'il est maintenant ?*

A.M. — D'abord ce n'est pas devenu la Mecque du théâtre parisien, mais c'est devenu un lieu où il y a, Dieu merci, un très grand public qui vient. Et qui vient voir d'ailleurs non seulement le Théâtre du Soleil mais d'autres théâtres qui se sont installés tout de suite après nous dans cette immense usine de cartouches, comme son nom l'indique. Ce qui fait que maintenant, il y a ici près de six théâtres. Mais ce n'est pas un lieu très parisien, c'est un lieu un petit peu marginal... Au début, nous n'avons pas pensé que nous pourrions y jouer, parce qu'il n'y avait ni électricité, ni chauffage, ni eau ; il y avait des fuites partout. On y a répété *1789*, puis on est allé jouer en Italie et le spectacle a très bien marché. On croyait alors que sûrement on nous proposerait des endroits pour

jouer au retour ; il fallait un endroit un peu spécial, un *espace*, pas un théâtre. On est rentré et personne ne nous a rien proposé. On disait partout : on cherche un hangar, on cherche un hangar. Puis à un moment j'ai été frappé par l'absurde. On cherchait un hangar et on était dans un hangar. Alors on a décidé de le plâtrer, de le peindre, d'y mettre l'électricité et d'y jouer. On y a joué le 26 décembre, sans chauffage, et par un hiver très rigoureux, du moins pour la France.

L.G. — *Ce sont les comédiens eux-mêmes qui ont fait une bonne partie des premières transformations ?*

A.M. — Oui, c'est-à-dire les comédiens, les techniciens, enfin toute la troupe. On l'a transformé une première fois pour 1789. C'était encore très rudimentaire puisqu'il n'y avait pas de chauffage. Pour 1793, on a un peu avancé, un peu affiné les travaux. À chaque spectacle on essaie d'améliorer un petit peu l'état du toit. Et puis, c'est chauffé maintenant.

L.G. — *Est-ce que ce n'est pas un lieu qui a comme caractéristique fondamentale d'être justement extrêmement transformable ? Vous rêviez d'un lieu pour chaque spectacle, je crois qu'ici vous pouvez l'avoir.*

A.M. — C'est ça qui est formidable, c'est-à-dire que pour moi il surpasse tous les nouveaux théâtres très onéreux qui se sont construits ou qui se construisent, parce que — à part un défaut, il n'est pas très haut — il n'impose rien. Il faut à chaque spectacle le repenser, le remodeler. En ce moment par exemple il y a une troupe amie qui joue chez nous *David Copperfield* et eux, ils ont employé le lieu exactement à l'opposé de ce que nous faisons d'habitude, c'est-à-dire en largeur au lieu d'en longueur. C'est un lieu très simple et, du fait qu'il n'y a rien dedans, il est d'une très grande richesse.

L.G. — *Le Théâtre du Soleil, comme troupe, existait cependant avant de connaître ce lieu. Est-ce que vous pourriez nous rappeler les circonstances de sa fondation et nous dire d'où vient son nom ?*

A.M. — Il vient du soleil, non il vient de... Nous cherchions le nom le plus éclatant, le plus lumineux, qui soit

porteur d'espoir, de lumière, de plaisir. On ne peut pas trouver mieux que le soleil, non ? On a donc fondé ce théâtre en 1964, mais ceux qui l'ont fondé s'étaient déjà rencontrés au Théâtre universitaire. On a monté comme première pièce *les Petits Bourgeois* de Gorki, pièce qu'on a jouée en banlieue, à la porte de Montreuil. On a ensuite monté *le Capitaine Fracasse*, une adaptation du roman de Gautier qui a fait un bide monumental, puis *la Cuisine* d'Arnold Wesker. Le succès de cette pièce a permis à tous ceux qui travaillaient encore durant la journée de quitter leur travail et nous avons réussi à gagner notre vie avec le théâtre. Après il y eut *le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. Puis tout à coup, on a plus eu envie de monter des textes à cause de tout le travail qu'on avait fait en improvisation en montant ces spectacles. Il y avait toujours eu un travail de préparation parallèle. On a donc voulu faire un spectacle qui soit sorti de nous et on a monté *les Clowns* en 1969.

L.G. — *Est-ce que la préparation de ce spectacle n'a pas été aussi une façon de vivre, parce que je crois que vous avez préparé les Clowns pendant assez longtemps, alors que la troupe vivait en dehors de Paris.*

A.M. — C'est-à-dire qu'on a passé trois mois tous ensemble dans un endroit merveilleux, les Salines d'Arquesnon, qui a été conçu par Nicolas Ledoux et qui était dans son esprit le début d'un phalanstère. Mais *les Clowns* n'ont pas été entièrement élaborés là, car on est revenu à Paris et on y a travaillé. Donc je ne sais pas si ce spectacle collectif venait uniquement de notre façon de vivre mais il venait sûrement de notre façon de travailler, qui était d'éviter le plus possible la hiérarchie, la spécialisation à outrance sans éviter la compétence ni le progrès.

L.G. — *N'avez-vous pas abandonné, depuis, toute pièce d'auteur pour choisir nettement l'improvisation collective ?*

A.M. — Oui, pas tout à fait quand même. Moi, oui. J'avais envie de continuer cette forme de théâtre fondée sur l'invention et l'improvisation, les comédiens aussi. Mais en

ce moment, alors que je termine le film sur Molière, le Théâtre du Soleil monte un spectacle qui est mis en scène par un des comédiens, celui qui joue Molière dans le film. Il a choisi de monter *Don Juan* probablement parce qu'il s'était beaucoup approché de Molière et qu'il avait envie de terminer cette expérience. Donc notre optique n'est pas une sorte de théorisation absolue, c'est plutôt un désir.

L.G. — *Pour 1789, vous avez voulu montrer l'histoire, quelle histoire ?*

A.M. — Je ne sais pas comment c'est au Canada, ni au Québec, mais en France, il y a une façon d'enseigner l'histoire en classe qui est très très mystifiante. On raconte toujours la même : celle de la bourgeoisie et jamais l'autre. Et surtout, on la rend tellement ennuyeuse que les enfants, tout en y portant un intérêt naturel, s'en trouvent dégoûtés au bout de quelques années. Alors ce qu'on voulait faire, c'était de se servir de cette mythologie qui est extrêmement vivante quand même, la révolution française, mais en même temps raconter cela vu par l'autre bout de la lorgnette. Personne ne nie que la révolution française soit une révolution bourgeoise, mais cela ne signifie pas non plus qu'elle n'appartienne qu'à la bourgeoisie. Nous avons choisi de montrer ce qui de la révolution appartenait au peuple, c'est-à-dire à la paysannerie et aux petits artisans parisiens. Cela a donné une vue sur la révolution un peu différente de celle qu'on voit d'habitude.

L.G. — *Est-ce que le choix capital pour le spectacle n'a pas été de présenter l'histoire telle que vue par les bateleurs, et d'utiliser les marionnettes ?*

A.M. — Il y avait un spectacle de marionnettes, à un certain moment, où on voyait Louis XVI, Marie-Antoinette, Necker, le clergé, la noblesse, etc., joués par des petites marionnettes. Sinon c'étaient des personnages, mais jamais identifiés psychologiquement. Je ne crois pas qu'on puisse traiter les personnages historiques d'une façon psychologique. D'ailleurs, je crois qu'on ne peut rien traiter, au théâtre, d'une façon psychologique. Il y avait toujours, donc, une vision de quel-

qu'un sur ce personnage, en l'occurrence, celle du bateleur qui le jouait, qui se trouvait à l'aimer au début et le critiquait à la fin, par exemple.

L.G. — *Les comédiens jouaient les bateleurs qui jouaient l'histoire ?*

A.M. — C'est ça. Et après, on a fait un spectacle qui s'est appelé *1793*. C'était, disons, le versant je ne dirais pas sombre, mais le versant le plus difficile de la révolution. *1789*, pour nous, a été facile à faire, parce que c'est toujours facile de montrer la lutte entre les bons et les méchants. *1793* est devenu beaucoup plus difficile parce qu'on montrait la lutte entre les bons. Il fallait tout à coup montrer quelque chose d'essentiel, qui était formé des deux, trois ou quatre tendances et opinions sur la démocratie. Ce qui fait que la forme de *1793* était très différente.

L.G. — *Vous avez laissé de côté tous les moyens, toutes les formes théâtrales que vous aviez utilisés pour 1789 ?*

A.M. — Oui, on a pris comme parti de raconter la vie d'une section. Tous les soirs, les gens du quartier siégeaient pour décider ensemble du sort de la France. C'est un exemple de ce qu'il y a eu de plus proche de la démocratie directe, avec ce que cela a de passionnant, de juste, de fascinant, et puis, à un moment de guerre, d'impraticable.

L.G. — *Pour l'Âge d'or, que vous avez joué en 1975, vous avez choisi de parler du présent ou d'un futur très proche à travers les masques de la commedia dell'arte. Est-ce que vous pouvez nous dire quelle était l'efficacité de ces masques, de ce procédé ?*

A.M. — C'est-à-dire que cela s'appelle *l'Âge d'or, première ébauche* et, comme son nom l'indique, c'est une première approche à une tentative de parler de l'histoire toujours, mais de l'histoire présente. Cela peut sembler facile, cela peut sembler la même chose que de parler de l'histoire passée. Nous nous sommes vite aperçu que c'était plus compliqué, c'est-à-dire que le manque de distance dans le temps et dans l'espace,

puisqu'on a choisi de parler de choses qui se passaient en France, est un handicap pour la théâtralisation, quand on veut faire quelque chose qui soit du théâtre, et non faire simplement un type d'action, de théâtre-slogan. Notre ambition à nous est de nous *servir* du théâtre, c'est-à-dire de ce moyen de communication qui parle à l'intelligence, aux sens, au plaisir, à l'émotion. Dans *l'Âge d'or*, on a utilisé, comme base de travail, les masques de la *commedia dell'arte*, parce qu'on pensait et on pense toujours que c'est un des grands théâtres populaires de l'histoire du théâtre et qu'il n'a pas donné tous ses fruits. Cela dit, il n'est pas non plus complètement adaptable à notre époque parce que tout simplement cette forme-là était chargée de transcrire théâtralement une société relativement simple de structure simple, qui est maintenant beaucoup plus complexe. Il y a non seulement des différences de classes, mais elles sont maintenant à la fois exacerbées, dans certains cas, et puis multipliées. Je ne pense pas que nous ayons réussi complètement, avec *l'Âge d'or*, à donner un reflet de notre société. C'est pour cela que le prochain spectacle sera toujours *l'Âge d'or*, mais nous nous servons un peu des défauts qui nous ont été révélés. Au lieu de choisir un nombre infini de thèmes, nous prendrons une fable, une seule, et autour de cette fable, nous chercherons à mélanger tout ce que nous avons retiré de la *commedia dell'arte* avec une forme de théâtre qui sera plus tragique et qui reste pour nous à découvrir.

L.G. — *On a remarqué pourtant cette chose assez paradoxale, que plus un type était fidèle à sa représentation traditionnelle, plus il semblait avoir d'emprise sur le public.*

A.M. — Ah oui, c'est sûr. Par exemple, pour le personnage d'Abdala, qui était un ouvrier immigré et un des personnages principaux de *l'Âge d'or*, le comédien s'était énormément appuyé sur un Arlequin qu'il avait légèrement modifié. C'était un des personnages les plus aboutis parce que les racines d'Arlequin étaient tellement riches qu'elles s'adaptaient parfaitement à cet ouvrier immigré qui arrive en France et fait partie vraiment du prolétariat le plus agressé, le plus exploité. Là où on a eu beaucoup plus de mal, c'est pour arriver à

trouver des personnages qui n'existaient pas, comme le jeune cadre. On a eu beau tenter de s'appuyer sur certains types de jeune premier de la *commedia dell'arte*, ce sont des personnages qui sont à la fois tellement atypés, tellement affadis par la société, par la vie et par leurs fonctions qu'ils sont pour nous d'une difficulté de transposition que nous n'avons pas surmontée encore.

L.G. — *Vous n'avez pas réussi à inventer d'autres types aussi forts ?*

A.M. — Si, on a inventé des types. Un certain type de petit commerçant, par exemple, qui est d'ailleurs parti d'un type de Pantalón, mais qui est retombé et qui a été d'une vérité formidable. On a pu trouver aussi un certain type de fonctionnaire : c'était un homme âgé, il portait son masque en lui. Quand il s'agit des types de cadre, ou de jeune cadre, ou même de certains hommes politiques actuels, qui ont vraiment un manque de personnalité, on ne s'accroche à rien. C'est très dur alors ; ils sont d'une tristesse telle que c'est très dur. Mais ce n'est pas désespéré, on y arrivera.

L.G. — *Après ce spectacle, est-ce que les comédiens n'éprouvaient pas une certaine lassitude de l'improvisation ?*

A.M. — Tout le monde était un peu las, pas seulement les comédiens, moi aussi. C'est un peu pour cela qu'on a décidé de faire le film. On s'est rendu compte qu'on existait quand même depuis 12 ans, qu'on avait monté spectacle après spectacle, des spectacles qui avaient beaucoup demandé à l'imagination, à la recherche, et que si on voulait éviter tout d'un coup une sorte de routine ou de lassitude, il fallait un moment d'arrêt. En même temps, on ne voulait pas tout d'un coup fermer le Théâtre du Soleil, s'arrêter un an en s'éparpillant, en faisant toutes sortes de choses. Pour nous le film sur Molière a été exactement ce qu'on espérait, c'est-à-dire une espèce de remise en question complète parce qu'on se trouvait devant quelque chose de gigantesque. Nous nous retrouvions débutants, en danger, devant faire nos preuves chaque matin face à des techniciens dont ce n'était pas le premier film alors que pour nous, c'était le premier film. C'était



une épreuve, mais dans le sens positif du terme, et en même temps c'était une réflexion sur ce qu'est la vie d'un créateur, la vie d'un groupe de créateurs, sur ce qu'est le théâtre dans un certain type de société, parce que le film est autant sur Molière, sa vie, que sur son époque. C'est pas du tout un film sur le théâtre, c'est un film historique, sur la vie d'un artiste et la façon dont il *slalome* entre les contradictions. On a été très heureux de faire du cinéma et ce qui est formidable, c'est qu'on a tous envie de refaire du théâtre maintenant. Ce n'était plus tout à fait le cas à un certain moment, c'est-à-dire qu'il y a eu une espèce d'essoufflement : on se sentait sur la pente de la routine théâtrale.

L.G. — *Du point de vue de l'élaboration de chacun de vos spectacles, comment procédez-vous ? Est-ce que au départ vous avez, vous, une idée assez précise de ce que deviendra le spectacle, ou est-ce que vous lancez une date, ou avez en tête un événement historique ?*

A.M. — Cela dépend du spectacle. Pour 1789, j'ai proposé le thème et la forme, c'est-à-dire l'idée du champ de foire et des bateleurs qui jouaient la révolution. Puis, quand il y a vingt-cinq personnes qui travaillent sur un spectacle, c'est normal qu'au cours des trois mois et demi ou quatre mois de répétition, il y ait un enrichissement fantastique.

L.G. — *Et votre rôle comme metteur en scène, comment le voyez-vous ?*

A.M. — C'est une question qu'on me pose très souvent. Je pense qu'on me la pose pour deux raisons : parce que je suis une femme et parce qu'on fait un spectacle collectif. J'ai toujours un peu de mal à répondre car en fait je ne sais pas comment diriger les autres metteurs en scène et je ne me rends pas bien compte de la différence qu'il y a entre un metteur en scène qui monte une pièce et moi, qui donne une idée et puis, après, qui fait accoucher les comédiens de la plus belle idée qu'ils peuvent avoir. Je crois qu'il y a une différence fondamentale effectivement, c'est qu'on est réciproquement les interprètes les uns des autres. C'est-à-dire que quand

moi je donne, le matin de la répétition, une idée de scène, une idée de situation en la précisant, les comédiens sont interprètes de mon idée et en même temps ils l'enrichissent, parce qu'ils sont aussi auteurs. Très souvent, c'est un comédien qui, au cours d'une improvisation, propose une autre situation. À ce moment-là, je deviens le metteur en scène de son idée. Vous voyez ? Il y a donc un aller-retour perpétuel et quand il n'y a pas d'aller-retour, on est tous bloqués. Quand moi je n'arrive pas à faire passer mon idée, eux n'arrivent pas à travailler dessus, ou quand eux me proposent quelque chose qui ne va pas dans le sens du spectacle ou qui est confus, je n'arrive à rien. Quand il n'y a pas cette allée et venue, ça bloque. Je crois que c'est en cela que le théâtre est collectif. Le travail collectif ne veut pas dire, comme pensent certains, suppression totale de toute idée individuelle ou de différenciation dans le travail de chacun. Cela veut dire que le travail de chacun doit être mené au mieux et trouver son espace dans le travail collectif.

L.G. — *Est-ce qu'il n'y a pas des frictions au sein du groupe ?*

A.M. — C'est terrible. Il y a des moments où on a envie de tout envoyer paître. Ce n'est pas du tout l'idylle. Je crois que les gens qui connaissent la vie de groupe sauront ce que je veux dire. C'est une vie passionnante, enrichissante, et que je ne voudrais quitter pour rien au monde, mais très douloureuse. Parce que les passions existent. On ne supprime pas les passions parce qu'on vit en groupe. Au contraire, elles sont décuplées parce qu'elles sont utiles pour la création. On a besoin de ces liens affectifs, de ces liens passionnels, et puis en même temps, il y a des fois où ça complique tout.

L.G. — *Et la responsabilité des choix incombe au metteur en scène ?*

A.M. — Disons, l'orientation, oui. Je crois cependant que chaque comédien et chaque technicien est suffisamment conscient de l'intérêt du spectacle, du produit qui va sortir de chacun de nous, pour accepter et pour comprendre les sacrifices qui paraissent évidents. On a rarement eu quelqu'un

qui a dit : « Non, moi je veux cette scène parce que j'y suis ». Jamais on a eu ce genre de conflit. Mais c'est douloureux, même quand un comédien dit : « Oui, c'est vrai, c'est une très belle scène mais elle n'a plus son rôle dans le spectacle ». Il a beau le faire d'une façon très consciente, c'est toujours très douloureux.

L.G. — *Vous avez fait des spectacles qui ont toujours, ou presque toujours, été extrêmement populaires, mais vous avez fait des spectacles plutôt pour le public qu'avec le public. Dans quelle mesure ce dernier intervenait-il dans l'élaboration du spectacle lui-même ?*

A.M. — D'abord on ne fait pas de spectacle *avec* le public. Il y a des événements théâtraux qu'on peut faire avec le public quand il s'agit, dans une localité bien précise, d'une manifestation particulière et qui dure un temps très limité. Sinon, je crois que c'est non seulement un peu utopique mais c'est même, je dirais, un peu démagogique que de dire : « Voilà, on va écrire ça avec trois cents personnes ». C'est pas vrai. On peut dire qu'on va se documenter auprès de trois cents personnes, interroger trois cents personnes, parler avec trois cents personnes. Mais on ne peut pas dire qu'on va écrire un spectacle avec trois cents personnes. On peut préparer une fête, mais une fête qui aura lieu durant une journée ou trois jours au maximum. Par contre, ce qu'on a essayé de faire avec *l'Âge d'or*, c'était autre chose. Comme le spectacle traitait de problèmes et de gens que l'on prenait dans la rue, on a fait des séances de travail avec eux. Par exemple pour le personnage de l'ouvrier arabe, Abdala, on a travaillé plusieurs soirées avec un groupe de jeunes Arabes, garçons et filles, et ils nous racontaient, eux, des anecdotes, des choses qui leur étaient arrivées et nous, nous improvisions immédiatement devant eux ce qu'on pouvait retirer de l'histoire qu'ils nous racontaient. Cela a été extrêmement enrichissant pour le spectacle, pour nous. Nous revendiquons quand même l'envie que nous avons de faire du théâtre, nous, pas de ne plus en faire, vous voyez ce que je veux dire. Je crois cependant qu'il y a une collaboration, qui reste à améliorer, entre nous et le

public. Mais quand quelqu'un dit qu'il a écrit un spectacle avec les gens d'un quartier, je crois qu'on peut dire qu'il a, comme nous, profité des avis et de l'inspiration des gens, tout simplement.

L.G. — *En terminant, est-ce que vous seriez d'accord pour dire que les deux grandes caractéristiques du Théâtre du Soleil sont, d'une part, le retour à certaines formes beaucoup plus anciennes du théâtre, comme la commedia dell'arte, l'utilisation des masques, des clowns, des marionnettes et, d'autre part, la nécessité de ne jamais se répéter ?*

A.M. — Oui, c'est-à-dire d'avancer, de chercher. Notre ambition à nous, c'est de faire un théâtre populaire sur notre société qui soit du théâtre, qui ne soit pas un slogan. Alors évidemment, pour avancer, pour progresser, il ne faut pas se répéter.

L.G. — *Mais toujours à partir de techniques très anciennes...*

A.M. — Vous savez, il n'y a pas de tradition théâtrale moderne et c'est ça le problème. Donc quand on veut se servir d'une forme populaire comme le théâtre chinois ou comme la *commedia dell'arte*, on doit s'appuyer sur une tradition. Une tradition, c'est toujours ancien. C'est ce qu'on en fait qui est moderne ou qui est passéiste. Nous, nous essayons de faire en sorte que cela soit moderne et non passéiste. Maintenant encore faut-il que nous réussissions \*.

\* Entretien fait à Paris en novembre 1978. Nous remercions la société Radio-Canada de nous avoir autorisé à le reproduire, une partie — dix minutes sur quarante — en ayant déjà été diffusée dans le cadre de l'émission « Femme d'aujourd'hui ».