

## **Ariane Mnouchkine en marge de l'institution**

### **Le Théâtre du Soleil**

Ayant grandement contribué à l'instauration du théâtre public, le principe de théâtre d'art semble ne pouvoir se défendre que dans un cadre institutionnel. Pourtant, le Théâtre du Soleil entend préserver son statut de compagnie indépendante et semble opposer aux idées de Strehler un remarquable contre-exemple. Depuis trente ans, Ariane Mnouchkine refuse toute proposition contractuelle des pouvoirs publics susceptible de lui faire perdre son autonomie de création et reste déterminée à n'accepter aucune concession face aux difficultés qu'engendrent cette situation. L'attachement de la compagnie à rester un organisme vivant, libre de ses initiatives et maître de son destin, la résolution d'Ariane Mnouchkine à ne jamais compromettre la moindre exigence artistique ont forgé la réputation internationale du Soleil.

Son affiliation au théâtre d'art étonne peut-être les spectateurs qui n'ont connu que la période de création collective à finalité révolutionnaire dont il a été l'un des plus illustres représentants, avec notamment *1789*, spectacle créé à Milan en 1970 puis repris à la Cartoucherie de Vincennes. Pourtant, même au cœur de ses combats les plus directement politiques, le Théâtre du Soleil n'a jamais cessé de se reconnaître dans l'état d'esprit et la démarche des « pionniers », auprès desquels il entendait tirer leçon. En fait, la notion recouvre ici un ensemble de valeurs humanistes, liées à la conscience d'une forte responsabilité visionnaire de l'artiste dans la marche du monde.

### **Le modèle utopique de la création théâtrale autogérée**

En 1975, le Théâtre du Soleil souhaite avec *L'Age d'or* encourager « à changer les conditions dans lesquelles nous vivons, [...] raconter notre Histoire pour la faire avancer — si tel peut être le rôle du théâtre » (1). Cet « encouragement » ne doit pas se limiter au contenu idéologique de la fable. Il s'agit de proposer un modèle alternatif en instaurant un processus de création différent susceptible d'offrir une nouvelle manière de raconter. A l'encontre du « théâtre officiel » (2) dont on dénonce le fonctionnement, la mise en question du pouvoir passe également par la critique du théâtre institutionnel. En sortant des « limites de la scène à l'italienne » on propose une autre organisation du travail fondée sur une pratique utopique de groupe qui s'offre comme essai d'un programme de société autogéré (3).

Dans le même temps, la quête d'un théâtre qui soit à la fois essentiel pour l'homme d'aujourd'hui et universel par sa forme semble déjà une préoccupation de la compagnie, même quand celle-ci intervient « dans la rue, dans une usine en grève, au milieu du bonheur d'une lutte » pour y apporter une « sève d'insolence et de plaisir » (4), ou pour se confronter à un public ouvrier.

### **La leçon de Copeau, la découverte de Meyerhold**

Le programme de *L'Age d'or* (5), créé en 1975, leur fait longuement référence. Des citations de Copeau, Meyerhold et Henri Michaux (6) sont données comme des

points de repère qui ont guidé le travail de la compagnie. L'objet même de ce spectacle, « raconter l'histoire de notre temps », ne poursuit-il pas la tentative restée infructueuse de Copeau de « créer une nouvelle comédie improvisée, avec des types et des sujets de notre temps » (7) ? Le recours au jeu masqué doit permettre d'inventer des types caractéristiques de l'époque contemporaine, de telle sorte qu'« un public passionné par les événements en cours viendrait se délasser et rire sans arrière-pensée, aux irrésistibles drôleries de marionnettes vivantes » (8). Ce faisant, l'art et la pensée ne doivent pas perdre leur droit. Sur des tréteaux forains, il convient là encore d'atteindre le « pur désintéressement de l'œuvre d'art » (9). On ne se contente ni de la caricature ni de la fantaisie : « Parmi d'évidentes allusions à des choses contemporaines, il faut que jaillissent soudain ces grands éclairs de vérité humaine, dont l'impitoyable éclat met brusquement à nu le fond même des choses, et qui sont comme des points lumineux sur lesquels l'esprit des hommes se guide d'âge en âge. (10) »

Dans les moments de forte agitation sociale qui suivent les événements de mai 1968, Ariane Mnouchkine s'appuie sur les écrits de Meyerhold pour évoquer la nécessité d'un « théâtre réaliste stylisé » (11) qui « ne renie pas l'outil essentiel du théâtre », c'est-à-dire son code et ses lois propres. A l'encontre de ceux qui déclarent « se passer de la forme et tout sacrifier au fond » (12), il lui paraît indispensable d'effectuer un travail de transposition afin de trouver l'essentiel de la vie et ainsi devenir « plus vrai que le vrai » : « S'il est trop "comme la vie", il n'est plus du théâtre. [...] c'est toute la question de l'art ; cela me fait penser à la phrase de Pavese qui dit que la poésie a commencé quand un imbécile a dit de la mer : "on dirait de l'huile", à un moment la mer a tellement l'air d'huile, que c'est vraiment la mer ! (13) »

### **La création collective rend les choix difficiles**

Or l'exigence artistique a mis en valeur l'aspect utopique du projet de création collective : après plus d'un an et demi de travail collectif à base d'improvisations, Ariane Mnouchkine est contrainte d'effectuer des choix. Elle impose du même coup une orientation personnelle à l'écriture et à la composition du spectacle qui suscite des désillusions parmi les membres de la troupe. Le fait de conclure le chapitre « Encouragements » du texte programme de *L'Age d'or* par la citation suivante de Copeausemble significatif : « De toutes ces recherches, toutes ces aspirations, quelle forme délivrée, monumentale, pure, calme, privilégiée sortira ? » (14)

A partir de *Méphisto*, la compagnie ne créera plus sans auteur. Le metteur en scène s'affirme comme maître d'œuvre. Au désir de « créer une fête sereine et violente en réinventant les principes de théâtres populaires traditionnels » (15) s'ajoute la nécessité vitale « de faire des œuvres pour maintenir l'unité entre les hommes » (16). Cependant, le but ultime de la compagnie reste le même : raconter l'histoire de notre temps en cherchant la perfection d'une forme universelle telle que la rencontre du public transforme cet art épique en une fête.

### **Le temps du retour aux sources**

Avec l'accession de la gauche au pouvoir en 1981, de nombreuses équipes constituées selon l'esprit hérité de 1968 telles la Salamandre ou le Campagnol (lui-même issu du Soleil) se sont rattachées à l'institution. Le soutien accru de l'Etat les

dispose à accepter une tutelle conçue désormais comme un partenariat. Tandis qu'une trêve est observée dans les luttes et revendications sociales, le théâtre perd l'envie d'agir en tant que « substitut imaginaire des luttes concrètes » (17). La raréfaction des projets de société utopiques ou idéologiques n'incite-t-elle pas à porter davantage la réflexion dans le champ esthétique ? Après une brève mise en cause de sa fonction, le metteur en scène a repris ses droits et entend ne plus obéir qu'aux raisons individuelles de sa propre quête artistique.

Le Théâtre du Soleil a lui aussi suivi cette tendance mais n'a jamais remis en cause son statut de compagnie indépendante. Ariane Mnouchkine n'hésite plus à « signer » ses mises en scène, tout en maintenant un principe égalitaire qui exclut de sa troupe toute « tête d'affiche ». Cette évolution est accompagnée d'un regain d'intérêt pour le répertoire Shakespearien, présenté comme un retour aux sources. Il ne suffit plus de puiser dans les formes traditionnelles, passées ou orientales : en se confrontant aux trois chefs-d'œuvre que compose le cycle Shakespeare (18) Ariane Mnouchkine entend se mettre à l'école de celui qui était aussi bien auteur que directeur de troupe. Se refusant toujours à se tourner vers les « délices » et « merveilles confites » du « vieux monde » pour « découvrir le chemin de notre nostalgie et nous faire aimer la Mort » (19), Ariane Mnouchkine se désintéresse du « classique » que représente Shakespeare pour considérer le témoin et le poète de son temps. En se posant lors des répétitions des questions analogues à celles que l'homme de théâtre s'était sans doute posées, elle espère pouvoir mieux comprendre comment à son tour « faire du théâtre sur notre époque » (20). La difficulté d'atteindre, quel que soit le succès des pièces modernes, un « degré théâtral » équivalent à celui des chefs-d'œuvre du passé instaure de la sorte un « mouvement dialectique dans [le] travail entre [cette] recherche du théâtre contemporain et un besoin périodique d'aller réapprendre aux sources du théâtre » (21).

### **La conjugaison d'une vie et d'une troupe**

Une des particularités de la troupe est de ne pouvoir créer qu'après avoir déterminé l'urgence du moment : l'inquiétude face à l'avenir ou les menaces qui pèsent sur le théâtre ont souvent orienté ses choix et favorisé son ressourcement. La vocation de se tenir à l'écoute des événements contemporains et de leur donner un écho poétique rend nécessaire une remise en cause constante de la démarche. Cette volonté de rester sensible à l'évolution chaotique du monde a sans doute permis la longévité exceptionnelle du Théâtre du Soleil. Mais il s'agit moins de suivre les mutations de la société que d'être source d'un inlassable questionnement. Une « exploration visionnaire » est à la base de tout nouveau projet, conçu comme une aventure artistique. Ce cheminement n'accepte aucune sollicitation extérieure : la réunion de compagnie est la seule instance jugée apte à dresser le bilan de l'expérience écoulée en fonction duquel se déterminent les orientations nouvelles.

Estimant ne pas partager la virtuosité de Strehler(22), Ariane Mnouchkine déclare devoir travailler davantage. Mais elle apprécie une « absence d'habileté » qui entretient en elle le désir de percer le secret de l'essence du théâtre. Elle défend l'idée d'un « artisanat de l'art » (23) et entend ne jamais économiser ni le temps ni les moyens nécessaires à chaque création. Si elle refuse de devenir une institution, la compagnie défend par contre le principe de théâtre public, en opposition au théâtre privé.

Les subventions permettent à la compagnie d'être composée de soixante personnes, de proposer des places à prix réduits, et surtout « d'offrir au public "ce qu'il y a de plus beau", dans tous les sens de l'expression : sans lésiner jamais sur le faste des décors, la qualité des costumes, le temps des répétitions, le fini du travail » (24). La métaphore de la page blanche utilisée pour décrire toute nouvelle session de répétitions souligne l'intention de procéder de manière empirique sans idées préconçues : tout doit être soumis à l'épreuve de la scène, y compris les acquis de l'expérience afin de tester encore leur validité.

Depuis sa fondation, le Théâtre du Soleil n'a jamais cessé de traverser régulièrement de longues périodes de chômage forcé chaque fois que ses dettes, toutes subventions déduites, atteignent un seuil trop alarmant. Pour les rembourser, il s'est toujours refusé à exploiter ses anciens succès par une reprise, dans la mesure où le spectacle n'aurait plus d'autre raison d'être que de "renflouer une affaire". Le Théâtre du Soleil s'interdit ainsi toute concession à la facilité qui nuirait à ses principes. De même Ariane Mnouchkine s'est toujours interdit d'exploiter son savoir-faire spectaculaire et comique pour monter plus rapidement des pièces légères dont les effets pourraient garantir à coup sûr une réussite populaire.

Le refus de toute ingérence des pouvoirs publics n'empêche pas le Théâtre du Soleil de s'estimer devoir rendre des comptes à la collectivité. Paradoxalement, cette compagnie volontairement en marge des institutions entend valoriser l'idée de service public et reproche au théâtre subventionné de ne plus honorer sa mission : « Je trouve que certains établissements publics se sont laissés pervertir par le privé. Je pense à des cachets d'acteurs. Quand on est subventionné, on n'a pas à engager une vedette uniquement parce qu'elle va attirer du public. Surtout quand il s'agit d'acteurs de cinéma (25). » Pour Ariane Mnouchkine, un théâtre ne peut revendiquer l'autonomie artistique qui lui est indispensable qu'à condition d'accomplir pleinement le devoir de service public qui seul lui donne le droit de bénéficier de l'aide de la collectivité.

### **Le théâtre est d'art ou bien il n'est pas**

Le souci de ne pas démeriter de la fidélité du public impose de rester digne de la haute image que son histoire est en train de forger. L'expression « placer chaque fois la barre plus haut » appartient au jargon de la troupe. La conscience de devoir toujours sinon innover du moins élever la moindre de ses créations au plus haut niveau de qualité sous peine de déchoir constitue un fardeau parfois lourd à porter. Cette exigence implique une stimulation collective qui puise ses motivations dans la conviction que l'acte théâtral éveille en la société des résonances profondes et insoupçonnées : « Même les gens qui ne vont pas au théâtre savent que le théâtre existe, qu'il leur appartient. Ils savent que, tous les soirs, il y a partout dans le monde des imaginations, des esprits dans des corps qui parlent, qui bougent, qui expriment des choses devant d'autres esprits, d'autres corps vivants (26). »

La quête d'une vérité « mystérieuse » du théâtre est déjà « en soi un chemin vers la culture, un chemin qui est exigeant et qui lui-même suscite des exigences (27). » La recherche esthétique va ainsi progressivement se doubler d'une intention éthique : « Le théâtre est utile à la civilisation, car il permet à l'homme d'aller vers le haut (28). »

## **Le prix de l'art**

Comme Copeau, l'urgence de constituer un modèle qui fasse école est devenue au cours de ce parcours une priorité. La nécessité de développer et de transmettre une tradition de l'acteur n'a cessé de prendre de l'importance : l'hypothèse de voir se perdre la spécificité théâtrale de son art par manque de discernement et surtout par oubli d'une discipline de base est pour Ariane Mnouchkine intolérable.

La satisfaction commune de contribuer à une réalisation exceptionnelle maintient l'existence de la troupe : la confiance en la réussite du spectacle justifie l'intensité du travail demandé. L'exigence de l'art est avancée pour favoriser l'émulation des acteurs dont les rôles ne sont distribués qu'au cours des répétitions, et entretenir la motivation de l'équipe technique. Enfin un consentement aux sacrifices imposés par l'exclusivité d'une vie de troupe est requis : « [...] à chaque instant, des gens ont accepté de payer le prix — tout à fait légitime — de l'art. Pour l'art il y a un prix très lourd à payer, toujours » (29).

De même que Ariane Mnouchkine reconnaît qu'« il n'y a pas de spectacle de théâtre sans histoire du théâtre à l'intérieur » (30), le Théâtre du Soleil se nourrit dans son fonctionnement même de l'univers imaginaire suscité par le spectacle en cours. On tente dans le même temps de tirer profit des leçons qui y sont prodiguées. Ariane Mnouchkine peut ainsi décrire le fonctionnement interne de sa compagnie en empruntant des métaphores royales puisées dans le monde shakespearien, en citant Gandhi ou en se référant au système de la démocratie athénienne. L'art du théâtre est pour elle un art de l'enfance où la gratuité du jeu et le plaisir du spectaculaire sont inhérents à la nécessaire transposition poétique qui transforme l'acte de pur divertissement en une aventure spirituelle. Etat d'innocence, curiosité intellectuelle et disponibilité physique représentent les vertus essentielles de cette exploration où chacun est amené à se découvrir tout en se sublimant dans la création. Ainsi, l'« encouragement » à transformer le monde par la proposition festive d'un modèle utopique de société est devenu aujourd'hui une invitation à partager le plaisir d'entrevoir, dans la beauté des passions exprimées, un nouvel état de vivre, au cours d'un cheminement qui s'apparente à un apprentissage.

Se défiant des étiquettes, Ariane Mnouchkine n'utilise pas l'expression « théâtre d'art ». Mais il lui importe aujourd'hui plus que jamais de défendre des principes éthiques analogues à ceux de Stanislavski, même si sa propre esthétique a davantage été influencée par Meyerhold. Car, selon elle, le théâtre doit être d'art sinon il n'est pas : « Peut-être que tous les autres spectacles ne sont pas du théâtre ! Je n'accepte pas comme théâtre tout ce qui est sur les scènes ! » (31) Ce radicalisme ne la rapproche-t-elle pas également de Copeau dont elle semble être la plus fidèle continuatrice ?

## **Texte de Jean-François DUSIGNE**

**(In DUSIGNE Jean-François, "Ariane Mnouchkine en marge de l'institution", in *Le Théâtre d'Art, aventure européenne du XXe siècle*, Paris, Editions Théâtrales, 1997, pp. 273-280).**

## NOTES

1. Texte programme de *L'Age d'or*, Paris, Stock, Théâtre ouvert, 1975.
2. Cf. Interview d'A. Mnouchkine, « En plein soleil » in *Fruits*, n°2/3, juin 1984, p. 212.
3. On se reportera à ce sujet à l'article de Georges Banu, « Le travail théâtral, laboratoire utopique » in *Le théâtre, sorties de secours*, Paris, Aubier, 1984, p. 28.
4. Texte programme de *L'Age d'or*, *op. cit.*
5. *Ibid.*
6. Il s'agit d'un passage du texte d'Henri Michaux, *Un Barbare en Asie*, Paris, NRF Gallimard, 1967. (p.182-184 dans l'édition de 1982).
7. J. Copeau, *Appels, Registres I*, NRF, Gallimard, Paris, 1974, p. 187.
8. Cf. *Correspondance Jacques Copeau - Roger Martin du Gard*, Paris, NRF Gallimard, 1972. Dans le tome II (1929-1949), p. 820.
9. *Ibid.* on trouve pp. 819-825 des notes de Roger Martin du Gard sur la « comédie de tréteaux » datées d'octobre 1917. Ce dernier et J. Copeau échangeaient alors leurs idées sur cette Nouvelle Comédie que J. Copeau souhaitait esquisser d'abord en tant qu'auteur, puis en tant que directeur de troupe avec ses Copiaux en Bourgogne.
10. *Ibid.*; p. 820.
11. Formule de Meyerhold, citée comme telle dans le texte programme de *L'Age d'or*.
12. *Ibid.*
13. Cette dernière citation est issue d'un interview d'A. Mnouchkine tenu plus tardivement. Nous nous permettons de le rapporter ici car son propos sur l'art du théâtre était sensiblement le même dix ans plus tôt.« En plein soleil » in *Fruits*, n°2/3, juin 1984, p. 210.
14. Citation de J. Copeau (1928), texte programme de *L'Age d'or*, *op. cit.*, p. 27.
15. *Ibid.*, p. 13.
16. Propos recueillis personnellement en octobre 1993 (A. Mnouchkine citait alors la *Baghavad Gita*).
17. Georges Banu, « Le travail théâtral, laboratoire utopique » in *Le théâtre, sorties de secours*, *op. cit.*, p. 23.
18. *Richard II* (1981), *La Nuit des Rois* (1982), *Henri IV première partie* (1984)
19. Texte programme de *L'Age d'or*, *op. cit.*, p. 17.
20. Interview d'A. Mnouchkine, « En plein soleil » in *Fruits*, n°2/3, *op. cit.*, p. 214.
21. A. Mnouchkine, *Textes et documents pour la classe*, Paris, CNDP, 23 janvier 1991.
22. Cf. Interview d'A. Mnouchkine, « En plein soleil » in *Fruits*, n°2/3, juin 1984, p. 206.
23. *Ibid.*
24. Claude Roy, « Ariane Soleil » in *Double Page*, n°21, 1982.
25. *Ibid.*
26. « Ariane Mnouchkine fête trente ans de Théâtre du Soleil », in *Paris Match*, octobre 1994, p. 4.
27. A. Mnouchkine, « En plein soleil », *op. cit.*, p. 207.
28. A. Mnouchkine, « Ariane Mnouchkine fête trente ans de Théâtre du Soleil », in *Paris Match*, *op. cit.*
29. Interview d'A. Mnouchkine, « En plein soleil », *op. cit.*, p. 209.
30. *Ibid.*, p. 208.
31. *Ibid.*, p. 214.