



## Les Éphémères

Théâtre du Soleil



© Michèle Laurent

### Édito :

Trois ans après la création du « *Dernier Caravansérail (Odyssees)* » et de sa reprise en cinéma, Ariane Mnouchkine propose à sa troupe un nouveau travail théâtral. Dans cette lignée d'une mise en recherche portée par la création collective Ariane et sa troupe s'interrogent sur la façon de manifester le concret et la vérité « d'instant » de la vie quotidienne. À travers des moments vécus et des situations personnelles de ses acteurs ou d'elle-même, portés au théâtre comme des « visions » il s'agit de nous toucher et de nous alerter sur ce combat jamais assuré contre la perte du temps.

Ce sont *Les Éphémères* dont un premier recueil a été créé le 27 septembre 2006 et un second le 4 janvier 2007 à la Cartoucherie de Vincennes. Un troisième recueil devrait voir le jour. Si l'un des enjeux fondamentaux du *Dernier Caravansérail* était de porter à notre regard des histoires poignantes et cruelles (de sans papiers, d'exilés, d'immigrés, de déplacés...) de séparations dues aux événements historiques, économiques ou politiques, *Les Éphémères* nous envoient au cœur même de nos intimités en nous montrant des petits instants inéluctablement passés et qui pourtant nous sauvent ou nous détruisent : « C'est un spectacle qui est fait des instants qui nous ont faits ». Et ces figures de l'éphémère sont fondées théâtralement pour autant que nous puissions nous dire à travers ce récit intime à trente voix : « Comme elles sont vraies ! Comme elles nous ressemblent ! »

« Nous espérons, nous sommes sûrs, que les instants qui nous ont faits sont très proches des instants qui vous ont faits. Que les deuils que nous avons vécus sont très proches des deuils que vous avez vécus. Que les abandons que nous avons subis sont proches des abandons que vous avez subis, et que nos amours, nos passions, nos espoirs sont aussi les vôtres. »

Un dossier *Pièce (dé)montée* qui prépare la venue au spectacle des enseignants et de leurs élèves, rédigé par Jean-Louis Cabet et réalisé dans le cadre du Festival d'Avignon. Des pistes d'exploitations pédagogiques proposées par Béatrice Picon-Vallin viendront le compléter à mesure de la tournée du spectacle.

Retrouvez les numéros précédents de *Pièce (dé)montée* sur le site du  
► **CRDP de Paris** dans la rubrique arts et culture, dossiers.

**Avant de voir le spectacle :**  
**la représentation en appétit !**

**Portrait du Théâtre du Soleil :**  
Ariane Mnouchkine  
Le théâtre du Soleil : La cartoucherie  
[page 2]

**Avant-propos :**  
Les recommandations d'Ariane  
aux lycéens  
Une question posée à Marcel Proust  
en 1922  
Un jeu théâtral : raconter  
un souvenir vécu  
[page 4]

**Entretien  
avec Ariane Mnouchkine**  
[page 5]

**Le fascicule de présentation  
du spectacle**  
[page 8]

**Le titre du spectacle**  
[page 9]

**Arrêts sur images**  
[page 10]

**Après la représentation :**  
**piste de travail**

**Traces et remémorations  
du spectacle**  
[page 12]

**Écouter et susciter des échanges**  
Le dispositif scénique  
Les temporalités  
Le jeu des comédiens et l'interprétation  
des personnages  
Les objets et les mobiliers de plateaux  
[page 12]

**Une composante fondamentale  
indispensable du spectacle :**  
**la musique**  
[page 16]

**Analyse dramaturgique**  
*Les Éphémères* au Soleil par Béatrice  
Picon-Vallin  
[page 19]

**Rebonds et résonances :**  
*Le buffet sonnet* d'Arthur Rimbaud  
*Odes élémentaires*, Pablo Neruda  
[page 23]

Avant de voir le spectacle

## La représentation en appétit !

### LE THÉÂTRE DU SOLEIL - LA CARTOUCHERIE

**Ariane Mnouchkine**, née le 3 mars 1939 à Boulogne sur Seine, est metteur en scène et directrice du Théâtre du Soleil, qu'elle fonde en 1964 avec ses compagnons de l'ATEP (Association Théâtrale des Etudiants de Paris créée le 27 octobre 1959 avec Martine Franck).

Le Théâtre du Soleil est alors une jeune troupe cosmopolite qui élit domicile aux portes de Paris, dans ce qui deviendra un nouveau lieu de théâtre : l'ancienne Cartoucherie de Vincennes. La troupe invente de nouveaux fonctionnements et privilégie le travail collectif. Le but est dès cette époque (qui précède 1968) d'établir de nouveaux rapports avec le public et de se distinguer du théâtre bourgeois pour faire un théâtre populaire de qualité.

La troupe est devenue, dès les années 1970, une des troupes majeures en France, tant par le nombre d'artistes qu'elle abrite (plus de 70 personnes à l'année) que par son rayonnement international. Attachée à la notion de « troupe de théâtre »

semblable à une tribu ou à une famille, Ariane Mnouchkine fonde l'éthique du groupe sur des règles élémentaires : tout corps de métier confondu, chacun reçoit le même salaire, et sur le plateau, la distribution définitive ne se décide qu'après que plusieurs comédiens se sont exercés aux différents rôles. Le Théâtre du Soleil est aujourd'hui une des dernières troupes, fonctionnant comme telle, qui existe encore en Europe.

L'aventure du Théâtre se construit depuis plus de 40 ans grâce à la fidélité et à l'affection d'un public nombreux tant en France qu'à l'étranger. Son parcours est marqué par une interrogation constante sur le rôle, la place du théâtre et sa capacité à représenter l'époque actuelle. Cet engagement à aborder des grandes questions politiques et humaines, traitées sous un angle universel, se mêle à la recherche de grandes formes de récits, à la confluence de l'Orient et de l'Occident.

#### Repères chronologiques

##### 1964-1970

En 1964, le Théâtre du Soleil met en scène son premier spectacle **Les Petits Bourgeois** de Maxime Gorki, d'après l'adaptation d'Arthur Adamov, à la M.J.C. de la porte de Montreuil. La même année, Ariane Mnouchkine coécrit le scénario du film de Philippe de Broca **L'Homme de Rio**, produit par son père, Alexandre Mnouchkine.

Le Théâtre du Soleil crée ensuite collectivement **Capitaine Fracasse**, d'après Théophile Gautier en 1965, en 1967 **La Cuisine** d'Arnold Wesker et en 1968 **Le Songe d'une Nuit d'Été** de William Shakespeare d'après l'adaptation de Philippe Léotard.

En 1969, Le Théâtre du Soleil crée **Les Clowns** en collaboration avec le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers.

Représentations à Paris et en tournée (Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, Festival d'Avignon, Piccolo teatro, Elysées Montmartre).

En 1970, le Théâtre du Soleil s'installe à la Cartoucherie du bois de Vincennes que la troupe utilise d'abord comme lieu de répétition. En décembre 1970, malgré le succès critique et populaire de **1789**, le Théâtre du Soleil ne trouve aucun lieu pour jouer. Ariane Mnouchkine décide de transformer trois hangars de la Cartoucherie en lieu de représentations. À la suite du Soleil quatre autres théâtres se sont installés à la Cartoucherie : l'Aquarium, Le Chaudron, La tempête, l'Épée de bois.

##### 1970-1980

C'est avec **1789** créé le 12 novembre 1970 et le second volet **1793** créé trois ans plus tard que le Soleil trouve son véritable public. Dès lors, la Cartoucherie deviendra une véritable cité du théâtre dont le Théâtre du Soleil sera l'âme. Les bâtiments utilisés par le Soleil permettent de réaliser pour chaque spectacle un nouvel espace.

En 1974 Ariane Mnouchkine tourne son premier film, lors des dernières représentations de **1789**. Elle offre ainsi aux spectateurs de cette création collective un témoignage inédit du travail en cours à cette époque au sein de son théâtre.

En 1975, le Théâtre du Soleil crée **L'Âge d'or** création collective qui cherche à raconter avec les masques de la Commedia dell'Arte le monde contemporain mais surtout l'histoire des petites gens, celle du peuple. Représentations à Paris (Varsovie, Venise, Louvain-la-Neuve).

En 1976-77 Ariane Mnouchkine tourne **Molière ou la vie d'un honnête homme** qui sera repris en DVD en 2004.

En 1977-78, création de **Mephisto, le roman d'une carrière**, adapté du roman de Klaus Mann.

### 1980-1990

Il faudra qu'Ariane Mnouchkine aborde les « Shakespeare »...

10 décembre 1981, **Richard II**, à la Cartoucherie ;  
10 juillet, **La Nuit des Rois**, Festival d'Avignon, pièce jouée en alternance avec la précédente à la Cartoucherie ;  
18 janvier 1984, **Henri IV** ;

En 1985, **L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge** d'Hélène Cixous ;

Puis en 1987, **L'Indiade, l'Inde de leurs rêves**. La distance subsiste, par l'éloignement dans l'espace et par les codes de jeu. Hélène Cixous écrit les textes à partir de travail d'Ariane Mnouchkine et des comédiens en répétition. L'ambition d'Ariane est toujours d'éclairer l'histoire contemporaine par les moyens du théâtre.

En 1989, création d'un film **La Nuit miraculeuse**.

### 1990-1994

Avant d'interroger à nouveau notre monde, Ariane Mnouchkine fait le détour par le théâtre tragique grec avec **Les Atrides** :

10 novembre 1990, **Iphigénie à Aulis** d'Euripide ;

24 novembre 1990, **Agamemnon** d'Eschyle ;  
24 février 1990, **Les Choéphores**.

1993, **L'Inde de père en fils, de mère en fille** mise en scène de Rajeev Sethi sur une idée d'Ariane Mnouchkine ; spectacle interprété par 32 artistes indiens.

1994, **La Ville Parjure ou le Réveil des Erinyes** de Hélène Cixous mise en scène d'Ariane Mnouchkine portant sur le scandale du sang contaminé.

### 1995-2002

1995-96, **Tartuffe** de Molière, mise en scène d'Ariane Mnouchkine ;

1996-97, **Au Soleil même la nuit**, film d'Eric Darmon et Catherine Vilpoux, « en harmonie avec Ariane Mnouchkine », qui présente le travail de celle-ci lors des répétitions du **Tartuffe** ;

1997-98, **Et soudain des nuits d'éveil**, création collective en harmonie avec Hélène Cixous, mise en scène Ariane Mnouchkine ;

1999-2002, **La Ville Parjure ou le Réveil des Erinyes** de Hélène Cixous, un film de Catherine Vilpoux ;

1999-2002, **Tambours sur la Digue**, sous forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs d'Hélène Cixous, mise en scène d'Ariane Mnouchkine ;

2001-02, **Tambours sur la Digue**, un film réalisé par Ariane Mnouchkine ;

2003, **Le Dernier Caravansérail (Odysées)**

à partir de récits ou de lettres de sans papiers, d'immigrés ou d'exilés :

- le 3 avril, Première partie : **Le Fleuve Cruel**

- le 22 novembre, Seconde partie : **Origines et Destins**.

2006, mise en film du **Caravansérail** réalisé par Ariane Mnouchkine ;

27 décembre 2006, **Les Éphémères**, création collective, premier recueil ;  
4 janvier 2007, premier et second recueil.



## AVANT-PROPOS

### Les recommandations d'Ariane aux lycéens

Lors d'une rencontre organisée avec des lycéens à Avignon le 10 juillet 2006 après la projection du *Dernier Caravansérail* une lycéenne s'adresse à Ariane en ces termes : « Vous vous intéressez aux témoignages de la vie des gens et pourtant vous avez dit que votre père ne vous avait pas parlé de lui.

Ariane – Il m'a parlé mais pas assez. Les gens qui ont vécu des choses très dramatiques parlent mais très peu. Heureusement sa sœur, ma tante, m'a parlé davantage mais quand même je me retrouve maintenant avec des gens qui en savent plus sur mon père que moi-même. Je n'ai pas pensé mon père mortel ; et qu'un jour il me parlerait. Ce que je vous conseille, si vous avez une grand-mère, des grands parents, c'est de prendre un petit magnétophone et de les enregistrer. Faites-les parler, ce sont des trésors. Vos parents ont vécu des choses que vous ne connaissez pas et qui sont parfois des révélations. S'ils ont des scrupules à vous parler, c'est qu'ils pensent et ils n'ont pas tort, que cela ne vous intéresse pas, et quand ça vous intéresse vraiment, parfois il est trop tard. Faites-le ! ».

Aux lycéens, à ceux qui vont vivre une vie nouvelle, cet appel lancé de recueillir sans tarder des moments de la vie de leurs proches, est aussi l'espérance que des ponts seront établis (rétablis) entre les générations malgré le temps qui passe irréversiblement.

Ce temps, si nous n'y prenons pas garde, nous sépare « tout doucement sans faire de bruit » ou brutalement de ceux que nous croyions connaître comme si nous oublions que nous étions mortels, que nous ne pouvions jamais revivre deux fois le même événement, et que chaque « fois » n'arrive qu'une seule fois.

Et déjà il est possible de considérer que cette réponse était une annonce du spectacle à venir en cours d'improvisations et de répétitions, mais cette fois établies à partir de souvenirs d'instant plus personnels et plus européens.

Dans le *Caravansérail* il s'agissait, partant de récits ou de lettres de sans papiers, d'immigrés, d'exilés, de déplacés, de nous faire voir concrètement par l'incarnation théâtrale ces instants de vie, au delà de la simple énonciation des mots qui évoquent, sans éveiller notre compassion, des réalités choquantes ou douloureuses mais abstraites et lointaines pour nous. Dans *Les Éphémères* c'est d'une autre séparation dont il est question, une séparation inéluctable, de « quelque chose qu'on veut oublier et qui est notre lot à tous. » D'un sentiment de la perte : « Je suis terrifiée quand je redécouvre qu'effectivement nous sommes mortels. Là, je n'étais pas assez que certains étaient un peu plus mortels que d'autre ». Mais aussi de rendre présent la beauté ou l'ambivalence de ces instants passés.

Cela fait écho avec cette « petite question » posée un jour à Marcel Proust quelque mois avant sa mort :

« **Et si le monde allait finir... Que feriez-vous ?** ». Sa réponse est parue dans *l'Intransigeant* du 14 août 1922. Voici le texte complet de la question et sa réponse :

*Un savant américain annonce la fin du monde, ou tout au moins la destruction d'une si grande partie du continent, et cela d'une façon brusque, que la mort serait certaine pour des millions d'hommes. Si cette prédiction devenait certitude, quels en seraient, à votre avis, les effets sur l'activité des hommes entre le moment où ils acquerraient ladite certitude et la minute du cataclysme ? Enfin, en ce qui vous concerne personnellement, que feriez-vous avant cette dernière heure ?*

Je crois que la vie nous paraîtrait brusquement délicieuse, si nous étions menacés de mourir comme vous le dites. Songez, en effet, combien de projets, de voyages, d'amours, d'études, elle - notre vie - tient en dissolution, invisibles à notre paresse qui, sûre de l'avenir, les ajourne sans cesse.

Mais que tout cela risque d'être à jamais impossible, comme cela deviendra beau ! Ah ! si seulement le cataclysme n'a pas lieu cette fois, nous ne manquerons pas de visiter les nouvelles salles du Louvre, de nous jeter aux pieds de Mlle X... de visiter les Indes. Le cataclysme n'a pas lieu, nous ne faisons rien de tout cela, car nous nous trouvons replacés au sein de la vie normale, où la négligence émousse le désir.

Et pourtant nous n'aurions pas dû avoir besoin du cataclysme pour aimer aujourd'hui la vie. Il aurait suffi de penser que nous sommes des humains et que ce soir peut venir la mort.

**Marcel Proust**

*Proust meurt trois mois plus tard, le 18 novembre de la même année.*

→ On pourrait inviter les lycéens, à tenter de répondre à la question posée, malgré sa brutalité, en les incitant à écrire des réponses concrètes qui seront objets de lecture collective à partir d'une corbeille commune.

→ Une autre question pourrait également leur être posée : « Si ta maison prenait feu et que personne ne puisse l'éteindre, et si tu avais juste le temps d'emporter trois objets lesquels choisirais-tu ? Et pourquoi ? »

### Raconter un souvenir

→ Proposer un jeu théâtral sur « raconter un souvenir vécu », inspiré du comédien et metteur en scène Didier Lastère, co-directeur du Théâtre de l'Ephémère (Le Mans)

Premier temps : les récits des souvenirs se font par deux, chacun raconte à l'autre un souvenir vécu. Mais celui qui écoute ne cherche pas à intervenir. Il ne s'agit pas d'instaurer un dialogue mais d'être attentif à ce qu'évoque son partenaire. Une thématique peut-être proposée par exemple le souvenir d'une injustice vécue, subie ou dont on était l'auteur mais aussi le souvenir d'un moment de joie à l'annonce d'un événement inattendu.

Second temps : Raconter le souvenir de l'autre, ce dernier étant assis sur une chaise au milieu d'un espace et n'intervenant pas. Les auditeurs sont placés en frontalité. Il est possible de faire ce récit soit à la première personne comme si celui qui racontait devenait

la voix intérieure de son partenaire, soit à la seconde personne comme une voix distanciée ou bien insistante, soit selon la troisième personne comme la présentation d'un absent. C'est un jeu très émouvant qui prend appui sur une confiance ou une complicité entre les lycéens. C'est aussi une forme de jeu de démarrage qui, par sa relative distance, (ce n'est pas moi qui raconte mon souvenir, je deviens un porte-parole mais en même temps je cherche à porter témoignage de ce que j'ai entendu) devrait faire découvrir des éléments du jeu théâtral.

Rapports d'espace, de déplacements, rapport du regard face à l'autre et à l'auditoire, la prise en charge d'un récit selon les modalités choisies, peut-être mise en jeu de retours arrière, etc.

## ENTRETIEN AVEC ARIANE MNOUCHKINE

Propos recueillis par Jean-François Perrier en février 2007

**Vous revenez en Avignon pour le Festival 2007. Qu'est-ce que cela représente pour vous ?**

**Ariane Mnouchkine :** La possibilité de retrouver un public composé de femmes et d'hommes qui vouent une partie de leurs vacances au théâtre, qui en mangent autant qu'ils le peuvent, parce qu'ils viennent souvent d'endroits où, le reste de l'année, il y a peu ou pas de théâtre. C'est pour rencontrer des professeurs qui considèrent qu'ils doivent être des passeurs et qui ont besoin de ce rendez-vous pour continuer à faire ce travail qui nous est indispensable. Cette possibilité de rencontre est peut-être plus difficile aujourd'hui mais il faut la maintenir.

**Comment en êtes-vous arrivés au titre *Les Éphémères* ?**

Quand il a fallu choisir un titre nous avons pensé à *Vivre*. Mais c'était celui d'un livre que l'on trouvait massivement dans les gares et les aéroports et pour lequel nous n'avions pas vraiment d'admiration. Nous avons donc cherché autre chose. Il y a eu successivement *Les Sauveurs*, puis *Petits mondes et vastes palais*, titre qui nous a semblé trop beau. *Les Éphémères* semble être très juste par rapport à ce que nous voulons raconter : la brièveté de la vie, des rencontres, des moments que l'on ne sait pas retenir.

**Mais n'y a-t-il pas des moments dont on se souvient toute la vie ?**

Absolument. Ce sont les humains qui sont éphémères et il y a des moments de vécu qui sont en effet éternels, même si l'on

n'en a pas immédiatement conscience. Le temps est éternel, c'est le nôtre qui ne l'est pas.

**Le travail a été celui d'improvisations à partir de « visions » que certains comédiens proposaient à leurs camarades. Quelles différences faites-vous entre souvenir et vision ?**

Les visions sont des souvenirs transformés, enrichis par ceux d'un autre, ce sont des reconstructions, même si certaines sont des souvenirs personnels et très précis de scènes vécues. Certaines visions sont des souvenirs racontés par des parents ou des grands-parents. Le travail de répétitions consistait dans une proposition faite par un comédien à certains de ses camarades. À partir de là, ils construisaient eux-mêmes le décor et les accessoires, choisissaient les costumes et l'après-midi proposaient une improvisation. Nous avons déjà procédé de cette façon sur notre précédent spectacle *Le Dernier Caravansérail*.

**Comment vous est venue l'idée du dispositif bi-frontal qui met les spectateurs au plus près du jeu des acteurs ?**

Je voulais justement passer un coup d'éponge sur *Le Dernier Caravansérail* qui a été un spectacle régnant. Il ne fallait pas l'effacer bien sûr, car c'est impossible, mais de le repousser. Comme le premier jour de répétition, des bancs étaient installés face à face, j'ai gardé cette disposition car elle a semblé immédiatement efficace et juste.

**Dans une période où l'intime s'expose davantage dans les médias, quelle peut être la place particulière d'un théâtre qui parle de l'intime ?**

Je pense que sa place est essentielle car sa façon de parler de l'intime est plus poétique, plus profonde, plus réelle, plus vraie. D'autant que parler de l'intime au théâtre c'est parler d'un intime universel et non pas particulariste. Ici nous nous intéressons à l'intime des autres pour nous y reconnaître, sans voyeurisme, parce que nous nous reconnaissons dans tel désir, dans telle peur. Cela provoque parfois pendant les représentations des chocs que nous n'avions pas prévus. L'intime n'est intéressant que s'il révèle une humanité qui devrait être plus fraternelle ; plus aimante, plus compatissante, même si nous nous sommes aperçus en préparant et en jouant le spectacle que l'humanité

n'était pas aussi noire que nous nous l'imaginons parfois. De toute façon nous ne voulions pas parler d'une humanité violente et dévastatrice.

**L'image d'un Théâtre du Soleil engagé dans les combats du monde est-elle modifiée par ce spectacle ?**

D'abord nous n'avons pas à répondre à une image. Nous n'avons pas à faire ce que l'on attend de nous. Nous avons à faire ce que nous avons envie de faire parce que nous le pensons nécessaire. Si nous apportons de l'inattendu avec ce spectacle c'est plutôt positif. Je pense que nous parlons du monde d'une autre façon avec ce spectacle, mais nous n'avons pas posé cette nécessité comme un a priori au moment de sa conception. Nous ne sommes pas là pour plaire uniquement à ceux qui voudraient que nous fassions sans cesse des spectacles « dits » politiques. Bien sûr nos spectacles ont souvent été historiques. Ils racontaient des grands moments de notre histoire, et ils étaient donc plus immédiatement politiques. Mais pour moi *Les Éphémères* l'est aussi dans le sens où il raconte un moment de l'histoire de notre société : il parle explicitement de la façon dont nous réagissons, humainement ou inhumainement.

**La relative rareté du texte dans votre spectacle correspond-elle au fait qu'il y a des moments d'émotion qui ne peuvent pas se traduire en mots ?**

En partie bien sûr, mais surtout parce que nous travaillons par improvisations et que nous ne sommes pas des Shakespeare, des Tchekhov ou des Cixous. Les acteurs ont leur propre écriture, qui n'est pas obligatoirement celle des grands textes élaborés. Il peut y avoir des phrases très courtes, qui sont justes dans leur modestie même. Les acteurs, s'ils ne sont pas tous des poètes du verbe, sont tous des poètes du théâtre.

**Les nombreux accessoires que vous utilisez sont-ils un moyen de fixer la mémoire dans le temps ?**

Le temps de la mémoire est inscrit dans chaque objet. Nous avons pensé à cette phrase de Borgès : « L'imagination est un acte créateur de mémoire ». Tout notre spectacle est contenu dans cette phrase. Il se passe au théâtre un phénomène très proche de la biologie : rien ne se perd, tout se transforme. Au théâtre on ne crée rien à partir de rien.

Comment vous est venue l'idée très originale de faire tourner sans cesse les plateaux sur lesquels sont jouées les scènes, permettant ainsi au spectateur de les voir sous tous les angles possibles ?

À partir du moment où nous avons choisi une bi-frontalité pour les spectateurs il fallait leur offrir des angles différents pour qu'ils puissent tous voir la même scène quelle que soit leur place, qu'ils puissent voir la globalité de la scène. Cela a été très simple pour les acteurs, en tout cas au début des répétitions, car cela leur demande un travail très particulier. Il fallait aussi mettre le temps en espace, et le seul moyen de réaliser cela était ce mouvement permanent. Si le temps devient espace et déplacement, il est presque matérialisé. Je n'avais pas établi cela comme un concept théorique pré-établi avant les répétitions. Mais c'est en regardant, dans la pratique quotidienne que j'ai compris ce qu'il fallait faire. Ce fut très empirique, comme souvent au théâtre.

Il y a beaucoup d'enfants dans votre spectacle. Ont-ils travaillé comme les adultes ?

Ils ont improvisé comme les adultes mais pas dans les mêmes conditions de temps, puisqu'ils sont scolarisés. Nous répétions avec eux le mercredi. Mais parfois, si dans un travail sur une vision il fallait la présence d'un enfant, c'est un acteur adulte qui le remplaçait. L'enfant improvisait ensuite sur le canevas trouvé. Un enfant ne travaille pas comme un adulte bien sûr. Il faut donner de la matière à son imagination, des récits, des sensations. Il ne faut pas qu'il devienne un petit singe qui reproduit les adultes. C'est souvent difficile au théâtre, plus difficile qu'au cinéma où je sais obtenir des enfants ce que je désire puisqu'il s'agit d'une seule fois. Mais dans le cas précis des *Éphémères* ce fut assez facile et heureux. Les enfants sont assez libres sur le plateau. Ce qui leur est imposé sont les entrées et sorties et certains repères à l'intérieur de la scène. Pour le reste, ils ont une grande liberté.

Sur 450 scènes qui ont été travaillées, le spectacle en compte vingt-neuf. Comment s'est fait le choix ? Avez-vous cherché des liens ?

Pendant les répétitions les acteurs ont tenté de chercher des liens, mais ils se sont trouvés ligotés, croyant nécessaire de se trouver des liens de cousinage par exemple.

J'ai donc décidé de travailler en éliminant toute idée de raccord, en me réservant ce travail le moment opportun. C'est donc en fonction de tout ce que j'ai vu que le choix a été fait, en tenant compte de la durée possible du spectacle et de l'image globale qu'il devait donner.

Avec *Les Éphémères* n'êtes-vous pas très proche d'un autre de vos spectacles, *l'Âge d'or* ?

Nous sommes à la quête de « l'âge d'or » depuis toujours. Nous avons, très maladroitement, la volonté de parler de tout de suite, de maintenant. Le lien est donc évident.

*Les Éphémères* c'est aussi une partition musicale omniprésente. Quel est son rôle ?

Ce spectacle serait impensable sans la musique. Elle est le fleuve sur lequel nous naviguons, le placenta dans lequel les choses peuvent advenir. C'est souvent une musique souterraine, discrète mais absolument indispensable.

Peut-on dire qu'il y a une grande violence dans ce spectacle, non pas physique mais des sentiments ?

Il y avait une violence de l'émotion que j'ai perçue tout de suite. Je ne travaille que par rapport à elle. Si je ressens des frissons, que je suis émue aux larmes, je sais que nous touchons quelque chose de profond et donc forcément violent.

Vous ne travaillez que dans « l'impérieuse nécessité » ?

Un spectacle doit être une « impérieuse nécessité » pour tous ceux qui le font avant qu'il ne le devienne pour tous ceux qui le voient. Un artiste ne devrait pas être ailleurs que dans l'impérieuse nécessité. Sinon à quoi répond son travail ?

Il y a au Japon des « trésors nationaux vivants ». Après quarante ans d'existence, le Théâtre du Soleil ne pourrait-il pas rentrer dans cette catégorie ?

Vous imaginez bien la difficulté que j'ai à vous répondre. Il faut éviter le côté japonaiserie mystique. Une fois cela fait je pense que le concept est beau, dans le sens où il y a une prise de conscience qu'un artiste, trésor national ou non, ne peut transmettre que s'il est « vivant » parce qu'ensuite, ce ne sera plus possible. En cela je pense qu'une troupe comme celle du Soleil est bien vivante.



## LE TITRE = LES ÉPHÉMÈRES

« *La fleur est éphémère à mes yeux mais elle est éternelle à mon cœur* » Lao Tseu

« - *J'ai aussi une fleur.*  
- *Nous ne notons pas les fleurs, dit le géographe.*  
- *Pourquoi ça ! c'est plus joli !*  
- *Parce que les fleurs sont éphémères.*  
- *Qu'est-ce que ça signifie : éphémère ?*  
- *Les géographies, dit le géographes, sont les livres les plus sérieux de tous les livres. Elles ne se démodent jamais. Il est très rare qu'une montagne change de place. Il est très rare qu'un océan se vide de son eau. Nous écrivons des choses éternelles.*  
- *Mais les volcans éteints peuvent se réveiller, interrompit le petit prince. Qu'est-ce ça signifie : "éphémère" ?*  
- *Que les volcans soient éteints ou soient éveillés, ça revient au même pour nous autres, dit le géographe. Ce qui compte pour nous, c'est la montagne. Elle ne change pas.*  
- *Mais, qu'est-ce que ça signifie "éphémère" répéta le petit prince qui, de sa vie, n'avait jamais renoncé à une question, une fois qu'il l'avait posée.*  
- *Ça signifie "qui est menacé de disparition prochaine"*  
- *Ma fleur est menacée de disparition prochaine ?*  
- *Bien sûr »*

« *Ma fleur est éphémère, se dit le petit prince, et elle n'a que quatre épines pour se défendre contre le monde ! Et je l'ai laissée toute seule chez moi ! »*  
*Ce fut là son premier mouvement de regret.*

*Le Petit Prince - Antoine de Saint-Exupéry*

1. Ephémère : adjectif ép(i)- Hémér(o). Qui est de courte durée, cesse vite. Voir. **Bref, momentané, passager, temporaire**, Gloire, succès éphémère. Un plaisir, un bonheur éphémère. Voir. **Fugace, précaire**. Sentiments éphémères, Voir. **Périssable**  
II Contraire : **Durable, perpétuel, tenace**.

Epi : grec epi « sur, à la suite ». Héméro : grec hêméra « jour ».

2. Ephémère : nom masculin. Insecte ressemblant à une petite libellule, dont l'adulte vit quelques heures

Ephéméride : Calendrier dont on détache chaque jour une feuille

Hémérocalle : Plante appelée lis jaune, belle-d'un-jour, dont les fleurs très décoratives ne durent qu'un jour.

*Le Robert méthodique*

→ À partir d'une lecture de cet extrait du *Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry et des définitions proposées par le dictionnaire, on invitera les lycéens, à s'interroger sur ce que peut pour eux, évoquer cette qualité de l'éphémère, mais aussi à quoi il s'oppose : le permanent, le durable, l'éternel ?

On fera encore remarquer que le titre est au pluriel et nous annonce une multiplicité, une variété d'éphémères : « un océan de petits instants de vie. »

→ On peut inviter les élèves à s'interroger sur les moyens de représenter au théâtre une succession d'instant éphémères, de faire du quotidien et de l'ordinaire un objet théâtral.

→ Faire une recherche sur les représentations artistiques du quotidien et de l'ordinaire.

Rappelons qu'Ariane Mnouchkine n'a pas trouvé d'emblée le titre de son spectacle comme nous le rappelle l'entretien rapporté ci-dessus ainsi que des extraits de son cahier de Notes de répétitions 2006 :

**Vivre** était le premier titre provisoire, comme un hommage au film de Kurosawa.  
« Qu'avons-nous fait de notre vie ? »

**Les Sauveurs** aurait pu être un autre titre.

« Il s'agit de nous, ce sont des gens comme nous que nous devons aller voir. Ceux qui nous révèlent notre courage, notre bonté, notre fraternité, je les appellerai les Sauveurs, et ceux qui nous révèlent notre honte, notre lâcheté, notre indifférence obstinée, je les appellerai les Saboteurs. Nous sommes sauveurs et saboteurs de notre vie (...) naufrageurs parce que nous mangeons le bien de nos enfants, sauveteurs parce que nous voulons quand même qu'ils lisent des livres »

Ou encore, **Petits mondes et Vastes palais**

« Ces petits mondes de présent tout contemporain au milieu de ce vaste palais de l'histoire, de la mémoire. »

Le spectacle aurait également pu s'appeler : **Les Étreintes**

« On est à l'intérieur de relations intimes et proches, le plus souvent chez soi ou dans une portion réduite de l'espace public. Rien n'est moins acquis que cette vérité du temps des étreintes, qui ne peuvent être ni jouées ni simulées dans une satisfaction théâtrale approximative. Ce sont des étreintes d'amour ou de haine ou de douleur. Il y a des moments dans la vie où l'on ne sait pas étreindre, où on aurait dû le faire. »

Propos recueillis par Véronique Hotte – *La Terrasse*, janvier 2007

## ARRÊTS SUR IMAGES

### Deux photogrammes

À chaque fois il s'agit d'une séquence de photos d'instantanés rapprochés et pourtant présentés dans un même fond d'un « instant » proposé par le spectacle :

→ Inviter les lycéens à décrire le plus minutieusement possible ce qu'ils voient :



© Charles-Henri Bradier



© Charles-Henri Bradier

- Où se trouvent les personnages ? Comment sont-ils habillés ? Quels objets sont associés ?
- Quels sont leurs gestes et où portent leurs regards ?
- Comment passe-t-on d'une image à la suivante ? Quelle dynamique semble se dégager de l'ensemble ?
- Les personnages se disent-ils quelque chose ? Si oui écrire quelques répliques.
- Donner un titre. Éventuellement, essayer de le retrouver dans le fascicule, en tous cas l'identifier au moment du spectacle.

### Le paradis du peuple : La lettre tant attendue : Photo de Michèle Laurent

#### → De même ici décrire l'image et le dispositif scénique :

- La forme ronde du plateau mobile recouvert de sable, apportée par les « pousseurs ».
- Quel lieu est ainsi évoqué ?
- Comment se répartissent les trois personnages sur le plateau, leurs positions et leurs attitudes ?
- L'expression du visage de cette jeune femme handicapée, le port de la tête reposant sur sa main droite, le regard traduisant une forme de douleur ou une attente angoissée renforcée par l'immobilité imposée par son handicap manifesté par les

jambes et les pieds relâchés, la main gauche reposant à demie pliée sur un dossier ou un cahier d'étude. Et de part et d'autre, disposés en symétrie centrale les deux enfants dont l'un joue accroupi à bâtir une tente avec des petits morceaux de bois et l'autre assis regard levé tenant un petit bâton de bois taillé entre le pouce et l'index comme une forme de crayon. Au bord de la chaise roulante un flacon à moitié rempli d'eau.

#### → Mais que peut donc contenir cette lettre tant attendue ?



## Après la représentation

# Pistes de travail

### TRACES ET REMÉMORATIONS DU SPECTACLE

Reprécisons qu'il s'agit d'une création collective alimentée par les souvenirs personnels d'Ariane Mnouchkine, ceux des acteurs et parfois par des albums photos. La mise en scène est donc partagée collectivement. Ariane Mnouchkine demeure toutefois la personne qui prend la décision de retenir les propositions qu'elle estime convenir au spectacle et cela, même quand elle aime certaines d'entre elles mais qu'elle juge ne pas pouvoir les intégrer au spectacle. Au total, environ 450 scènes ont été envisagées. « Il y a déjà énormément de choses, de directions, des emboîtements, des fils d'argent, d'or et de sang qui vont de personnage à personnage, d'époque à époque... Est-ce que toutes ces visions seront dans le même spectacle ?<sup>1</sup> »

Il n'est pas question ici à proprement parler d'un texte de théâtre à interpréter mais bien davantage d'une « écriture théâtrale » en état de recherche, d'un « laboratoire de théâtre populaire ». C'est un travail d'essai qui ne repose pas d'abord sur un texte ou sur des mots mais qui se fonde sur le théâtre et le travail du plateau. Il n'y a pas de fable ou d'intrigue. « Les acteurs, s'ils ne sont pas tous des poètes du verbe, sont tous des poètes du théâtre.<sup>2</sup> » Ce travail théâtral se donne comme le montage d'une pièce « paysage » pour reprendre la terminologie de Michel Vinaver (*Écritures dramatiques*, Actes Sud, « Babel ») dans laquelle « les instants, les visions, les moments » sont les seules réalités aux flash-back près.

### ÉCOUTER ET SUSCITER DES ÉCHANGES

→ **Le travail avec les élèves peut commencer par des mises en questions autour :**

- du **dispositif scénique** et du rapport au public : une sorte de petit parlement bi-frontal comme la chambre des Communes ou des Lords, un espace d'amphithéâtre pour l'observation d'« autopsies » ou même une « arène » où se livrent des combats.

→ **En décrire tous les aspects et la charge poétique** (il s'agit là d'une rupture avec les grands dispositifs frontaux des derniers spectacles du Théâtre du Soleil ; c'est un lieu chaud et intime, de quasi-recueillement pour le regard). « On est devant une table d'autopsie, une arène, une loupe, une Piazza Navona.<sup>3</sup> » ;

- des **mondes convoqués** et du rôle des « **objets personnages** ».

→ **Choisir au moins un de ces mondes et le détailler aussi précisément que possible. Aboutir à un inventaire qui montre la richesse et la cohérence des signes : époque, milieu social, univers mémoriel rendu ainsi « visible », comme à savourer patiemment grâce aux glissements et aux rotations des chariots ;**

- de la **temporalité** : la fluidité aléatoire (en apparence) de ces réminiscences se donne comme un jeu d'échos et de digressions (rappel de la référence à Proust).

→ **Répertorier les séquences et « les petits mondes » convoqués.** Insister sur une certaine lenteur du « donner à voir, à partager » à contre-courant du zapping et de la précipitation médiatique qui reste à la surface des choses. Ici, au contraire, il s'agit d'une plongée contemplative et émotive dans des petits mondes de temps affectifs ;

- des **petites histoires de la vie** (les petits riens) et les échos de la Grande Histoire : quarante ans de France à retraverser sans autre discours que celui des « plans séquences » qui sont comme des apparitions sans ordre narratif ou chronologique. Chaque élément existe d'abord pour lui-même, même si, souterrainement des scènes se font écho ou se tissent comme des fragments d'une vie.

→ **Interroger la mise en scène :**

- **le dispositif scénique ;**
- **les temporalités** : celle de la représentation, celle des scènes ;
- **le jeu des comédiens et l'interprétation des personnages ;**
- **les objets et les mobiliers des plateaux** : « Par exemple, la broche de ma grand-mère est à elle seule le temple de ma grand-mère...<sup>4</sup> ».

1. *Au jour le jour*, notes de répétitions, 2006. Il s'agit du carnet d'Ariane Mnouchkine. Ce dossier s'y réfère à plusieurs reprises.

2. *Idem.*

3. *Idem.* La Piazza Navona, (Place de Navone) construite sur les ruines du stade de Domitien du I<sup>er</sup> siècle de notre ère, est la fierté de la Rome baroque. À l'origine, ce stade fut construit par l'empereur Domitien en 86, pour un cycle de jeux à la grecque : course à pied, pugilat, lancer de javelot et de disque. La place tire son nom de cette origine : *in agones* (« en les jeux ») qui est devenu *navone* et *navone* puis enfin *navona* qui signifie « grosse nef » en italien.

4. *Idem.*

L'étude de l'importance fondamentale de la musique comme composante indispensable du spectacle se fera à partir de l'entretien réalisé avec Jean-Jacques Lemêtre. « Il y a une espèce d'ode à la joie dans la musique de Jean-Jacques, une célébration des choses les plus simples de la vie.<sup>5</sup> »

L'analyse dramaturgique de Béatrice Picon-Vallin « *Les Éphémères* au Soleil » permettra d'éclairer la naissance et les éléments de la théâtralité des *Éphémères*.

### Le dispositif scénique : la bi-frontalité

→ Inviter les lycéens à décrire le dispositif scénique utilisé d'une manière précise. Les interroger ensuite sur la réaction que ce dispositif peut susciter chez le spectateur (effet miroir).

Les spectateurs sont disposés en vis-à-vis (en miroir) sur des gradins qui rappellent ceux d'un amphithéâtre double ou de lices, éclairés faiblement par de petites diodes lumineuses. Ils sont placés en état d'observation de ce qui va se dérouler sous leurs yeux, dans une aire de jeu étroite, sorte d'arène, sous forme d'un long passage dans le lequel des chariots aux surfaces restreintes vont se déplacer, mus par des pousseurs, s'arrêter, tourner lentement ou rapidement, afin d'être vus sous tous les angles et en sorte que les voix des comédiens soient entendues de tous.

Les plateaux dépourvus de bord offrent l'équivalent de ce qu'au cinéma on nomme « le plan-séquence », c'est-à-dire que chaque plateau occupe une séquence entière d'une scène en combinant tous les mouvements possibles de rotation ou de translation selon des rythmiques diverses calées sur les émotions et les tensions de ces séquences. « Ce spectacle porte la marque de l'écriture filmique, mais sans écran, ni technique spéciale autre que théâtrale.<sup>6</sup> »

Au-dessus des entrées est disposé l'espace du jeu musical dirigé par Jean-Jacques Lemêtre.

Les plateaux sont majoritairement ronds. Ils sont carrés pour tout ce qui concerne les vestibules notamment dans les scènes du « Château », de « Noël » ou de « Stang Bihan ». De même, les portes ne sont jamais sur un chariot rond et les vestibules sont toujours séparés. Ariane Mnouchkine explique que ces formes n'ont pas été décidées *a priori* mais qu'elles se sont imposées comme des évidences en cours de travail. Par exemple, les vestibules sont séparés sans doute parce que ce sont des lieux de passage. On attirera l'attention sur la beauté du regard, la discipline des corps, la délicatesse et l'ardeur des « pousseurs », la précision des déplacements pareille à la minutie des horlogers.

Tout cela concourt à faire respirer les « visions » et les « instants ». « On ne peut faire revivre le passé [disait Gaston Bachelard dans son ouvrage *La Dialectique de la durée*] qu'en l'enchaînant à un thème affectif [...]. Il nous faut replacer nos souvenirs, comme les événements réels, dans un milieu d'espérance ou d'inquiétude [...]. Pas de souvenir sans ce tremblement du temps, sans ce frémissement affectif. »

En effet, il s'agit de définir « un espace tragique, un espace de compassion, de catharsis. Non, il n'y a pas de jugement, mais oui, il y a autopsie<sup>7</sup> ». Sans oublier que revivre le temps disparu, c'est aussi apprendre l'inquiétude de notre mort. « Notre scène c'est une rivière, c'est un chemin de table. La lune qui se reflète dans le torrent ça me va pour le spectacle<sup>8</sup>. »

### Les temporalités

#### Celle de la représentation

Rappel : la durée du spectacle est de 6h30, entracte et pauses compris.

→ Afin d'établir des liens entre les scènes, inviter les élèves à consulter :

- le fascicule du programme du Festival d'Avignon qui contient le déroulé des scènes des recueils présentés, le nom des acteurs et des personnages intervenant dans les scènes ;
- la reproduction du fascicule de présentation qui regroupe par mondes les différentes scènes (voir p. 8).

5. *Idem.*

6. Entretien avec Ariane Mnouchkine réalisé par B. Picon-Vallin, *Alternatives théâtrales*, juillet 2007.

7. *Au jour le jour*, notes de répétitions, 2006.

8. *Idem.*

9. *Idem.*

Douze mondes et vingt-neuf scènes sont ainsi présentés.

On fera remarquer qu'il ne s'agit pas de dérouler les mondes les uns après les autres comme des « nouvelles » mais davantage d'un tressage, du tissage d'une toile entre les personnages. « Il y a déjà énormément de choses, de directions, des emboîtements, des fils d'argent, d'or et de sang, d'époque à époque.<sup>9</sup> »

Il n'y a pas toujours de liens évidents dans le passage d'une scène d'un monde à une autre

scène d'un autre monde. C'est un choix artistique : il s'agit de donner un temps plein aux petites fulgurances des instants ordinaires et des choses de la vie. Les ruptures se modulent selon la variété des émotions et selon un montage intuitif avec par exemple le passage de scènes terribles à des scènes plus légères. « C'est ça, il faut que l'on parle plus de perméabilité que de liens.<sup>10</sup> »

### Celle des scènes

Le spectacle se déroule sur quatre générations : grands-parents, parents, enfants, petits-enfants, depuis la Seconde Guerre mondiale jusqu'à nos jours. C'est un théâtre de la vie quotidienne, de la vie banale. « La vie [...] c'est le banal, et c'est le plus simple banal qui est profond et original.<sup>11</sup> »

→ Inviter les élèves à décrire d'une manière concise les situations des différentes scènes et le procédé du flash-back comme l'un des éléments de transition.

Soit le monde intitulé « La petite fille aux cigarettes ». Il regroupe cinq scènes :



© Michèle Laurent

• « Premier souvenir (1) » : sans doute un café : Chez Gaëlle. Gaëlle maquille et habille la mère de la mariée. Puis, à un moment où Gaëlle semble s'absorber en elle-même, un autre plateau arrive comme un retour en arrière fulgurant (flash-back) : Gaëlle enfant apparaît en présence de sa mère battue (Jacqueline) et de son père autoritaire (Marc), tour à tour suppliant et violent.

Dans le deuxième recueil, les rapports entre certaines scènes sont plus étroits notamment celles évoquant le monde de « Stang Bihan » (« Aux archives », « Un bel instant », « Le pardon », « Un endroit merveilleux »). Jeanne Clément, le personnage transversal, est présente avec sa mère Aline dès la première scène du recueil (« Le merveilleux jardin (1) »).

- « Une famille en Bretagne (1) » : malgré son désarroi, Gaëlle est placée par sa mère dans une famille d'accueil, chez Angèle et Paul qui ont deux enfants : Pierre et Hervé.
- « Une nuit au foyer (2) » : la mère de Gaëlle trouve refuge dans un foyer de fortune (la lingerie) pour échapper aux violences de son mari.
- « La promenade (2) » : Gaëlle et sa mère sont victimes d'un accident, les pompiers n'arrivent pas à réanimer la mère. Le père apparaît et il semble que ce soit lui le responsable de l'accident, volontaire ou non.
- « Les pommes d'amour (2) » : on retrouve Gaëlle enfant, endormie auprès de sa famille d'accueil qui a emmené les enfants à la fête foraine.

→ Inviter les lycéens à se questionner sur le rapport à l'Histoire et la mémoire.

« La plupart des choses que vous réussissez même si c'est intimiste me parlent de l'époque [...]. Quand c'est beau, c'est juste humainement, c'est intime, ça parle de quelque chose qui arrive à une seule personne, et ça nous raconte notre monde, notre Europe, notre Occident.<sup>12</sup> »

→ Dans le deuxième recueil, inviter les lycéens à suivre le développement d'une histoire qui démarre avec Jeanne Clément se rendant aux archives à la recherche de documents sur ses grands-parents d'origine juive.

Ce qui nous est montré n'est pas seulement un travail d'historien mais avant tout un travail d'artiste : il ne s'agit pas de peindre une fresque ou d'écrire une chronique, mais bien davantage de nous émouvoir, nous choquer, nous faire rire aussi, avec la recherche constante de la vérité de chaque geste. C'est aussi une forme de politique : « C'est intime oui, et très politique, politique par la chair, par ce que nous sommes, par la différence entre nos discours et nos actes.<sup>13</sup> » On fera référence notamment à la scène intitulée « Le pardon ».

10. *Idem.*

11. *Idem.*

12. *Idem.*, 18 avril 2006.

13. *Idem.*, 8 mars 2006.

## Le jeu des comédiens et l'interprétation des personnages : une esthétique au service de la transparence

→ **Demander aux lycéens de décrire l'incarnation des personnages, leurs déplacements à l'intérieur des chariots mais aussi à l'extérieur, leurs arrêts, leurs regards (ils ne regardent jamais le public directement), la manipulation des objets, la manifestation des états des personnages...**

Voici quelques remarques tirées du carnet de répétitions d'Ariane Mnouchkine :

- sur la difficulté de jouer concrètement, précisément : « Vivez chaque vision que vous avez, extrêmement, concrètement et précisément. Il y a besoin d'une condensation du temps. »
- sur la nécessité de ne pas surjouer : « Il faut peler vos visions, rester concret au plus haut point [...] il ne faut rien faire qui ne soit vrai, et en même temps il faut que ce soit du théâtre. »
- sur ce qui caractérise en propre son théâtre : « C'est un théâtre qui fait semblant que ce n'est pas du théâtre. » La difficulté consiste justement à vouloir trop donner : « Ne pas vouloir être beau, ne pas vouloir être laid, ne pas vouloir être lourd, ne pas vouloir être vieux, ne pas vouloir être jeune. Quand vous y êtes, vous êtes. Vouloir être sobre, c'est trop. C'est le vouloir qui est en trop. » « Dans cette casserole il faut : un minimum d'acteur et le maximum de vérité, de concret, la mousse au chocolat, l'œuf, le silence, l'immobilité... Il n'y a plus d'acteur, il y a "ce qui se passe à ce moment-là". »
- sur les mouvements : « Les pousseurs doivent accompagner les élans de vos cœurs ou de vos estomacs. »

- sur la direction des comédiens enfants : il faut souligner l'importance de la présence des enfants dans le spectacle, comme si l'enfance était le lieu des mémoires affectives intenses. Ariane Mnouchkine s'adresse à sa petite troupe d'enfants avec beaucoup d'amour : « Laisse les sentiments aller jusqu'à ton cœur. Le gâteau, le chocolat sont vrais, mais la douleur de la mère aussi [...] Comment les comédiens font pour faire semblant de pleurer ? C'est parce qu'ils y croient. C'est ce que je te disais tout à l'heure quand je te disais de te laisser toucher dans le cœur. Ça s'apprend. C'est un art et un métier. C'est une très grande question. C'est le comble de la crédulité, comment fait-on pour pleurer. »
- sur les tempi des scènes : il y a une diversité de rythmiques : « Il y a des scènes comme des petits incendies, d'autres comme des inondations ou des tempêtes, des scènes qui sont dans la rivière qui passe, et il y a des scènes qui sont comme le caillou dans la chaussure qui fait une petite entaille à la plante du pied ».

→ **Inviter les élèves à décrire voire à comparer les rythmiques de différentes scènes.**

Par exemple, dans la scène intitulée « Le petit-fils : La saloperie », la scansion des violences et des assauts de Fabien contre la porte fermée de ses grands-parents Jean et Madeleine est appuyée par les arrêts et les rotations du plateau. À comparer par exemple avec la rythmique de l'accueil maternel et bucolique de Jeanne Clément par sa mère Aline dans « Le merveilleux jardin ».

## Les objets et les mobiliers de plateaux : une marée d'objets

Le décor de chaque plateau est très précisément pensé mais il ne faut pas qu'il « fasse décor ». Chaque fois, c'est un monde qui doit être présent sur le plateau : « chaque objet est le témoin d'un monde, d'un instant, d'une odeur.<sup>14</sup> » ; de même, les costumes sont conçus à partir de données vestimentaires d'une époque. D'ailleurs, ce sont les comédiens qui « ont cherché le mobilier, les objets dans la rue, sur les trottoirs, chez Emmaüs, chacun amenait des choses de chez soi, il y a des objets qui viennent de chez moi aussi. C'est comme cela qu'ils édifiaient ces petits intérieurs ou extérieurs [...] Tout ce qui est sur les chariots doit être utile<sup>15</sup> ».

→ **Choisir un monde et se remémorer selon les scènes tout ce qu'il contient.**

Par exemple, le monde intitulé « Les autres » comprend plusieurs scènes :

- « La saisie » : le couple Nadia Belloch et Toni ne peut plus payer son loyer. M. Cortese, l'huissier qui est aussi le père de Luna, fait l'inventaire des objets à saisir tout en manifestant son indignation d'accomplir une telle œuvre.
- « L'anniversaire de Sandra » : un transsexuel solitaire devenu femme prépare son gâteau d'anniversaire et l'arrivée de Luna. Le mobilier du salon est particulier.
- « King-Kong » : le film *King-Kong* passe à la télé. Le père de Luna (M. Cortese qui porte le deuil de sa femme, matérialisé par un signe noir sur son veston) arrive, vient chercher sa fille, revient chercher la trousse de sa fille, etc.

14. *Idem.*

15. *Idem.*

## UNE COMPOSANTE FONDAMENTALE INDISPENSABLE DU SPECTACLE : LA MUSIQUE

Entretien avec Jean-Jacques Lemêtre. Propos recueillis par Jean-Louis Cabet, 23 juillet 2007.

**Qu'est-ce qui fait selon vous la spécificité de votre musique pour ce spectacle ?**

**J.-J. L. :** Déjà la manière de l'établir. Contrairement à ce que je faisais depuis trente ans, dès que j'ai appris le thème sur lequel nous allons travailler, j'ai commencé à écrire et à enregistrer des choses en me laissant prendre au jeu. J'ai fait une cinquantaine d'heures d'avance en enregistrant à peu près deux cents pièces musicales, selon mes propres images après la discussion en amont avec Ariane Mnouchkine. C'étaient mes visions d'après ce thème. Je me suis mis à écrire et à enregistrer en essayant de trouver une unité musicale : c'était celle d'un recueil de musique, comme le font tous les grands musiciens. D'ailleurs cela s'appelle « recueil 1 » et « recueil 2 ». C'est une série d'études pour instrument solo, duo, quatuor, jusqu'à l'orchestre de chambre. J'ai essayé d'avoir une seule idée, une image, une vision par thème, pas un développement mais des études. Ensuite, quand les répétitions ont commencé, le thème a varié. Les comédiens venaient me voir me proposaient leur scène en la résumant en quelques mots et d'après les compositions que j'avais enregistrées, je cherchais les musiques avec toute ma collection d'instruments – j'ai 2 800 instruments à ma disposition à la Cartoucherie – en sachant d'office que tous les instruments utilisés dans les derniers spectacles ne pouvaient pas rejouer (puisque le timbre de chaque instrument est entièrement calé sur tel ou tel personnage d'une pièce). La plupart du temps, les comédiens ne savent d'ailleurs pas de quel instrument je joue. J'en construis tout le temps et certains d'entre eux n'ont pas de nom. Mais les comédiens reconnaissent le timbre puisqu'un timbre correspond à un personnage... C'est une recherche constante, je redémarre toujours à zéro.

**En quoi cette musique se différencie-t-elle de celle des autres spectacles ? Quelles étaient les interactions entre les acteurs, Ariane Mnouchkine et vous ?**

**J.-J. L. :** Je joue moi-même des instruments sur de la musique enregistrée. Pour chaque pièce, il s'agit d'un instrumentarium différent. Je recherche à chaque fois quelle est la position de la musique dans la pièce : est-ce que je suis le veilleur, le destin, l'accompagnateur, le deuxième

poumon, l'aura ? Où dois-je me placer, qu'est-ce que je raconte et à quoi je sers ? Je suis obligé de répondre à toutes ces questions. Je cherche ma position physique dans l'espace.

On ne se parle pas avec Ariane Mnouchkine, mais je suis toujours en face d'elle. Il faut que je sache ce que raconte cette histoire musicale. Comme au début des répétitions il n'y avait que peu de mots, c'était la musique qui démarrait, mais petit à petit, en enchaînant tous mes morceaux et mon jeu en direct et en solo, je construisais mon histoire musicale avec leur histoire à eux.

C'était une improvisation particulière puisque le disque était déjà fait. Sinon, au début, c'était de la totale improvisation, je démarrais avec l'acoustique tandis que je connaissais les morceaux de musique que j'allais envoyer. J'avais une influence dont je n'avais pas l'habitude puisque les comédiens étaient obligés d'écouter cette musique enregistrée. Ce ne sont pas les acteurs qui choisissent les musiques (cela est arrivé seulement trois ou quatre fois en trente ans).

**Dans un entretien, Ariane Mnouchkine affirme : « Ce spectacle serait impensable sans la musique. Elle est le fleuve sur lequel nous naviguons, le placenta dans lequel les choses peuvent advenir. C'est souvent une musique souterraine, discrète mais absolument indispensable. » Comment réagissez-vous face à ces images ou métaphores ?**

**J.-J. L. :** Elle le dit avec ses mots de théâtre. La musique était 60 à 70% faite avant. J'avais des postes de radio pour envoyer le socle musical et tout était écrit comme une suite musicale c'est-à-dire que j'avais des tonalités que je pouvais enchaîner n'importe où. Donc je pouvais couper dans mon morceau comme je le voulais, croiser, coller, superposer avec les autres musiques et rester dans les bonnes tonalités. C'était pensé comme une suite de danses, c'est-à-dire que j'étais dans l'unité musicale d'un ton. Ayant cette unité-là, j'avais la liberté de faire comme si j'étais d'une part l'un des instruments dont je jouais comme dans les autres spectacles et d'autre part la musique enregistrée dont la qualité sonore était complètement différente de mon jeu acoustique en direct. Il y avait parfois une orchestration, jusqu'à quinze vingt instruments superposés. C'est un

peu comme si au milieu d'un morceau d'orchestre de chambre, on envoyait une symphonie, un concerto, une cantate. Il y avait même du chant mais sans paroles. Parce que je sais que quand on met du chant avec paroles, il y a une lutte avec ce qui est parlé. Il ne s'agissait pas d'un opéra au sens classique mais je pense tout de même à une certaine forme d'opéra, à partir du moment où l'on veut bien entendre la voix parlée comme une musique et non exclusivement comme une langue parlée informative. Quand une personne me parle, je peux lui rechanter ce qu'elle vient de dire et c'est ce que je fais avec les acteurs. C'est ce qui me permet de leur dire : vous parlez là dans telle suite de notes, vous faites telle gamme et donc moi j'accorde mes instruments sur votre gamme et je suis totalement accordé avec ce que vous dites.

Néanmoins, du fait qu'au début il y avait très peu de mots, c'était leur corps qu'ils accordaient sur ma musique, la pulsation était donnée par ma musique. Par exemple, les pousseurs s'appuyaient sur ma musique, c'était même la seule chose qu'ils avaient pour démarrer leur improvisation. Toutes les improvisations étaient posées sur la musique comme des barques. Parfois ce sont des planches de bois dont les occupants tombent à l'eau ; le fleuve est présent par la puissance de la sonorisation qui est plus accrue que quand je joue en direct (puisque je ne suis, dans ce cas, jamais amplifié).

Quand il y a un orchestre symphonique, il y a l'ampleur de l'orchestre. Cela peut donner un fleuve, mais c'est parfois une petite rivière, un petit ru. Il n'y a pas un seul acteur qui démarre sans musique sauf exception.

Pour ce qui est de l'image du placenta, j'ai pour ma part toujours des images sonores. Quand je joue, je n'ai pas de partition, j'ai des charnières. Si j'avais un trou de mémoire, je ne saurais plus ce que faisait la musique à ce moment-là. De même, dès que je fais une suite de notes qui ne racontent rien, je ne m'en souviens plus puisque je ne sais pas ce que je faisais ni à quoi je servais.

Je peux raconter une histoire sur chaque entrée : le souvenir de l'enfance, le déluge entre les parents, les petits moments de liberté que le personnage s'accordait dans son enfance... Il y a plein de petites choses comme ça... moi j'appelle ça « l'aura » : l'entourage du personnage depuis sa naissance jusqu'à sa présence sur scène.

**Ariane Mnouchkine affirme : « Jean-Jacques est souvent le Temps... Il y a des moments où il**

**coule, où il file, où il stagne, où comme ici il tape. Se rythmer sur ça, pour que la scène se densifie [...]»<sup>16</sup>.**

**J.-J. L. :** Dans les compositions que j'ai faites, tout à coup j'ai pensé effectivement qu'il manquait la notion de temps dans notre travail, toutes les sortes de temps : le temps spirituel, le temps sacré, le temps matériel. C'est ainsi que le principe de l'horloge s'est imposé. Le temps se transforme en pulsations du cœur, en accélération du destin, en un lieu où l'on perd ou garde pied. Il y avait toujours cette image du fleuve : l'écoulement, ça passe, ça revient. Par moments, j'avais des images de combats de gladiateurs dans une arène, au sens musical du terme. On ne porte pas des coups d'épée. Pour moi, la grande différence entre la musique de cinéma et celle de théâtre, c'est que je n'ai pas besoin de tout cet artifice pour exprimer un combat de gladiateurs, de même que les acteurs du Théâtre du Soleil n'ont pas besoin de casques pour faire voir qu'ils sont dans une arène. C'est toute une collection d'images et de visions qui me permettent de savoir à quoi je sers, ce que je raconte et ce que je fais.

Dans les répétitions, j'avais le sentiment d'être plus proche de la photographie que du cinéma : suite d'instantanés, d'arrêts sur image et d'ailleurs les grands photographes qui sont venus voir le spectacle nous ont dit que c'était de la photo à l'état pur.

**Quels ont été vos appuis pour composer ? Vous faites allusion à la danse ou à la musique du Moyen Âge.**

**J.-J. L. :** C'est une danse avec un centre qui s'ouvre et laisse passer les visions et se referme. Le principe de la danse au Moyen Âge était la ronde (cercle ou farandole) avec ses mouvements d'ouverture et de fermeture. Tout ce qui est proche de la ritournelle, du rondeau. Je pense que les Grecs antiques déjà devaient travailler sur l'ouverture et la fermeture du cercle, qu'on retrouve dans tous les rituels des peuples premiers. La force est quelque chose qui se ferme autour d'un centre stable, l'entrouverture du cercle laisse entrer ou sortir le mal ou le bien. Ce sont des notions des premiers êtres. De temps en temps, certains comédiens sortent du plateau, on casse alors quelque chose de sacré pour pouvoir sortir. En même temps, pour nous, c'est au public de faire la part des choses, de savoir si ce qu'on propose s'ouvre sur les spectateurs, comme si le cercle tendait lui-même à rejoindre leur intimité ou non. Ce n'est pas à l'acteur de l'imposer, comme s'il sautait une haie ou faisait un geste, il peut aussi quitter le plateau en toute simplicité.

Ma musique n'est ni de la musique cadencée, ni de l'opéra, mais c'en est proche. Je pense que c'est une vraie forme d'opéra contemporain et en même temps c'est symphonique et orchestral. C'est une suite de danses ou de tableaux, sauf que les danses finissent souvent mal. Je suis ce sentiment de noirceur et je joue ainsi souvent en mineur pour avoir cette sensibilité qui peut être triste ou gaie mais qui a cette puissance d'agir sur les gens comme quelque chose de doux. Il y a malgré tout de l'histoire et aussi de l'espoir. Ce n'est pas un spectacle fait pour faire pleurer. Il y a aussi un comique et un humour de la vie qui fait rire ou sourire.

En scène, je n'interprète pas toujours la partie soliste. J'ai une partie enregistrée et je joue comme n'importe quel instrument faisant partie de l'orchestre. De temps en temps, je suis en contre-chant mais la plupart du temps, je suis « à l'intérieur ». C'est ça pour moi l'aspect souterrain. Les gens entendent le violon, le hautbois que j'ai enregistré et moi je suis à l'intérieur de l'orchestre. Je suis là, je disparaîs, je reviens mais ma partie à moi est comme celle de la troisième clarinette. Je n'arrête pas de glisser.

D'autre part, c'est la première fois qu'on travaille sur la spatialisation. Pour assurer la vraisemblance, le son semble bouger avec le plateau. L'illusion est totale, c'est un « trompe-oreille », une transposition d'un phénomène de la vie réelle. On est dans le domaine du plausible : les objets par exemple sont d'une époque, font partie du souvenir et permettent aux spectateurs de se dire : « Tiens, c'est comme chez ma grand-mère ». C'est aussi une manière d'entrer dans l'intimité des gens sans être grossier. Pour en revenir à la musique, ce qui est étonnant c'est qu'elle dégage une douceur qui permet de supporter les scènes noires.

Enfin, il y a un travail de la langue, des intonations et un travail des comédiens à partir de la musique, chose que peu d'entre eux savent faire. Parler de « métrique de la langue » avec des acteurs est rarement compris. La richesse de la langue se perd, cette manière de goûter les mots, de les recevoir et de les déguster comme peut le faire un Philippe Avron. Il y a d'ailleurs la même chose pour le langage du corps : quand on parle de « métrique du corps » avec des acteurs, ils ne comprennent pas. On est obligé de prendre des détours pour expliquer ce qu'on veut leur dire.

Comment envisagez-vous la musicalité, quand elle n'est pas illustrative mais une composante fondamentale de cette théâtralité ?

**J.-J. L. :** Ce n'est effectivement pas une musique de cinéma. Il y a des termes comme « atmosphère », « climat » qui ne font pas sens pour moi. Contrairement à ce qu'on peut penser, peu de gens parlent de la musique au théâtre. Les gens de théâtre ne s'intéressent pas à la musique et les gens de musique ne s'intéressent pas à la musique de théâtre.

Ce sont les acteurs qui sont le chef d'orchestre mais ils ne le savent pas. On se déplace à la même vitesse que l'on parle, il suffit donc que j'entende parler quelqu'un pour savoir qu'il va marcher à telle vitesse. Quand un comédien se lève, je n'ai pas besoin d'attendre un temps, je sais qu'il va marcher à telle vitesse, je dois donc jouer à la vitesse où il se déplace. Je joue une musique à trois temps, puis à quatre temps. Certains musiciens disent : « Tiens, là il a dû se tromper, là il fait deux temps ». La vie ne peut pas se résumer à une mesure unique. Un acteur qui vit, qui bouge, ne pourra jamais être dans un rythme constant, il y a un tempo toujours fluctuant et la musique fait de même.

La musique fait toujours peur parce qu'on ne sait pas comment en parler. On se dit qu'il y a une grammaire et un vocabulaire très spécifiques. Je pense qu'on peut parler de la musique au théâtre sans utiliser un mot de technique musicale mais avec un minimum d'exigences. La première chose ce n'est pas d'être virtuose, d'être le premier du conservatoire mais d'aimer le théâtre. La deuxième c'est d'être à l'écoute de façon à ce que toutes les informations venant de la scène, du metteur en scène, des comédiens soient reçues. La troisième c'est d'être en réception et de savoir digérer toutes ces informations. Les propositions peuvent parfois provenir de la musique, c'est alors le metteur en scène qui le transmet à ses acteurs. Mais il y a toujours un échange triangulaire.

Vous arrive-t-il d'entrer en opposition avec Ariane Mnouchkine ?

**J.-J. L. :** Très rarement. Pendant six à huit mois, on est en état de recherche. Durant cette période, on a aussi le droit de se tromper, de chercher ou rechercher mieux, parfois c'est pas mal mais ce n'est pas suffisant. Parfois, une scène peut être proposée par cinq ou six acteurs et à ce moment-là, je n'ai pas tout le matériel nécessaire avec moi, donc je tâtonne.

## ANALYSE DRAMATURGIQUE RÉALISÉE PAR BÉATRICE PICON-VALLIN, CHERCHEUSE AU CNRS INTITULÉE : LES ÉPHÉMÈRES AU SOLEIL

→ Inviter les lycéens à thématiser cette analyse. Voici quelques propositions :

- une théâtralité où la distance semble réduite à zéro : théâtre-miroir ;
- les territoires de l'intime, du familial et du banal dans un pays : la France ;
- sur quatre générations grands-parents, parents, enfants, petits-enfants : les flash-back ;
- recherche du concret : les objets et les décors, la recherche d'un cadre selon chaque improvisation pour chaque bribe de vie ;
- une scénographie mobile et modulable : les chariots et le cinéma : les plans séquences, la dynamique des mouvements...

### Les Éphémères au Soleil par Béatrice Picon-Vallin

« Nous sommes dans le cercle – nous sommes concernés. Le Chœur dans sa ronde dessine le cercle humain. Scandant le rythme qui nous rappelle : Toi aussi, toi aussi . »

Hélène Cixous à propos des *Atrides*<sup>17</sup>

Cela fait plus de quarante ans maintenant que la troupe internationale du Théâtre du Soleil cherche à rendre compte du présent. *Être dans le présent* : ce que la scène qui pourtant doit assumer ce temps dans la représentation a souvent du mal à assurer, face au cinéma qui paraît mieux armé pour s'emparer des thèmes actuels. « On mesure », a pu affirmer Matthias Langhoff, « la force d'une période théâtrale à sa rapidité de réaction à ce qui l'entoure »<sup>18</sup>. On peut mesurer la force du Soleil à cette aune-là. *La Ville parjure* en 1994 parlait du scandale du sang contaminé, bien avant que la télévision n'ose s'en emparer. En 1997 avec *Et soudain des nuits d'éveils*, le Théâtre du Soleil, « cette maison du présent »<sup>19</sup>, abordait, à travers une fiction et la magie éloignée de rituels tibétains dansés, un des plus graves problèmes du siècle à venir, celui des exilés, des réfugiés, des sans-papiers, et l'aventure de la solidarité, du « vivre ensemble », pour l'approfondir en 2003, dans une forme théâtrale nouvelle, celle d'un théâtre documentaire repensé : *Le Dernier Caravansérail*. C'était un spectacle-fleuve, construit à partir d'improvisations collectives et d'entretiens enregistrés, de témoignages, de paroles transmises, en VO et en traduction projetée, par un théâtre-voyageur qui, depuis sa fondation, puise à travers le monde la matière et la forme de ses œuvres.

### Trouver la bonne distance

Car il s'agit, pour Ariane Mnouchkine qui tient les rênes de cette aventure théâtrale et humaine – radicale, exigeante, impitoyable et

généreuse à la fois, qui repose davantage sur la reconnaissance du public que sur celle de la critique ou des « confrères » –, de pratiquer un art nécessaire en trouvant les moyens sans cesse renouvelés pour rendre compte *théâtralement* de l'état du monde et du nôtre, dans ce monde présent. De trouver les angles d'approche adéquats, de jauger et d'établir des distances variables, d'expérimenter différentes modalités possibles pour composer un dispositif de création théâtrale à plusieurs niveaux, capable de donner à voir, à explorer, toutes les facettes du contemporain : mythes (*Les Atrides*), grande histoire proche et géographie éloignée (*Sihanouk, L'Indiade*), récits lointains et orientalisés (les *Shakespeare*), petite histoire théâtrale et tragédie d'une nation (occupation d'un théâtre et anéantissement du peuple tibétain de *Et soudain des nuits d'éveil*). À chaque fois donc, une distance est introduite, et elle n'est jamais la même : ainsi au fort éloignement créé par le dispositif de *Tambours sur la digue* (fable de la Chine ancienne et techniques de jeu de marionnette empruntées au bunraku<sup>20</sup>), qui « étrangéissait » le discours sur le pouvoir politique et la prise de décision-catastrophe succédait la proximité des souffrances des personnages très contemporains du *Caravansérail*. Venus de la planète entière – de Sangatte, de Kaboul ou de Peshawar, de Sydney, d'Afrique ou de Russie –, ils étaient incarnés par les acteurs de toutes nationalités qui se déplaçaient exclusivement sur des plates-formes à roulettes, métaphores et instruments de leurs pérégrinations infinies, et glissaient sur un immense plateau vide, poussés par leurs partenaires.

17. Cycle de spectacles du Soleil, 1990-1992.

18. *Libération*, 4 avril 1995.

19. H. Cixous, « Un moment de conversion », in Programme de *Et soudain des nuits d'éveil*.

20. Théâtre de marionnettes japonaises où chaque grande poupée est manipulée à vue du public par plusieurs koken vêtus de noir.

À chaque fois, il semble qu'on ne puisse aller plus loin, tant la forme (le dispositif de jeu) paraît radicale et extrême dans sa cohérence. Et à chaque fois, la quête pourtant se poursuit sans se répéter : double quête que celle du Soleil qui se préoccupe de questions politiques et sociales tout en s'interrogeant sur l'essence et les possibilités du Théâtre, dont chacun de ses spectacles élargit le champ. Un spectacle en enfante un autre. À la fin des représentations de *Tambours* en tournée en Australie, Ariane Mnouchkine, qui avait trouvé dans ce continent le thème des prochains mois de recherche avec sa troupe, avait projeté sur les soies précieuses du décor les mots « Free refugies ». Ainsi, les spectacles du Soleil constituent un répertoire où ils se font écho. Et si leur force, leur éclat individuel s'enracinent dans le long, l'intense travail mené par la troupe (8 mois pour *Tambours*, pour *Les Éphémères*), ils sont aussi dus aux liens qui les unissent à ceux d'avant et à ceux d'après, à la place qu'ils occupent dans l'histoire de ce groupe comme dans celle du Théâtre. Le temps du Soleil en conjugue trois : présent, passé et futur. Et les films tournés à partir des spectacles (*Au soleil même la nuit*, *Tambours*, *Le Dernier Caravansérail*) font eux-mêmes partie de cette « chaîne » et permettent de mieux comprendre l'ampleur de cette œuvre théâtrale en chemin.

### Au lieu de l'épique, l'intimité de bribes de vie

Dans ce parcours, *Les Éphémères* créent encore la surprise, avant de susciter de la part de la critique française, pour la première fois peut-être dans la carrière du Soleil, une unanimité positive. Joué à la Cartoucherie, de Noël 2006 à Pâques 2007 – avant de quitter son port d'attache pour Quimper, Avignon, Athènes, Sao Paulo, Rio, Porto Allegre, Buenos Aires, Taïwan... –, ce nouveau spectacle semble aller à contre-courant. D'ailleurs on ne reconnaît plus l'espace familier de la Cartoucherie dont la troisième nef a été totalement réaménagée en un dispositif bi-frontal où les spectateurs, mis en scène, se font face tout au long des 6 heures 30 que dure le spectacle, assis dans des gradins limités par des lices où s'allument des lignes de petites diodes attentives et festives qui « encadrent » bustes et visages. Cette fois, la fameuse distance semble totalement réduite à zéro ! *Les Éphémères* sont un montage de morceaux de vie, pris sur le vif... Les acteurs y font la vaisselle, la cuisine, ils mangent, cela sent la Javel ou le romarin grillé, un médecin fait une échographie, un homme presse un jus d'orange,

on habille les enfants, on fait les courses, une petite fille apprend à faire du vélo... le quotidien quoi ! Le plus simple et le plus nu, sans les lourds costumes splendides des *Atrides*, sans la convention des marionnettes ou des masques de la commedia dell' arte (*L'Âge d'or*), sans les tchadris afghans, sans la distance des chaudes modulations des langues parlées dans la tour de Babel du *Dernier Caravansérail*.

Si le spectacle avance sur de nouveaux territoires qui sont ceux de l'intime, du familial et du banal, c'est que le réglage du focus d'Ariane Mnouchkine s'est à nouveau modifié pour approcher l'individuel – le « nous » à travers le « je ». *Les Éphémères* dialoguent en fait avec le *Caravansérail*, développent des thèmes qui pointaient parfois au cœur de la grande épopée des humains migrants – instants précieux et simples de la vie passée dont l'exil les séparait à jamais, relations d'amour brisées –, l'intime perçant dans l'épique grâce aux récits transmis par la voix enregistrée des témoins. C'est aussi que l'objet de l'observation n'est plus prioritairement l'étranger, conformément à la maxime souvent utilisée au Soleil « Plus on place loin son imaginaire, mieux on arrive à parler de soi ». Il s'agit ici d'un seul pays, la France, et des Français du temps présent sur quatre générations, celles-là même qui coexistent aujourd'hui au Soleil. Au lieu du souffle épique de la survie qui conduit le *Caravansérail*, c'est celui d'une époque (de 1940 à aujourd'hui), qui anime *Les Éphémères*, époque saisie avec une justesse qui transcende la reproduction du quotidien. L'expérience accumulée par la troupe et transmise en son sein est ici capitale, elle permet d'aller de l'avant, riche de la culture de la précision et du dessin scénique enseignée par les traditions des scènes orientales et du masque<sup>21</sup>. Enfin, la distance minimale entre le théâtre et son matériau est prise en charge par un mode de création et un dispositif spécifiques qui évitent tout frileux repli sur soi, tout naturalisme, tout voyeurisme, et qui permettent de voir comme on a rarement vu : les spectateurs se cherchent mutuellement tout en regardant les acteurs, avec une attention aiguisée.

### « Un récit intime à trente voix »<sup>22</sup>

Le défi réside cette fois dans la façon d'écrire un récit théâtral à partir de moments vécus, à la fois très personnels et mutuellement assumés, sous le regard d'Ariane Mnouchkine et en confiance avec elle qui se livre, dans ce processus, autant que ses acteurs. Souvent pratiquée par le Soleil, la création collective s'est approfondie au fil des années. Elle est ici sans filet, l'exposition de chacun est maximale. On

21. Les acteurs des *Éphémères* ont d'ailleurs suivi un stage avec la danseuse coréenne Kim Ri-Hae.

22. Expression d'A. Mnouchkine, entretien du 1<sup>er</sup> avril 2007.

travaille – et le mot de répétition ne convient plus : il s'agit d'essais, d'expériences – sans texte, sans fable, sans matériau documentaire autre que soi et parfois des albums de photos. Bien sûr, au cours de cette complexe genèse, des livres (Tchekhov, Jabès, Neruda, Proust), des rencontres (avec une archiviste), des films, documentaires ou films d'auteur (Bergman, Kurosawa<sup>23</sup>, Inamura, Rossellini, Scola) sont sollicités comme des guides. Les « visions » qui sont demandées aux acteurs sont celles de « petits êtres humains qui découvrent qu'ils sont mortels ». Demeurées longtemps sans paroles, les improvisations se font sur la musique de Jean-Jacques Lemêtre, le complice d'Ariane Mnouchkine, qui a composé un cahier d'études-visions musicales, toutes en tonalités mineures, sur des thèmes définis avec elle, et qui y puise selon les indications que les acteurs à l'exercice lui donnent. Ce qui est demandé aux comédiens : la transparence, la retenue, la simplicité, savoir « se peler », opérer au scalpel, recevoir la vision de l'autre, chercher le concret, être méticuleux.

L'écriture du spectacle en gésine se compose aussi avec les objets, une marée d'objets – mobilier, bibelots, lampes, téléphones, jouets, vaisselle – ramassés sur les trottoirs, achetés à Emmaüs, trouvés dans les greniers des uns et des autres. Les objets racontent les personnages. Choisis et disposés avec un soin d'ensembliser (c'est ce mot du vocabulaire du cinéma qu'utilise A. Mnouchkine) par les comédiens dont le jeu consiste aussi à créer eux-mêmes le cadre de leurs « impros », ils sont acteurs, leurs partenaires : ils parlent et leur langage est bruisant. Usés, sales, démodés, bricolés, arrivant tels quels du passé et des zones où ils avaient été remisés, ils apportent avec eux les innombrables vies anonymes ou identifiées dont ils ont été témoins.

Le travail s'affine enfin grâce à l'image numérique ; tout est filmé et les vidéos deviennent des carnets de notes et de croquis, sur lesquels les acteurs travaillent, visionnant et revisionnant les variantes pour composer et retenir leur « texte visuel ». Vies privées, improvisations collectives, musique, objets, vidéo, tels sont les instruments de ce laboratoire d'écriture scénique. Sur près de 400 scènes, une cinquantaine sera gardée. Ce seront les chapitres des deux « Recueils » que constitue le spectacle, comme l'indique le Programme. Concentrant l'essence de plusieurs récits intimes, ils racontent, comme les nouvelles de Tchekhov ou de Carver, « tout un groupe, une classe, un pays . »<sup>24</sup> Plus encore, il s'agit de « tisser une toile française, européenne et

finale mondiale »<sup>25</sup>. Chercher le petit pour trouver le grand, un des principes heuristiques de Mnouchkine.

### Une scénographie mobile et modulable : chariots et cinéma

La quête du théâtre est au Soleil confrontée à celle du cinéma. Celui-ci accompagne totalement *Les Éphémères* dont la conception a commencé pendant les tournées, le tournage et le montage du *Dernier Caravansérail*<sup>26</sup>/film. Les gradins s'étagent autour d'un espace allongé qu'A. Mnouchkine nomme tour à tour « table d'autopsie, arène, loupe, piazza Navona ». Sous la tribune du musicien qui fait face à une autre, grenier où s'empilent d'authentiques boîtes d'archives, s'ouvre ainsi l'aire de jeu, qui est désignée comme passage, couloir du temps où glissent des chariots. Découverts pendant la préparation du *Caravansérail*, ces chariots rectangulaires de taille variée sont revenus très vite dans les improvisations des *Éphémères*, car ils tissent ensemble théâtre, cinéma et quotidien, en s'originant à la fois dans ceux du film *Molière*<sup>27</sup>, dans la dolly qui côtoyait les comédiens lors du tournage de *Tambours*<sup>28</sup> et dans le chariot à poubelles du cuisinier de la troupe... Une nouvelle forme cependant, circulaire, s'impose vite. Sphères des mondes intimes, ces chariots avancent tout chargés de personnages, de mobilier et d'objets. Moquettés, électrifiés, ils entrent et traversent, en tournant sans fin sur eux-mêmes, étrange ballet bien réglé, le long du couloir au sol gris chiné, s'offrant au public dans la totalité de leur volume. Des « pousseurs » félins, attentifs, inquiets, délicats, maîtrisent la vitesse et le rythme des déplacements, dévoilant les actions des personnages tenus par leurs camarades. Et l'action se déroule, en de très longs plans-séquences improbables au cinéma, puisqu'on peut saisir dans un même regard l'intérieur de chaque chambre toute meublée, mais sans cloison, et l'envers du décor.

### Un dispositif de vision et de remémoration

Sans jamais perdre de vue les autres spectateurs qui en constituent l'arrière-plan, ce qui évite toute identification, on assiste donc à des Passions humaines, en leurs multiples stations. Leur forme – jeu, chorégraphie, rythme, mélodie, et écoute, celle qui lie les acteurs et le musicien, jouant pour chacun de divers instruments sur la musique enregistrée qu'il lance et qu'il contrôle –, suscite l'attention et l'émotion, autant que le jeu des acteurs qui jouent plusieurs rôles et sont tous

23. Un des premiers titres du spectacle était *Vivre*, en hommage au film de Kurosawa.

24. Notes de travail d'A. Mnouchkine, recueillies par C.-H. Bradier, 18 avril 2006, in Programme du spectacle.

25. *Idem*, 24 avril. Les citations non référencées sont tirées de ce même Programme.

26. Voir « Parler du monde, parler au monde. Le ciné-théâtre d'Ariane Mnouchkine », in *Théâtre aujourd'hui*, n°11, CNDP, à paraître.

27. 1977, décors G.-C. François.

28. 2001.

captivants. Ce théâtre en images, en mouvement constant, aux mots comptés, est un théâtre de la mémoire, musical, gestuel, une sorte de cinéma athlétique et en direct, sans écran autre que ces plateaux tournants. Gros plans réitérés sur les personnages (acteurs et objets), détaillés par les rondes de ce dispositif cinétique, plans larges lorsque les chariots disparaissent sous les rideaux qui, à chaque bout du couloir, gonflent leurs plis gris comme dans le théâtre Nô. Chaque objet suscite la reconnaissance étonnée, les spectateurs se parlent, balbutient, pleurent, rient. Car le lent mouvement tournant, répétitif, et l'apparition des visions en *flash-back* des personnages sur les chariots, provoquent en eux des réminiscences foudroyantes et les invitent à prendre le temps de se remémorer leurs propres événements fondateurs, à côté des histoires des êtres devenus fictifs, que le travail théâtral commun a su sculpter, lier, et qu'ils suivent, d'une entrée à l'autre. De fréquentes pauses, où l'espace vide n'est peuplé que de matière sonore, renforcent cette proposition de travail actif sur soi-même.

### Et le théâtre peut tout faire, tout oser

*Tout*, comme le cinéma, dont il a su et pu – en transformant son plateau en studio de cinéma pour le tournage des films de ses derniers spectacles –, assimiler et transposer les techniques. Au point de trouver comment montrer une vieille femme, sale, folle, malade, un mortel accident de la circulation, ou la révolte d'un huissier devant la situation d'un couple surendetté... Ou comment faire intervenir des enfants, ces « petites personnes » fragiles et fortes, qui sont partout dans ce spectacle – notre passé et notre avenir. « Une journée entière, c'est encore trop court ! », écrit une spectatrice, dans une de ces nombreuses lettres que le public adresse régulièrement au Soleil. L'on resterait bien en effet sur les rives du fleuve-temps à dérouler, lucides, avec les acteurs, nos propres chariots, chambres de l'enfance, celles des parents, des mères si présentes, celles des enfants ou petits-enfants. *Les Éphémères* sont un rituel d'évocation collective de ce qui a intimement tissé le présent de chacun. Le Soleil y expérimente un engagement nouveau, urgent : se recentrer sur l'homme ordinaire, grain de sable que la globalisation exile loin de lui-même, tenter de le comprendre, sans les voiles du narcissisme égotique, des vastes problèmes ou des idéologies. D'où vient-on, qui est-on ? En une période de bouleversement rapide où l'amnésie est une des composantes de notre vie, la quête du fil essentiel qui relie les êtres humains au monde est résolument politique. Et comme dans *Les Sept*

*Branches de la rivière Ota* du Canadien Lepage, dans *Wielopole, Wielopole* du Polonais Kantor, elle ne néglige d'ailleurs pas l'Histoire, et la Résistance y est évoquée dans cinq épisodes, fragments d'un spectacle rêvé que Mnouchkine n'a pas (encore ?) réalisé.

À l'entracte, on peut boire du *tchai* dont la vente est destinée à soutenir un théâtre afghan, né d'un stage à risques que le Soleil a animé à Kaboul<sup>29</sup>, en 2006. Ce théâtre porte le nom de celui qui le parraine. Avec l'aide des spectateurs fidèles qui ont permis, par leurs dons, de boucler le budget, le Théâtre Aftaab, ou « petit Soleil » est déjà venu en France, début 2006, à la Cartoucherie, pour perfectionner sa formation théâtrale. Ainsi c'est sous le regard de ce lointain théâtre naissant que les *Éphémères* ont commencé de voir le jour. Et à la fin des représentations des *Éphémères* à la Cartoucherie (dernière le 20 Avril)<sup>30</sup> le Grand Théâtre du Soleil prête les lieux au petit qu'il a, à nouveau, invité pour qu'il puisse cette fois, montrer au public français ses premiers spectacles : *Tartuffe de Molière*<sup>31</sup> et *Le cercle de craie caucasien* de Brecht. C'est cette généreuse ouverture à l'étranger qui élargit et approfondit encore le projet des *Éphémères*.

29. La projection d'un film sur ce stage, produit par Arte, tourné par un des acteurs du Soleil, Duccio Bellugi-Vanuccini, a clôturé la première série de représentations des *Éphémères* à la Cartoucherie. Ce film est désormais disponible en DVD.

30. Le Soleil jouera encore le spectacle aux Festwochen à Vienne puis à Saint-Etienne, haut-lieu de la décentralisation théâtrale.

31. Rappelons qu'en 1995-1996, le Soleil a mis en scène et joué *Tartuffe* en l'interprétant à travers le fondamentalisme musulman.



© Michèle Laurent

## REBONDS ET RÉSONANCES

## « Chaque objet est le témoin d'un monde, d'un instant, d'une odeur »

n° 26 juillet-novembre 2007

En résonance et en prélude au spectacle lire à plusieurs voix ce sonnet d'Arthur Rimbaud, notamment en se répartissant la diction soit selon chaque alexandrin, soit selon chaque marque de ponctuation pour accéder à la profusion évocatrice de ce que contient ce buffet.

## LE BUFFET

C'est un large buffet sculpté ; le chêne sombre,  
Très vieux, a pris cet air si bon des vieilles gens ;  
Le buffet est ouvert, et verse dans son ombre  
Comme un flot de vin vieux, des parfums engageants ;  
Tout plein, c'est un fouillis de vieilles vieilleries,  
De linges odorants et jaunes, de chiffons  
De femmes ou d'enfants, de dentelles flêtrées,  
De fichus de grand'mère où sont peints des griffons ;  
C'est là qu'on trouverait les médaillons, les mèches  
De cheveux blancs ou blonds, les portraits, leurs fleurs sèches  
Dont le parfum se mêle à des parfums de fruits.  
O buffet du vieux temps, tu sais bien des histoires,  
Et tu voudrais conter tes contes, et tu bruis  
Quand s'ouvrent lentement tes grandes portes noires.

Octobre 1870

## Au théâtre

## Un théâtre du quotidien

- *L'Atelier* de Jean-Claude Grumberg, Actes Sud-Papiers

Il s'agit de la chronique d'un atelier de couture juif plus ou moins clandestin juste après la Seconde Guerre mondiale (1945-1952). D'une scène à l'autre, le spectateur progresse d'une année. Le couple juif Léon et Hélène emploie cinq ouvrières et un ou deux presseurs. La sœur d'Hélène a été déportée lorsqu'elle avait 22 ans. « L'acte de disparition » du mari de Simone (« A quitté Drancy en mars 1943 en direction de Lublin Maïdanek) deviendra un acte de décès (« Est décédé à Drancy, Seine, le 3 mars 1943 »). Chaque instant de la pièce s'appuie sur le temps souterrain de l'Histoire, le temps de l'Occupation, des rafles de Juifs, de la déportation, du non-retour.

Cette chronique se veut pour partie biographique : elle relate des fragments de la vie de la mère de Jean-Claude Grumberg.

On soulignera l'importance de la référence aux deux enfants de Simone, notamment l'arrivée

dans la dernière scène de l'ainé âgé d'une dizaine d'années qui vient annoncer que sa mère ne pourra pas venir à l'atelier parce qu'elle est malade et hospitalisée.

## Un théâtre de la mémoire

- *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov

Cette pièce conte la décadence d'une famille qui doit vendre la cerisaie. À la fin de la pièce, Firs, le valet de chambre à l'agonie, déclare : « [...] la vie est passée, c'est comme si je n'avais pas vécu. (Il s'allonge) Je vais m'allonger un peu... Tu n'as plus de force, il ne te reste rien du tout... Eh, Toi... Propre à rien. »

Parallèlement à la déchéance familiale se profilent des bouleversements sociaux profonds à la veille de la Révolution. Il y a le temps de la vie humaine (naître, vivre et mourir) et le relais des générations et leurs oppositions.

On fera référence notamment aux objets et meubles qui peuplent la pièce : l'armoire, le jardin, la chambre des enfants qui représentent le passé de la maison et l'enfance de ses habitants.

## Nouvelles

*Premières nouvelles* d'Anton Tchekhov, 10/18

En 1880, vers l'âge de vingt ans, Tchekhov se met à écrire une multitude de courts récits incisifs et percutants mêlant dialogues et paysages. Il peint une foule de personnages de toutes conditions dans une tonalité à la fois drôle et cruelle.

**Poésie**

*Odes élémentaires*, Pablo Neruda, Gallimard, 1974 (Buenos Aires, 1958)

Ariane Mnouchkine fait elle-même référence à cette forme poétique élaborée par ce grand poète et homme politique chilien. Elle y trouve une résonance avec son propre travail de recherche : « On fait un spectacle sur les choses de la vie, sur les instants ordinaires presque et je dirais les plus belles choses sont

“les plus ordinaires”<sup>32</sup>. ».

Les *Odes élémentaires*, c'est le « vaste chant des rencontres de tous les jours avec les hommes, les choses, au cœur d'un continent, d'un monde où les forces vitales palpitent, aiment, luttent contre le chaos, l'injustice, la mort au nom de la vie totale » (quatrième de couverture de l'édition Gallimard).

En voici un extrait :

**Ode au passé**

Écoute, apprends :  
le temps  
se divise en deux fleuves ;  
l'un  
coule à rebours, il dévore  
ce que tu vis,  
l'autre  
avance avec toi  
à la découverte  
de ta vie  
Un seul instant  
Ils se sont joints.  
C'est celui-ci  
c'est l'heure,  
la goutte d'un instant  
qu'emportera le passé.  
C'est le présent.  
Il est entre tes mains.

Isla Negra, 5 février 1954

**→ Bibliographie complémentaire**

*Le Théâtre du Soleil*, Jean-François Dusigne, SCÉRÉN-CNDP

*De la scène à l'écran*, SCÉRÉN-CNDP, « Théâtre aujourd'hui » n°11

**→ Sitographie**

Le site Internet du Théâtre du Soleil : [www.theatre-du-soleil.fr](http://www.theatre-du-soleil.fr) et [www.lebacausoleil.com](http://www.lebacausoleil.com)

Nos remerciements chaleureux à Ariane Mnouchkine, à toute l'équipe du Théâtre du Soleil, à toute l'équipe du Festival d'Avignon qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur.

**Comité de pilotage et de validation**

Pascal CHARVET, IGEN Lettres-Théâtre  
Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres (Versailles)  
Jean-Claude LALLIAS, Professeur à l'IUFM  
de Créteil, directeur de la collection nationale  
« Théâtre Aujourd'hui »

**Auteurs de ce dossier**

Jean-Louis CABET  
Béatrice PICON-VALLIN  
Jean-Claude LALLIAS

**Directrice de la publication**

Nicole DUCHET, Directrice du CRDP

**Responsabilité éditoriale**

Vincent Lévêque  
Marie Fardeau, CRDP

**Responsable de collection**

Marie Fardeau

**Maquette et mise en pages**

Virginie LANGLAIS  
Création, Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

Retrouvez sur <http://crdp.ac-paris.fr>, rubrique arts et culture,  
l'ensemble des dossiers de *Pièce (dé)montée*

32. *Au jour le jour*, notes de répétitions, 14 août 2006.