Le Théâtre du Soleil

Des traditions orientales à la modernité occidentale

CANOPÉ ÉDITIONS

Le Théâtre du Soleil

Des traditions orientales à la modernité occidentale

par Jean-François Dusigne

Remerciements :
Nous remercions le Théâtre du Soleil, Ariane Mnouchkine, Jean-Jacques Lemêtre, Erhard Stiefel, Liliana Andreone et Sylvie Papandréou ; Michèle Laurent, Lucia Bensasson et l'équipe d'ARTA ; Marianne Tomi, chargée des enseignements artistiques à la Desco ; Pascal Charvet, inspecteur général de l'Éducation nationale.

Couverture :
Théâtre du Soleil, *Le Dernier Caravansérail (Odyssées)*, Duccio Belluggi, Maurice Durozier, Serge Nicolaï, Dominique Jambert, Vincent Mangado, Sébastien Brottet.
© Michèle Laurent.

4e de couverture :
Théâtre du Soleil, *Le Dernier Caravansérail (Odyssées)*, Duccio Belluggi, Sébastien Brottet, Sava Lolov, Delphine Cottu, Serge Nicolaï, Vincent Mangado, Dominique Jambert.
© Michèle Laurent.

Page de titre :
Théâtre du Soleil, *Iphigénie à Aulis*, le coryphée (Catherine Schaub).
© Michèle Laurent.

Conception et coordination éditoriale :
Jean-Claude Lallias, professeur à l'IUFM de Créteil, et Jean-Jacques Arnault
Secrétariat de rédaction :
Elise Goupil, accompagnée de Nicolas Gouny et Christianne Berthet
Maquette :
Jacques Zahlès, Hexa Graphic

© CNDP, décembre 2003
ISBN : 2-240-01344-3
ISSN : 1290-8118

Sommaire

5 Avant-propos

6 L'invitation au voyage

9 Le fleuve du Soleil ou l'esprit de compagnie, sur plusieurs générations

10 Raconter l'histoire brûlante de notre temps

11 Des artisans, des outils, la recherche d'un mode de travail exemplaire

13 Évacuer les clichés, chasser les idées reçues : se tourner vers un ailleurs

18 Vers un acteur-poète sachant improviser

21 Le jeu masqué, discipline de base

25 Du terrain vague au « vide splendide » de la scène

27 Réapprendre aux sources du théâtre

28 Le berceau du théâtre : l'Orient

29 Les grandes rencontres de la scène européenne avec l'Orient

36 À la confluence de l'Orient et de l'Occident : *Tambours sur la digue*

42 De l'apprentissage à la transmission de l'expérience

45 La leçon des maîtres

50 Traditions et modernité, entre Est et Ouest

51 Et le Soleil poursuit sa traversée : *Le Dernier Caravansérail (Odyssées)*

53 Jean-Jacques Lemêtre : la musique du « ver à soie »

57 Repères chronologiques du Théâtre du Soleil

61 Références bibliographiques

9 Jacques Copeau 10 Jacques Lecoq 12 Erhard Stiefel 14 Les sources des trois genres classiques du théâtre japonais 15 Le nô 16 Le kabuki 16 Les théâtres dansés indiens 17 Le kathakali 22 La commedia dell'arte 24 Meyerhold 26 Adolphe Appia 28 Aurélien Lugné-Poe 30 Max Reinhardt 31 Paul Claudel 32 Antonin Artaud 33 Brecht et le théâtre épique 34 Le théâtre balinais 35 L'opéra de Pékin 37 Edward Gordon Craig 39 Le nyngyô-jôruri ou bunraku 43 Constantin Serguievitch Alexeiev, dit Stanislavski 44 Michaël Tchekhov 46 L'*abhinaya* ou jeu des émotions 47 Le kyôgen 49 Le bhârata natyam 49 L'odissi et Kelucharan Mohapatra

© Michèle Laurent.

Ariane Mnouchkine, répétition des *Atrides*, *Agamemnon*, 1990, le coryphée (Simon Abkarian), choreute (Nirupama Nityanandan).

Avant-propos

Mettre au programme de l'option théâtre du baccalauréat la question « Les créations du Théâtre du Soleil, des traditions orientales à la modernité occidentale », c'était d'abord choisir de plonger dans une des aventures théâtrales les plus fortes et marquantes de ces quarante dernières années, pour tenter de rendre compte du cheminement artistique de cette tribu solidaire en mouvement perpétuel. Mais c'était aussi comprendre comment, tant lorsqu'elles revisitèrent les grands textes classiques que lorsqu'elles créèrent des pièces contemporaines, Ariane Mnouchkine et sa troupe se sont nourries des grandes traditions théâtrales orientales : s'imprégnant d'elles sans les adapter, les transmettant sans les annexer. Le Théâtre du Soleil a su, à chacun de ses spectacles, nous défaire de notre vision ethnocentriste et nous donner à contempler à la fois l'autre, dont il venait, dont il parlait, et nous-mêmes, transformés par un voyage qui ressemblait à un retour.

L'aventure du Théâtre du Soleil, unique en son genre, qui s'est construite comme une expérience prolongée de partage et qui a formé un public, le plus souvent fidèle, au goût et à l'exigence d'un théâtre comme art total où rien n'est un détail, a incarné la symbiose de la tradition lointaine et de l'innovation rigoureuse. Cette voie originale s'est exprimée non seulement dans le jeu des acteurs, l'utilisation des masques solides puis des maquillages de type kabuki ou des « corps-marionnettes », et dans la musique de Jean-Jacques Lemêtre, mais aussi dans le travail de l'écriture, restaurant à chaque fois le lien organique entre la traduction ou la composition et la mise en scène. Le philologue, l'historien, le critique, voire l'auteur – dans le cas des pièces de Hélène Cixous – ne furent jamais des préalables ou des conseillers : ils firent toujours intégralement partie de « l'équipe de plateau », concrètement associés à la représentation comme la troupe entière l'était à la question du texte.

Pour dire cette odyssée multiple et totale, il convenait de restituer cet esprit du voyage et de ses routes nombreuses : aussi, Jean-François Dusigne[1], à la double formation de comédien de la troupe du Soleil et d'universitaire, a-t-il ici croisé avec bonheur les informations données sur les différents arts et pratiques du théâtre et le regard privilégié qu'il a porté sur cette aventure à l'intérieur de la troupe. Ce texte métissé, où le savoir vient comme dans un jeu d'échos relayer la part intime de l'acteur et du dramaturge, favorise une lecture créatrice et rayonnante, ouvrant à chaque fois des pistes nouvelles.

Que Jean-François Dusigne soit chaleureusement remercié ainsi que ceux qui, comme Jean-Claude Lallias, Jean-Jacques Arnault, Marianne Tomi et Michel Zanotti, ont permis par leurs contributions respectives que cette brochure voie le jour dans les délais les plus brefs et sous les meilleurs auspices. Cet ouvrage signifie aussi, à sa manière, ce qui fait l'originalité et la richesse de l'enseignement dans les options théâtre : la conjonction rigoureuse d'une approche critique des pièces et de la pratique du jeu théâtral ainsi que de la mise en scène, en liaison étroite, de savoir et d'expérience, avec des troupes confirmées.

PASCAL CHARVET,
inspecteur général lettres-théâtre

1. Acteur au Théâtre du Soleil de 1983 à 1990, Jean-François Dusigne est aujourd'hui professeur en arts du spectacle à l'université de Picardie-Jules-Verne et codirecteur artistique d'ARTA (Association de recherche des traditions de l'acteur).

L'invitation au voyage

© Michèle Laurent.

L'entrée du Théâtre du Soleil, Cartoucherie, mai 2003.

Même s'il ne connaît pas l'histoire de la compagnie, tout spectateur qui se rend pour la première fois au Théâtre du Soleil se sent accueilli dans un lieu chaleureux, magnifique, en perpétuelle transformation. De la lumière, des fresques, des parfums, de beaux objets : tout y est soigné. Le public se sent considéré, reçu dans un lieu habité, car tous les membres de la troupe partagent cette attention méticuleuse. À la différence de la boîte noire usuelle des théâtres, où le spectacle se trouve souvent confiné, le public est d'emblée plongé dans une atmosphère où tous ses sens sont mis en éveil. Une heure avant le début de la représentation, les portes sont ouvertes. Les premiers spectateurs envahissent les gradins pour réserver leur place, tandis que les acteurs sont déjà dans leur loge, à la vue du public, et ont entamé par le maquillage un cheminement vers « l'autre », le personnage. Cette lente préparation, à laquelle le public est convié d'assister, affirme, soir après soir, le caractère unique et invocatoire de la représentation. Pendant ce temps, le public est également invité à se restaurer dans le hall où il peut trouver, outre la cuisine spécialement apprêtée selon les saveurs du spectacle, une importante documentation.

Si la manière d'accueillir le public diffère selon les spectacles, tout est mis en œuvre pour lui faciliter l'accès à l'univers de la représentation. Il y a là une véritable invitation au voyage. L'esprit critique du spectateur n'est pas seulement sollicité : ses sens sont mis en appétit. Pour non seulement aiguiser sa curiosité mais aussi, suivant une démarche analogue à celle de l'acteur, éveiller en soi l'esprit d'enfance, les lectures mises à sa disposition lui ouvrent l'accès au vaste champ imaginaire que la troupe a cultivé au fil des répétitions[2]. Chacun peut ainsi accompagner la dernière phase de préparation des comédiens en se plongeant sous un même ciel de visions.

Dans *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*, un jeu de connivences s'instaurait parfois quand acteurs et spectateurs prenaient plaisir à communiquer en anglais avec un accent indien. Situées sous les gradins, les loges elles-mêmes avaient pris des allures d'échoppes avec charpoys, lampes à pétrole, tapis et effluves de parfums. L'ambivalence du public, à la fois témoin et participant, est chaque fois entretenue : au cours de la représentation, sa présence sera constamment intégrée dans le parcours imaginaire des comédiens qui conféreront au spectateur un rôle indispensable en le prenant tour à tour à partie comme confident, roi, rebelle, membre d'une assemblée en armes, villageois des hauts plateaux de l'Himalaya, journaliste ou compagnon de beuverie… Voici par exemple le conseil que donnait Ariane Mnouchkine à un acteur durant les répétitions de *Henri IV* de Shakespeare : « Pense au village, sur ce haut plateau, aux confins de l'Himalaya, à la piste de terre battue, la caravane s'y arrête et joue une dernière fois cette histoire avant que le village ne soit bloqué par les neiges. Raconte aux enfants qui ont accouru et qui t'écoutent en mangeant de la viande séchée, à la femme là-bas qui va faire bouillir son eau, raconte-leur pourquoi tu es triste et pendant un instant ils comprendront la tristesse de ce roi qui aimerait avoir un digne fils légitime, qui croit aux fées, aux gitans qui enlèvent les enfants[3]. »

2. « Un comédien, comme tout artiste, est un explorateur ; c'est quelqu'un qui, armé ou désarmé […] s'avance dans un tunnel très long […] et qui, tel un mineur, ramène des cailloux. Parmi ces cailloux, il va devoir trouver et tailler le diamant. […] Descendre dans l'âme des êtres, d'une société, et en revenir, c'est la première partie de l'aventure. [Ensuite] il s'agit de tailler les diamants sans les casser ; trouver dans le caillou la forme originelle du diamant. Et puis il y a l'aventure de ce « bateau-ci », le nôtre, le Soleil ; c'est une aventure parce que c'est très beau, […] très dur, […] très fragile. » (Ariane Mnouchkine, « En plein Soleil », *Fruits*, juin 1984, nº 2/3, p. 202.)

3. « Conseils d'Ariane Mnouchkine aux comédiens pendant les répétitions d'*Henri IV », Double Page*, 1984, nº 32.

Théâtre du Soleil, hall d'accueil, spectacle *Et soudain des nuits d'éveil*, création collective en harmonie avec Hélène Cixous, 1997-1998.

© Michèle Laurent.

© Michèle Laurent.

Théâtre du Soleil, le « champ de fouilles archéologiques », entre le hall d'accueil et la salle de spectacle, *Les Atrides*, 1990-1993.

La fabulation totale autour de l'événement en soi de la représentation théâtrale permet à l'acteur de non seulement accepter la présence du public mais aussi de l'intégrer dans son jeu en le mêlant à son parcours imaginaire. En retour, il est troublant de constater que plus l'acteur destine chaque regard, chaque parole à quelqu'un précisément, plus son jeu devient dense et pénétrant, comme par osmose. Si, en revanche, son regard est vague ou se perd, alors le jeu reste global.

Lors du cycle des *Atrides*[4], le public devait, pour gagner sa place, accomplir une sorte de rite de passage en traversant un « vrai » champ de fouilles archéologiques. Le spectateur pénétrait dans un monde de silence, dominé par un plateau surélevé où une foison d'instruments et de percussions semblait attendre le moment où, enfin, le silence serait rompu par un déferlement de timbales. Des dizaines de statues terreuses, dont certaines étaient encore enfouies ou à moitié découvertes dans les entrailles même du théâtre, semblaient annoncer, par leur inquiétante présence immobile, la mise à jour des ombres du passé. Épiphanie de la résurgence, entre mort et vie.

Situées sous les gradins, les loges permettent de cacher et de naître : les protagonistes apparaissent et disparaissent comme happés sur une passerelle qui glisse en dessous de l'assistance. Lieu matriciel, cette aire de préparation permet un jeu souterrain : il deviendra le lieu du meurtre, du sacrifice en étant aussi l'espace du palais. Le spectateur gardera la curiosité de cet univers, invisible pour lui, celui de la métamorphose et du passage entre la vie et la mort. Ce lieu de gestation est aussi la passerelle qui relie le temps de la représentation à celui de la répétition.

Ainsi, tout spectacle du Soleil convie-t-il le public à rejoindre en cours de route une nouvelle exploration visionnaire[5], ultime étape de l'aventure entreprise par la compagnie depuis quelque temps déjà, et dont il serait dispensé des phases d'approche. Environ six mois auparavant, la première séance de répétition a donné lieu à une sorte de fête, comme pour bien augurer le départ d'un long voyage… ■

4. Cycle *Les Atrides*, composé de *Iphigénie à Aulis* d'Euripide, *Agamemnon*, *Les Choéphores, Les Euménides* d'Eschyle, 1991-1993.

5. Citons à ce titre un extrait des *Notes de répétitions* de Sophie Moscoso, qui était alors assistante d'Ariane Mnouchkine : « Visionnaires, ils découvrent l'inconnu de l'univers que représente leur âme comme Christophe Colomb découvre l'Amérique, ils découvrent et racontent ce que nous appelons leurs paysages intérieurs, ils s'observent, s'autopsient, sans progression utile ou psychologique, ils nous offrent en les détaillant, les analysant successivement, chacune de leurs passions. Sur leur île, métaphore, image de l'univers, ils sont à l'enfance du monde et sont, chacun pour soi-même, comme les enfants, le centre du monde. » Voir « Le Théâtre du Soleil : Shakespeare 2e partie », *Double page*, 1984, n° 322.

Le **fleuve du Soleil** ou **l'esprit de compagnie**, sur plusieurs générations

Composé d'une soixantaine de personnes, issues de tous les continents, le Théâtre du Soleil représente l'une des rares compagnies, fonctionnant comme telle, qui existe encore en Europe aujourd'hui. Nul doute que sa longévité, depuis 1964, et ses succès ne soient dus à la personnalité, au talent d'Ariane Mnouchkine dont le charisme a contribué à maintenir la cohésion et l'esprit de la troupe, qui a connu et formé toute une lignée d'acteurs.

Fidèle à ses principes, le Théâtre du Soleil poursuit avec cohérence son cheminement artistique. Au fil d'une quarantaine d'années, une sorte de tribu solidaire s'est ainsi constituée, qui partage la même éthique. Tout nouveau dans la compagnie se sent porté par sa mémoire collective, épaulé par les plus anciens, non seulement sur scène mais dans le travail technique ou administratif. Des essais de forme ou de jeu, qui peuvent n'avoir pas abouti lors d'une création, peuvent ainsi être repris et menés à bien quelques années plus tard, dans un tout autre spectacle.

Au parrainage des plus expérimentés s'ajoute la référence aux leçons concrètes de grands pionniers comme Jacques Copeau, Meyerhold ou Zeami[6] qui, en leur temps et sous d'autres cieux, ont cherché les clés de leur art. ■

Théâtre du Soleil, *L'Âge d'or*, création collective, 1975, Salouha (Lucia Bensasson), Lou la Grosse (Dominique Valentin).

© Martine Franck.

Jacques Copeau (1879-1949) est, avec André Gide, l'un des fondateurs de la *Nouvelle Revue française* (1908). Également critique dramatique à *La Grande Revue* que dirige Jacques Rouché, il obtient en 1911 son premier succès théâtral en adaptant *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski. La distribution du Théâtre des Arts révèle deux jeunes acteurs : Louis Jouvet et Charles Dullin… En 1913, Copeau appelle à rénover l'art dramatique et fonde le théâtre du Vieux-Colombier. À l'encontre de « l'industrialisation effrénée », Copeau prône le principe artisanal du « tréteau nu ». Survient la Grande Guerre qui casse son élan. Avec son ami Gaston Gallimard, Copeau entreprend alors de diriger le Théâtre français de New York. Mais la cadence des spectacles, les conditions des tournées et les caprices du public francophone finissent par déchirer la troupe, entraînant en 1919 le renvoi de Charles Dullin. De retour à Paris, Copeau redonne vie au Vieux-Colombier grâce au soutien d'un public d'intellectuels et d'artistes indignés par la vulgarité du théâtre d'alors. Avec Suzanne Bing, Copeau adjoint au théâtre une École de comédiens, lieu de recherche des formes traditionnelles de jeu, où il développe l'improvisation et s'appuie sur le masque pour développer le langage gestuel car, le corps souple et la voix déliée, « l'acteur doit se mettre à l'école de la poésie pendant que le poète est à l'école de la scène ». Après le départ de Louis Jouvet, qui entend désormais voler de ses propres ailes, Jacques Copeau se retire en 1924 avec sa famille et ses fidèles en Bourgogne, où il crée la première troupe de théâtre décentralisé, « les Copiaus ». À Pernand-Vergelesses, Copeau pense trouver auprès des vignerons un public d'un esprit neuf auprès de qui il tente d'expérimenter la comédie nouvelle qu'il cherche à esquisser depuis plusieurs années. Parmi les disciples figurent la plupart des pionniers de la décentralisation théâtrale, tels que Léon Chancerel, Hubert Gignoux, Michel Saint-Denis et Jean Dasté.

Ouvertures bibliographiques

– Copeau Jacques, *Registres I, Appels*, Paris, Gallimard, 1974.
– Copeau Jacques, *Journal 1901-1915* et *Journal 1916-1948*, texte établi, annoté et introduit par Claude Sicard, Paris, Éditions Claire Paulhan, 1999.
– Abirached Robert (dir.), *La Décentralisation théâtrale*, cahiers 5 et 6, Anrat/Actes Sud, 1992-1993.

6. Voir la notice sur le théâtre japonais, p. 14.

Jacques Lecoq

En 1947, Jacques Lecoq (1921-1999) quitte l'enseignement de la gymnastique pour entrer dans la troupe grenobloise de Jean Dasté qui l'initie à l'improvisation ainsi qu'au jeu masqué. La découverte d'une représentation de nô conforte son intérêt pour le masque. Ses recherches sur la commedia dell'arte l'amènent à Padoue, puis à Milan où il rencontre Giorgio Strehler, Paolo Grassi, ainsi que le sculpteur de masques Amletto Sartori. Ayant contribué à la fondation de l'école du Piccolo Teatro, Lecoq s'essaie à la mise en scène, de tragédies grecques notamment, et monte sa propre compagnie. Avec Dario Fo, futur prix Nobel de littérature, encore inconnu, Lecoq crée des pantomimes ainsi que des revues satiriques engagées. De retour à Paris en 1956, Lecoq commence à donner des cours auxquels assiste notamment Ariane Mnouchkine. Après avoir collaboré avec le TNP de Jean Vilar ainsi qu'avec la Comédie-Française, réalisé pour la télévision une série d'émissions, *La Belle Équipe,* Lecoq s'établit au Central, l'ancienne salle de boxe où combattit Marcel Cerdan. Son École internationale de mime, mouvement, théâtre aura accueilli plus de 5 000 élèves de cultures et de nationalités différentes.

Ouvertures bibliographiques

– Lecoq Jacques, Carasso Jean-Gabriel et Lallias Jean-Claude, *Le Corps poétique,* Anrat/Actes Sud, 1997, coll. « Cahiers Théâtre-éducation ».
– *Les Deux Voyages de Jacques Lecoq* (documentaire en deux parties. 1er voyage : le corps, le mouvement, 46 min. 2e voyage : le jeu, la création, 49 min), conception Jacques Lecoq, Jean-Gabriel Carasso, Jean-Claude Lallias, Jean-Noël Roy, réalisation Jean-Gabriel Carasso, Jean-Noël Roy, production On Line productions, Anrat, La Sept-Arte, participation CNT, 1999.

Raconter l'**histoire brûlante** de notre temps

Aborder les questions essentielles

Être en prise avec l'histoire brûlante de notre temps, aborder les questions essentielles tout en joignant plaisir et gravité, retrouver la capacité de s'étonner, d'imaginer pour changer notre rapport au monde, telle aura été l'aspiration constante du Théâtre du Soleil depuis sa création. Le parcours de la compagnie est ainsi marqué par une interrogation constante sur le rôle, la place du théâtre et sa capacité à représenter l'époque actuelle. La recherche de grandes formes de récit, à la confluence de l'Orient et de l'Occident, conduit à affirmer une théâtralité qui, par sa beauté, dépasse les frontières.

Pour inciter à changer nos conditions de vie

Parmi les premiers spectacles-phares du Soleil, *1789* et *1793* puis *L'Âge d'or* se caractérisaient par l'absence de tout texte préalable aux répétitions. En procédant par improvisations, il s'agissait de réinventer les principes des théâtres populaires pour créer collectivement « une fête sereine et violente » qui ne se contente pas de dresser des constats de la réalité, mais encourage à changer les modes de vie[7].

En s'installant en 1970 dans un lieu non conçu pour le théâtre, une ancienne cartoucherie que l'armée venait de quitter, la compagnie fit tout d'abord éclater les limites de la scène à l'italienne : à l'encontre du fonctionnement institutionnel, il importait de concevoir des espaces différents, susceptibles d'instaurer d'autres rapports avec le public, pour ainsi réinventer et faire revivre le théâtre.

Situés au cœur du bois de Vincennes, les grands hangars de la Cartoucherie permettaient de creuser, d'édifier en longueur ou en largeur, d'agrandir ou de réduire les différents espaces en les utilisant simultanément, sachant qu'il serait possible de tout reconcevoir autrement lors du projet suivant. Avec son statut de coopérative ouvrière de production, le Théâtre du Soleil a aboli la hiérarchie entre les différents corps de métier. Il fonctionne encore aujourd'hui sur le principe de l'égalité des salaires. Chaque membre de la troupe est convié à émettre son avis lors des réunions de compagnie. Les acteurs ne se contentent pas de jouer : ils prennent en charge l'entretien du théâtre, aident tour à tour en cuisine ou à l'accueil, participent à la préparation technique ou administrative du spectacle. Il va sans dire que la plus grande disponibilité est requise. ■

7. Texte du programme de *L'Âge d'or*, Paris, Stock, 1975, coll. « Théâtre ouvert ».

Des **artisans**, des **outils**, la **recherche** d'un mode de travail exemplaire

© Michèle Laurent.

Le Théâtre du Soleil au Festival d'Avignon, palais des Papes, *Les Shakespeare (Richard II)*, 1982 et 1984.

Participer à la vie interne de la compagnie

Quiconque entre au Théâtre du Soleil est tout de suite mêlé à la vie interne de la compagnie. Même s'il n'est que de passage, ou vient aider en renfort lors des surcharges de travail, il prend en charge le fonctionnement du théâtre comme tout autre membre de la troupe. En début de création, la journée commence à huit heures trente et finit aux alentours de dix-neuf heures (le rythme peut ensuite s'allonger : à l'approche de la première, il n'est pas rare de pousser le travail jusqu'à trois heures du matin). Vers treize heures, on s'arrête pour prendre le repas (toujours copieux) préparé par les cuisiniers et les volontaires du jour.

Le programme de la journée est fixé le matin, en arrivant. Pendant que l'on boit un café réparateur, Ariane Mnouchkine définit les scènes qui vont être répétées, puis elle répartit entre tous les tâches à effectuer. Soit l'on commence à répéter dès le matin, soit on répète à quatorze heures. Lorsque la création est bien avancée et que la distribution s'est précisée, les comédiens qui ne sont pas en répétition vont aider les techniciens et se répartissent dans les différents chantiers : béton, parpaings, intérieurs et extérieurs, décors, peinture, plancher, toiles, entretien, etc. Pour le cycle des *Shakespeare*, par exemple, de vastes tentures de soie furent confectionnées, teintes puis enduites de feuille d'or.

Le nouvel espace scénique peut exiger de détruire ou de réaménager la structure préexistante. Ainsi, dès le début des répétitions de *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du*

© Michèle Laurent.

Erhard Stiefel avec le masque créé pour le roi défunt, Norodom Suramarit.

Erhard Stiefel

Né en 1940 à Zurich, Erhard Stiefel étudie le dessin et la peinture aux Arts-Appliqués de Zürich. Il entre ensuite aux Beaux-Arts de Paris, puis à l'École Jacques-Lecoq, et s'oriente vers la sculpture. Sensibilisé dès l'enfance à l'univers de la scène et fasciné par le carnaval, il commence très tôt à façonner des masques. Pour parfaire ses connaissances, il entreprend des voyages, notamment à Bali et au Japon en 1962-1963 où il découvre le nô. De retour à Paris, il réalise cent cinquante masques pour le Théâtre du Châtelet et participe à la création de *Numance Cervantès*, mis en scène par Jean-Louis Barrault en 1965.

En 1967, Ariane Mnouchkine fait appel à lui pour *Le Songe d'une nuit d'été* puis pour *L'Âge d'or* : c'est le début d'une collaboration avec le Théâtre du Soleil qui se poursuit aujourd'hui.

Il réalise également des masques pour de nombreux metteurs en scène et chorégraphes, tels Maurice Béjart, Antoine Vitez, Jean-Pierre Vincent, Alfredo Arias ou encore Bartabas pour son spectacle équestre *Loungta*, en 2003.

En 1997, année du Japon, il conçoit un programme pour le Festival d'automne à Paris en invitant l'un des plus grands maîtres du nô, Kiokazu Kanze, et sa troupe. Professeur conférencier à l'École du Louvre à Paris, il se voit décerner en 2000 le titre de maître d'art par Catherine Tasca, ministre de la Culture.

Cambodge, a-t-il fallu démonter les gradins métalliques, faire sauter la chape à coups de marteaux-piqueurs, ôter les grilles de béton armé et la terre pour façonner l'espace suivant constitué de briquettes. Tandis qu'une deuxième équipe construisait d'épais plateaux en hêtre et noyer, une troisième inventait de multiples techniques pour fabriquer huit cents statuettes inspirées de la tradition indonésienne (le spectacle traitant du génocide cambodgien, des statuettes figurant femmes, enfants, soldats, paysans, vieillards étaient disposées en surplomb sur tous les murs de la salle : ainsi, pendant que l'histoire se jouerait, les morts regarderaient les vivants).

Située dans le prolongement de l'atelier couture, où se trouvent entreposées des réserves étonnantes de tissus (telles des étoffes récupérées chez des orfèvres), la salle de répétition est un « vide splendide » baigné par la lumière du jour. Murs de pierres apparentes, plancher. Indifférentes à l'effervescence ou au tumulte de certaines séances, des hirondelles nichent sous la charpente métallique des anciens hangars de la Cartoucherie. En fond de scène, une tenture permet des entrées, des sorties. À l'avant-scène, une rampe de projecteurs, posée au sol, délimite l'aire de jeu du reste de la salle où se trouvent les tables de maquillage, les penderies à costumes et quelques bancs pour regarder. Dans le même hangar, à proximité de la salle de répétition et de l'atelier couture, se trouve aussi l'atelier du maître-sculpteur de masques Erhard Stiefel.

Pétrir les corps, muscler l'imaginaire

Le Soleil n'est pas familier du travail à la table : se méfiant des bonnes idées qui ne passent pas la scène, la compagnie préfère essayer chaque proposition directement sur le plateau en prenant le temps de découvrir pratiquement les choses, sans forcément les penser préalablement. En revanche, en amont des répétitions et durant celles-ci, tout est mis en œuvre pour que l'acteur puisse se préparer au mieux, en corps et en esprit.

La collecte documentaire de matériaux livresques, photographiques ou cinématographiques mêle indifféremment œuvres de fiction et témoignages d'expériences vécues. La recherche peut donner lieu à des rencontres de personnalités éclairées sur le sujet ou qui ont elles-mêmes été au cœur des événements rapportés, tels que William Shawcross pour la tragédie cambodgienne ou Henri Cartier-Bresson pour la partition indienne. Toutefois, pour ne pas limiter leur imaginaire, les archives cinématographiques peuvent n'être présentées aux acteurs qu'en fin de création, notamment quand il s'agit de jouer des célébrités historiques connues, comme Nixon, Kissinger, Sihanouk, Pol Pot, Chou En-lai, ou encore Gandhi, Nehru, Jinnah ou Mountbatten. Une correspondance régulière a été tenue avec Norodom Sihanouk tout au fil des répétitions de son *Histoire terrible mais inachevée...*, toutefois ce dernier n'a rencontré les acteurs qu'une fois le spectacle créé.
À cette vaste moisson éclectique, qui motive parfois un voyage à l'étranger durant la période qui précède l'entrée en création, peut s'ajouter la lecture de mythologies ou de légendes. Des cours de danse, de musique ou de chant, la pratique d'arts martiaux, et même l'initiation culinaire peuvent également aider le comédien à s'imprégner de cultures différentes, en particulier orientales. Il lui faut se préparer à adopter d'autres modes de comportement, d'autres états d'esprit. ■

Évacuer les **clichés**, chasser **les idées reçues** : se tourner vers **un ailleurs**

Dans la salle de répétition, il sera possible de consulter en permanence une documentation où l'iconographie naïve persane côtoiera, par exemple, des photos historiques ou réalistes. Chacun participe de la sorte à l'élaboration d'une espèce de réservoir d'images dans lequel les uns et les autres pourront puiser pour confectionner leurs costumes, leurs coiffes ou leurs accessoires. Toutefois, en sélectionnant les documents, Ariane Mnouchkine insuffle déjà par ses choix l'orientation esthétique du spectacle à venir. Pour le cycle des *Atrides*, elle a d'emblée souhaité écarter tout ce qui avait trait à la période de l'âge classique grec afin de fuir les stéréotypes, comme la connotation des drapés blancs, le hiératisme, issus de l'art pompier du début du siècle, ou encore les clichés véhiculés par les péplums italiens ou hollywoodiens : Ariane Mnouchkine invitait en revanche à se tourner résolument vers un ailleurs, à remonter vers la cosmogonie, jusqu'à « dix mille ans avant notre ère », pour renouer avec les Mycéniens ou les premiers Assyriens, et réinventer la mythique Babylone. Du dehors vers le dedans, la mise en scène des *Atrides* s'articulera sur la dualité de l'archaïque et du lointain pour mettre en lumière le proche, l'aujourd'hui, et révéler l'intime : conflit du civilisé et du barbare qui sommeillent en chacun, appel à l'autre, l'étranger, pour mieux se voir soi-même.
De même, quelques années plus tôt, l'imaginaire collectif du cycle des *Shakespeare* s'était d'abord tourné vers les steppes de Mongolie, afin d'échapper aux clichés des séries de cape et d'épée comme *Thierry la Fronde.* La troupe s'est ensuite inspirée de l'univers des samouraïs, après avoir découvert les films d'Akira Kurosawa, en particulier son chef-d'œuvre *Le Château de l'araignée,* adaptation cinématographique de *Macbeth.* Le réalisateur japonais, grand amateur de nô, s'était lui-même inspiré de Shakespeare pour raconter l'histoire de son pays.
Pour *Richard II,* les comédiens du Soleil ont procédé de manière analogue, mais en sens inverse, en s'inspirant d'une des grandes formes du théâtre japonais, le kabuki.

© Michèle Laurent.

Théâtre du Soleil, *La Nuit des rois* de Shakespeare, 1982, le duc Orsino (Georges Bigot), Feste (Julien Maurel), Maria (Hélène Cinque).

Pour *La Nuit des rois,* la référence au théâtre dansé indien, notamment le kathakali et le bharata natyam aura quant à elle résulté de l'association de l'Illyrie à un pays fabuleux des *Mille et Une Nuits*…

Ainsi, le détour par l'Orient favorise-t-il la mise à distance, à la manière des *Lettres persanes* de Montesquieu. En retour, il peut non seulement contribuer à décloisonner une œuvre du répertoire mais aussi la réactualiser par de nouvelles analogies qui ouvriront son sens. Le fait de déplacer la maison d'Orgon quelque part dans un pays en proie à la terreur d'intégristes barbus aura redonné au *Tartuffe* de Molière toute sa contemporanéité et ce, sans que le texte résonne de façon anachronique. La pièce s'ouvrait sur la musique d'un marchand ambulant qui, aux abords de la maisonnée, attirait le client en diffusant un raï de Cheb Hasni, le chanteur algérien assassiné le 29 septembre 1994. Madame Pernelle, tout entière ralliée à la cause islamiste, portait, quant à elle, le voile… (Muni de sa caméra, Éric Darmon a suivi pas à pas l'ensemble des répétitions du *Tartuffe*, depuis l'entrée en création jusqu'à la première. Grâce à sa discrétion, il est parvenu à se faire oublier : film rare, *Au Soleil même la nuit* témoigne fidèlement d'un cheminement de création au Théâtre du Soleil.) ■

Les sources des trois genres classiques du théâtre japonais

Les grands principes du nô ont été énoncés par le maître japonais Zeami (Kanze Saburô Motokiyo, 1363-1443), fils de Kanami (Kanze Saburô Kiyotsugu, 1333-1384), le fondateur du genre. Pour Zeami, le nô procède d'une double source rituelle, les danses incantatoires issues du Shintô développé localement et les pratiques d'influence bouddhique, issues de l'Inde, la terre natale du Bouddha. Selon la cosmologie du *Kojiki* (712), une forme de danse sacrée, appelée *kagura,* aurait été créée par les dieux. Terrifiée par les désordres que son frère avait semés sur terre, la divinité Amaterasu (« celle qui illumine le ciel », autrement dit le soleil) se serait retirée au fond d'une grotte, plongeant ainsi le monde dans les ténèbres. Très ennuyées, les huit cents myriades de divinités tinrent alors conseil sur le mont Kagu, et décidèrent d'amadouer la déesse outragée en lui offrant un spectacle. La déesse Ame no Uzume se mit alors à chanter puis à danser avec une telle lubricité qu'elle se découvrit « jusqu'au-dessous de ses parties secrètes ». Cette exhibition grotesque fit éclater de rire les huit cents myriades de dieux présents. Le vacarme ainsi provoqué piqua la curiosité d'Amaterasu, qui sortit de sa caverne. La *kagura* avait permis de rétablir la lumière du monde…

Données aux abords des temples pour obtenir la pluie, pour expulser les démons, ou bien encore comme rite de fécondité, les *kagura* se sont perpétuées jusqu'à nos jours comme danses agrestes, tout en se sinisant et en se raffinant au point de ressembler de très près aux danses de cour, les *bugaku*. Tout en gardant les traces d'une fonction rituelle, ces dernières se sont développées dans une perspective avant tout esthétique. Pour interpréter les personnages mythologiques ou fantastiques, les démons ou les revenants, les interprètes sont masqués. Ils ne gardent le visage découvert que pour jouer des humains.

Le bouddhisme ayant dérivé vers l'Extrême-Orient, *via* la Corée, la Mandchourie et la Chine, son implantation au Japon au VIIIe siècle a également favorisé l'introduction de spectacles forains d'influence chinoise, les sangaku, mêlant acrobates, jongleurs, funambules, montreurs d'animaux. Au Xe siècle, ces combinaisons devinrent les sarugaku ou « danses de singes ». Leur prédominance grotesque ou comique explique sans doute cette étymologie, mais peut-être faut-il également rapprocher le terme des *kami,* ces forces naturelles mystérieuses ou redoutables qui se cachent sous les formes les plus diverses, y compris humaines ou animales, qu'elles soient vivantes ou mortes. Quatre formes de sarugaku contribueront à l'épanouissement des trois genres classiques du théâtre japonais, le nô (et le kyôgen qui lui est associé), le jôruri, et le kabuki :

– les récits épiques des conteurs, moines errants souvent aveugles (telle la *Geste des Heike*, grande source d'inspiration littéraire et théâtrale) ;

– les marionnettes ;

– les farces ;

– les danses incantatoires des *shushi*, maîtres d'exorcisme mi-moines, mi-charlatans. Proche des *kagura*, leurs danses trouvaient une texture dramatique en retraçant par exemple l'histoire de divinités locales et leurs combats avec les démons malfaisants.

Populaires, les troupes de sarugaku, qui jouaient aux abords des temples à l'occasion des fêtes religieuses ou profanes, bénéficiaient de la protection des sanctuaires qui les entretenaient, pendant que les féodaux favorisaient le développement esthétique d'un art tout en nuances, le dengaku, d'inspiration littéraire.

Le nô

En 1374, le *shôgun* (gouverneur militaire) fit venir à sa cour de Kyôto Kanami, alors chef d'une troupe qui avait su combiner l'attrait, la vigueur spectaculaire du sarugaku avec le charme ineffable (*yûgen*) du dengaku. Pour Zeami, la quintessence était d'atteindre « la fleur », *hana,* cette grâce qui, de façon immanente et impalpable, imprègne comme malgré soi le jeu de l'acteur, parvenu à la plus parfaite maîtrise, pour en dévoiler toute la beauté obscure et cachée. C'est ainsi qu'est né le sarugaku-no-nô, qui devint le nô, apanage de la caste guerrière des samouraïs. Cinq familles, dont les Kanzé, ont transmis cet art jusqu'à nos jours. Hormis des variations de tempo, sa forme n'a pas changé depuis le XVe siècle et les descendants de Zeami portent aujourd'hui les mêmes masques et costumes, précieusement conservés. Le nô est un art composé pour moitié de retenue et pour moitié d'action : on attend de l'acteur un maximum d'effets avec un minimum de gestes. Le nô se joue sur une scène vide, aux dimensions immuables, en bois poli. Sous la scène, de grandes jarres en terre cuite font office de caisses de résonance. La musique constituée des voix, de la flûte et des percussions de l'orchestre joue un rôle primordial.

© Kiyonori Komma.

Pièce de nô avec décor.

La scène est appelée le « carrefour des songes » *(yume no chimata)*. Elle figure un espace où des vivants croisent des fantômes ou des démons. Le répertoire comprend environ deux cent quarante pièces. Traditionnellement, cinq pièces de nô étaient présentées dans la même journée :

– Viennent en premier, les *kami mono* ou *waki no*, c'est-à-dire « nô de dieux ou d'apparitions divines ». Le *shite* raconte tout d'abord l'origine d'un temple ou d'un sanctuaire, puis se révèle comme étant la divinité dudit sanctuaire.

– Le deuxième groupe s'appelle *shura mono*, « nô de guerriers ». Ces pièces mettent en scène de célèbres guerriers issus du clan Genji-Heike, morts bravement au combat après avoir tué quelques ennemis. En général, le fantôme du guerrier (joué par le *shite*) raconte à un prêtre (joué par le *waki*) sa dernière bataille puis lui demande de prier pour son âme. Les histoires de ces guerriers du camp des perdants sont tirées d'épopées japonaises comme le *Heike-monogatari.*

– Le troisième groupe se nomme *kazura mono*, « nô de femmes de renom ». Le *shite* y interprète de belles femmes de la période Heian, personnages tirés d'histoires classiques anciennes comme le *Ise monogatari* ou le *Genji monogatari*. L'accent est mis sur la musique, la magnificence des costumes, l'élégance et la grâce des danses.

– Viennent ensuite les *genzai mono* ou *kurui mono* ; ils incluent des êtres humains, hommes ou femmes attachés à ce monde présent, réel. Les plus connus présentent des mères rendues folles par la mort de leur enfant. Plusieurs de ces pièces ont été reprises par le kabuki.

– La journée se termine avec les *oni mono*, pièces de démons, ou apparitions démoniaques, bénéfiques ou maléfiques. Le *shite* apparaît tout d'abord sous forme humaine, puis révèle sa forme véritable de démon ou de possédé. S'il s'agit de maléfice, les incantations du *waki* entraîneront une danse effrénée du *shite* qui permettront sa libération.

Pour entrer, l'acteur franchit le *hashigakari*, une passerelle de sept mètres qui sépare la scène du rideau qui le fait apparaître. Le mouvement est continu. À la fois lent et tenu. Dans sa résolution, il donne le vertige. Les pas glissent sur le sol entre terre et ciel, jusqu'au bord du vide. Le *waki* est l'acteur qui entre en premier. Il se tient généralement sur le côté de la scène. Sur le bord, il est le témoin vivant, l'intermédiaire entre les humains et le monde invisible. Personnage souvent marginal, moine errant ou guerrier, il a rendez-vous avec les êtres de l'au-delà. Le *shite* est l'interprète central. Revenant ou possédé, il apparaît tout d'abord sous le masque d'un humain, avant de réapparaître sous un masque démoniaque, dont il faudra se délivrer. À l'emplacement des yeux, le masque n'a que de tout petits trous : on dit que l'acteur doit regarder « par le pas », car il doit décompter précisément ses pas pour ne pas tomber hors de scène. En fait, il finit par mémoriser totalement ses déplacements, jusqu'à développer des antennes sensibles qui lui permettent de s'adapter au moindre imprévu… Ce n'est donc plus avec les yeux que l'acteur porte attention à son partenaire mais avec le corps tout entier.

Ouvertures bibliographiques

- Zeami, *La Tradition secrète du nô*, Paris, Gallimard, 1991, coll. « Connaissance de l'Orient ».
- *Nô et kyôgen, Théâtre du Moyen-Âge*, trad. de René Sieffert, Paris, Gallimard, 1979, 2 vol.

© Lyu Hanabusa D. R.

L'acteur de kabuki Ennosuke dans *Tamamori*, genre de pièce violente aragoto.

Le kabuki

À la différence du nô dont la forme a été fixée dès le XVe siècle, le kabuki n'a cessé d'évoluer en s'adaptant aux modes, en cherchant par l'invention de nouveaux effets scéniques à entretenir sa popularité, sans craindre la provocation. Comme les autres genres « classiques » du théâtre japonais, le kabuki est issu des sarugaku, ces chants et jeux scéniques accompagnés de danses, accomplis lors de rituels et de fêtes. Son développement à partir du XVIIe siècle est lié à l'essor des quartiers de plaisir. Le succès des premières danses dites *kabuki odori,* serait dû à la danseuse O. Kuni qui, en 1603, se serait livrée à une sorte de parade érotique où, travestie, elle aurait interprété tour à tour les manigances d'un marin portugais, puis d'un guerrier aux abords d'un établissement de bain, haut lieu de la prostitution. Ces « kabuki de femmes » allaient ensuite servir de préambule aux revues des courtisanes, jusqu'à ce que le *shôgun* interdise en 1629 les troupes féminines. Favorisant dès lors le commerce pédérastique, le « kabuki des éphèbes » allait à son tour être interdit en 1652. Seuls étaient autorisés les jeunes gens sortis de l'adolescence, ayant coupé leurs mèches de cheveux.

© Avinash Pasrigha.

L'actrice Jamuna Krishnan dans une scène de bharata natyam.

Les théâtres dansés indiens

Par l'ancienneté de ses influences à travers l'Asie et le monde, l'Inde est sans doute la source première du théâtre. Mais ce continent au riche héritage culturel est composé de nombreuses régions, de cultures et de langues différentes. Sans compter les pratiques rituelles et folkloriques, les formes spectaculaires sont innombrables. Datant peut-être de plusieurs siècles avant notre ère, le *Natyasastra* est le premier traité d'esthétique qui nous soit parvenu. La plupart des arts indiens de représentation suivent ses règles. Le théâtre indien mêle harmonieusement la *nritta,* danse abstraite, la *nrittya*, danse suggestive fondée sur la plasticité des postures et l'expressivité de la gestuelle, et la *natya,* c'est-à-dire le drame. Chaque style a son propre langage gestuel. Conçue pour susciter le *rasa,* le plaisir esthétique et émotionnel partagé, la syntaxe s'appuie sur l'expression des neuf saveurs : l'amour, l'ironie, la compassion, la fierté, la colère, la peur, la répulsion, l'émerveillement et la sérénité. Les deux grandes épopées hindoues, le *Ramayana* (l'histoire du prince Rama) et le *Mahabharata* (la guerre fratricide des Bharatas) inspirent depuis plus de mille ans les arts et le répertoire, non seulement en Inde, mais dans toute l'Asie. Parmi les formes indiennes aujourd'hui reconnues comme classiques, citons le bharata-natyam du Tamil-Nadu, le kuchipudi de l'Andra-Pradesh, l'odissi de l'Orissa, le kathak de Jaïpur et de l'Uttar-Pradesh, le manipuri de Manipur, et enfin le mohini-attam, le kutiyattam et le kathakali du Kerala, petit État du sud-ouest de la péninsule.

Ouvertures bibliographiques

– *Le Mahabharata,* vol.1 & 2, Paris, Seuil, 2002.
– Valmiki, *Le Ramayana*, Paris, Gallimard, 1999, coll. « La Pléiade ».
– Bansat-Boudon Lyne, *Théâtres indiens*, Éditions EHESS, 1998, coll. « Purusartha ».
– Gonfond S., Pimpaneau J., *Inde, quand les dieux se donnent en spectacle*, Paris, Éditions Plume, 1997.

Ces interdictions officielles eurent pour conséquence, de sortir le kabuki de la revue scabreuse, en l'incitant à styliser son jeu, à développer un répertoire plus consistant. Mais Chikamatsu Monzaemon, « le Shakespeare japonais » (qui avait commencé par écrire pour le kabuki) s'en détourna alors pour ne plus se consacrer qu'aux marionnettes du ningyô-jôruri (ou bunraku), plus fidèles à ses œuvres… Par le souffle nouveau donné au répertoire, Chikamatsu entretint l'engouement d'alors pour les marionnettes par ses drames humains plus proches des préoccupations urbaines de la classe montante des commerçants et artisans nouvellement parvenus. Dans *Double suicide à Sonezaki,* deux amants sont contraints de décider de la fin tragique de leur amour en partageant ensemble l'épreuve de la mort.

Il faudra attendre le milieu du XVIIIe siècle pour que le kabuki trouve à Edo (aujourd'hui Tôkyô) sa pleine maturité en reprenant à son compte le répertoire des marionnettes d'Osaka. Le kabuki s'en inspirera également pour développer, à travers la « marionnettisation » du geste, le principe de stylisation extrême. L'imitation des poupées fait aussi intégralement partie du registre de certaines pièces empruntées au ningyô-jôruri (ou bunraku), tel le *nyngiô-buri* (jeu à la manière des poupées), où deux *kuroko* ou *koken* (servants de scène vêtus de noir et cagoulés) accompagnent les acteurs comme des manipulateurs. La virtuosité du jeu s'appuie également sur une scénographie très inventive, utilisant passerelles pour apparaître *(hanamichi)*, scènes tournantes, machineries, sans craindre aujourd'hui d'utiliser les effets spéciaux offerts par les nouvelles technologies. Le jeu très stylisé permet de sublimer des farces touchantes ou grandiloquentes, des rodomontades ou des scènes burlesques. Les passions s'y enflamment, les têtes coupées volent. Dans ce théâtre exclusivement interprété par des hommes, l'*onnagata*, ou travesti, est la clef de voûte de l'art de l'artifice. Star de la société contemporaine, Tamasaburo ne se contente ni d'imiter la femme, ni de citer la féminité : il parvient à en donner les signes corporels jusqu'à en incarner son essence.

Ouvertures bibliographiques

– Tschudin Jean-Jacques, *Le Kabuki devant la modernité,* Lausanne, L'Âge d'homme, 1995.
– Banu Georges, *L'acteur qui ne revient pas, journées de théâtre au Japon,* Paris, Aubier, 1986.

Le kathakali

Le kathakali est issu de traditions populaires et de spectacles rituels ancestraux indiens tels le *Kutiyattam*, ainsi que du plus vieil art martial du monde, le *kalaripayat*. L'apprentissage depuis l'enfance peut durer une dizaine d'années. Jusqu'à ces dernières années, l'entraînement quotidien auprès d'un maître, un *guru,* commençait la nuit vers deux heures trente puis se poursuivait, après une interruption en milieu de journée, jusqu'à vingt-deux heures. L'étude de séquences rythmées et de figures de jeu chorégraphiées est accompagnée d'une gymnastique des yeux et des muscles faciaux. L'expression du visage et des yeux est mise en valeur par le maquillage, à base de pigments naturels, bordé d'une corolle en pâte de riz pour capter la lumière des lampes à huile. Les doigts sont prolongés par de faux ongles, comme des griffes. La frappe des pieds auxquels sont ceints des grelots scande le jeu, davantage fondé sur l'observation des forces animales que sur la psychologie. La lourdeur de la tiare et la somptuosité des costumes exigent une tenue corporelle d'autant plus maîtrisée que le spectacle peut durer une nuit entière.

© Jean-Marie Steinlein.

Scène de kathakali, théâtre dansé du Kerala (sud-ouest de l'Inde) : « – Quelle nécessité t'amène en ces lieux, ô grand Ravana ? »

Les musiques et danses invocatoires qui accompagnent la préparation rituelle des acteurs procèdent du *Kutiyattam*. Deux percussionnistes, le *maddala* (qui donne le tempo et les rythmes) et le *cendä* (qui suggère l'atmosphère) accompagnent deux chanteurs, qui, sur le côté de la scène, interprètent à eux seuls le texte, tout en frappant respectivement un gong et une paire de cymbales. Les acteurs ne font pas usage de la parole car ils s'expriment en signes gestuels. Si les *kattis*, rôles nobles ou divins restent muets, les *tätis* et les *karis*, démons, monstres et autres personnages abominables, émaillent leur jeu de cris et d'onomatopées codifiés. Le langage des gestes s'appuie sur les multiples combinaisons de *hastamudras*, signes répertoriés des gestes des mains dont l'impulsion expressive engage tout le corps. Cette grammaire gestuelle offre à l'artiste qui l'a pleinement intégrée une liberté de choix dans l'interprétation. La codification lui permet d'improviser des scènes entières sans jamais quitter le style. Les chanteurs répètent plusieurs fois chaque vers, ce qui donne toute latitude à l'acteur pour varier son interprétation gestuelle. Chaque strophe est ponctuée d'une brève séquence dansée.

Ouvertures bibliographiques

– Salvini Milena, *L'Histoire fabuleuse du théâtre kathakali*, Paris, Édition Jacqueline Renard, 1990.
– *Kathakali, théâtre traditionnel vivant du Kerala*, Paris, Gallimard, 1994, coll. « Connaissance de l'Orient ».

Vers un **acteur-poète** sachant **improviser**

© Michèle Laurent.

Théâtre du Soleil, *Le Tartuffe* de Molière, 1995-1996, Dorine (Juliana Carneiro da Cunha), Elmire (Nirupama Nityanandan), le colporteur (Sergio Canto), Mariane (Renata Ramos-Maza).

Selon les créations, soit le texte est déjà écrit, soit il s'établit au fil des répétitions. Outre les œuvres du répertoire, Hélène Cixous est l'auteur contemporain avec qui le Théâtre du Soleil a tissé des liens de fidélité. Mais elle sait aussi s'effacer pour travailler en harmonie avec la troupe, ou la laisser mener une authentique démarche de création collective. Dans tous les cas, le jeu et la mise en scène s'appuient sur l'improvisation. Au Soleil, aucune distribution définitive des rôles n'est établie d'avance : elle doit s'imposer par évidence, en fonction des propositions qui auront été faites sur le plateau. *A priori*, chaque comédien peut essayer plusieurs, voire tous les rôles. Ce faisant, les anciens parrainent d'emblée les plus jeunes, ne serait-ce qu'en les initiant à la manière de se costumer ou de se maquiller.

Après concertation sur la distribution des scènes à travailler, chacun dispose en effet d'un temps de préparation pour se costumer et se maquiller comme il l'entend. Au début, toutes les initiatives sont les bienvenues, y compris les plus saugrenues. Cependant, les répétitions ont pour principe d'amener chacun à s'approcher le plus possible des conditions idéales d'une représentation. On commence donc par s'habiller en assemblant des tissus ou des bouts de costumes ayant déjà servi dans des spectacles précédents. Un stock d'épingles de nourrice aidant, chacun se crée des images, se métamorphose, invente. Pendant les répétitions, les costumières observent chaque proposition puis élaborent une première ébauche des costumes (avant l'exécution définitive, plusieurs essais pourront être faits).

Un fois prêts, les acteurs se « concoctent » pour définir le lieu, l'action et l'état de chacun lorsqu'il entre en scène. L'improvisation impose d'être toujours au présent, ici et maintenant. Si l'acteur dispose d'un

texte, il jouera feuillets en main. Le fait de ne pas savoir son texte impose d'être à l'écoute de son partenaire. Il est impossible d'être mécanique ou de jouer seul. L'acteur ne peut plus se contenter de dire, il doit forcément jouer, être réceptif à ce qui se passe entre les mots. À force de répéter, chacun finira sans effort de mémorisation par connaître non seulement son ou ses rôles, mais pratiquement tout le texte par cœur, en l'ayant bien « en jambes ».

La clé de l'apprentissage : le mimétisme

Le musicien-compositeur Jean-Jacques Lemêtre[8] ainsi que l'ensemble des comédiens suivent toutes les répétitions. Dès la première séance de travail, ils constituent donc un public. Spectateur actif, le comédien s'entraîne ainsi à voir et surtout à recevoir le travail d'autrui : comme dans les traditions orientales, le mimétisme est cultivé comme une des clés de l'apprentissage. Dès qu'un acteur fait une proposition qui paraît juste, il contribue à faire évoluer l'ensemble : chacun est invité à s'inspirer de son exemple, sans hésiter à le copier pour améliorer et approfondir son propre jeu. Il en va de même pour la mise en forme : chaque invention pertinente sera ensuite reprise ou confirmée par d'autres.

Bien qu'il s'étende sur plusieurs mois, le temps des répétitions est onéreux et impose sa règle : urgence et nécessité font partie du vocabulaire de base. Le comédien doit travailler très vite et ne jamais se contenter de ce qu'il vient de trouver, sinon il ne suit plus la progression générale du jeu et risque d'être écarté. Très vite, Ariane Mnouchkine rappellera qu'il faut avancer dans la création et désignera des « locomotives » qui prendront les rôles principaux en alternance. Cette règle entretient une forte émulation car l'exigence s'accroît de jour en jour : le comédien doit inventer sans cesse pour « placer la barre plus haut[9] ». Dans le même temps, cette procédure lui permet, une fois dépassée la période où il est tenté de « s'accrocher au personnage », de se nourrir des essais d'autrui chaque fois qu'il « butera » sur une

8. Voir l'entretien p. 53.
9. Terminologie usuelle d'Ariane Mnouchkine et de la compagnie.

Théâtre du Soleil, *Richard II* de Shakespeare, 1981-1984, la reine (Odile Cointepas), le roi Richard II (Georges Bigot), le duc de Norfolk (Maurice Durozier).

© Michèle Laurent.

Théâtre du Soleil, *Henry IV* de Shakespeare, 1984, le prince Hal (Georges Bigot) dans les bras de son père, le roi Henry IV (John Arnold).

Théâtre du Soleil, *Henry IV* de Shakespeare, le prince Hal dans les bras de son père, le roi Henry IV, scène de répétition (Ariane Mnouchkine et les comédiens Georges Bigot et John Arnold).

© Michèle Laurent.

scène. De même, Ariane Mnouchkine fera appel aux acteurs les plus confirmés pour l'aider à résoudre les obstacles ou « os » de la création.

« Voir du théâtre », dès la première répétition

Ariane Mnouchkine sait communiquer aux acteurs sa passion du théâtre avec ferveur et humour. Par ailleurs, elle fait autorité en sachant leur montrer comment, d'une improvisation confuse, tirer les quelques fils qui permettront de dénouer une situation en la rendant claire et lisible pour le spectateur. Son regard paraît d'autant plus simple et direct que ses indications sont toujours données en écho à ce que vient de lui proposer le comédien. Avec verve, elle transforme en métaphores ce qui a été et pourrait être davantage source de jeu : la cour de Richard II était ainsi associée à des frelons bourdonnant autour de leur reine, tandis que dans *L'Indiade*, les complots de Jinnah étaient comparés aux basses intrigues des Moghols. De même, quand un comédien rate une tentative, elle lui signifie la cause de son échec en lui rapportant non ce que le comédien a voulu montrer mais ce qu'elle a vu concrètement. Le plus souvent, Ariane Mnouchkine se tient très près de la scène, au centre ; parfois, elle bondit vers l'acteur comme pour le prendre à bras le corps ou se mettre à l'évidence de la réalité du plateau. Elle ne perd rien de ce qui se joue sur scène. Avec elle, le comédien ne doit pas tricher. Peu lui importe qu'il soit encore maladroit s'il invente avec sincérité. De longues heures durant, elle le pousse quand il faut, l'arrête parfois, le soutient par son rire direct. Tout à coup, elle propose une nouvelle situation ou suscite un conflit, source de jeu : l'improvisation peut ainsi durer des heures.

Le rêve de Copeau : inventer une nouvelle comédie improvisée

Dans le programme de *L'Âge d'or*, créé en 1975, des citations de Copeau, Meyerhold et Henri Michaux furent présentées comme des références susceptibles d'éclairer la démarche de la compagnie. Celle-ci entendait poursuivre la tentative restée infructueuse de Copeau de créer, par le recours au jeu masqué, « une nouvelle comédie improvisée, avec des types et des sujets de notre temps[10] ».

> « Seuls les Chinois savent ce que c'est qu'une représentation théâtrale. Les Européens, depuis longtemps, ne représentent plus rien. Les Européens présentent tout. Tout est là, sur la scène. Toute chose, rien ne manque, même pas la vue qu'on a de la fenêtre.
> Le Chinois, au contraire, place ce qui va signifier la plaine, les arbres, l'échelle, à mesure qu'on en a besoin. Comme la scène change toutes les trois minutes, on n'en finirait pas d'installer des meubles, des objets, etc. Son théâtre est extrêmement rapide, du cinéma.

10. Copeau Jacques, *Registres I, Appels*, Paris, Gallimard, 1974, p. 187.

Il peut représenter beaucoup plus d'objets et d'extérieurs que nous.
La musique indique le genre d'action ou de sentiment. Chaque acteur arrive sur scène avec un costume et une figure peinte qui disent bien tout de suite qui il est. Pas de tricherie possible. Il peut dire tout ce qu'il veut. Nous savons à quoi nous en tenir.
Sur sa figure le caractère est peint. Rouge, il est courageux, blanc avec raie noire, il est traître, et on sait jusqu'à quel point ; s'il n'a qu'un peu de blanc sur le nez, c'est un personnage comique, etc." ■

HENRI MICHAUX,
Un barbare en Asie, Paris, Gallimard, 1982, p. 182-184.
© Éditions Gallimard.

Le **jeu** masqué, **discipline** de base

Masques et maquillage

Le masque est l'outil de base du Théâtre du Soleil. Les masques de *L'Âge d'or*, inspirés de la commedia dell'arte, ainsi qu'une riche collection de masques balinais et japonais sont toujours à disposition. De nouveaux masques peuvent également être créés par Erhard Stiefel, tels les masques tragiques de vieux nobles, portés dans *Richard II* et *Henri IV,* inspirés du nô.
Le maquillage est également utilisé comme un masque : il ne doit jamais être décoratif. Porteur de signes, il contribue à révéler la personne en jeu. Un acteur maquillé doit atteindre la même dimension de jeu qu'un acteur masqué. Il lui faut rayonner par sa présence et exercer la même attraction, sinon un déséquilibre se créera entre les protagonistes. Un bon masque réagit à la moindre vibration. Un frisson, une inclinaison subtile de la tête contribuent à varier son expression. Le masque impose un corps et une voix particuliers ; comme un instrument de musique, sa forme sert de résonateur. L'acteur doit jouer comme s'il avait adopté une seconde peau, en gardant la « vision » du masque. Dans le cas contraire, il paraît gauche et entravé, comme s'il avait un morceau de cuir ou de peuplier plaqué sur le visage… Le masque ne pardonne pas : tout parasite incontrôlé devient ridicule. Il exige un engagement complet de tout le corps et le jeu ne peut rester psychologique.

© Paul Jenewein/Dramatische Zentrum, Vienne, collection bibliothèque Gaston Baty.

Théâtre du Soleil, *L'Âge d'or*, 1975, Antoine Raspi, maire de Naples (Maxime Lombard), le Pantalon de Naples (Mario Gonzales).

Pourquoi ce refus du jeu psychologique ?

Il ne faut pas se méprendre sur la terminologie : au Soleil, le jeu psychologique est associé à un jeu anecdotique, qui n'est pas essentiel. La scène est nue, comme une page blanche, prête à recevoir. Sur des dimensions étroites, l'acteur crée et réinvente à chaque instant son univers. La scène est un espace de métaphores. Dans son théâtre du Globe, Shakespeare la désignait comme un « trou à coq » en souvenir des combats donnés dans les cours d'auberge. Sur le « tréteau nu » qu'évoquait souvent Jacques Copeau[11], l'acteur n'a que son corps et ses sens pour donner à voir au spectateur, par une lecture d'images claires, le récit de ses propres visions. Mais se sentant démuni, le comédien débutant sera peut-être tenté de reconstituer autour de lui un décor. Pour une scène d'auberge de *Henri IV*, par exemple, il s'évertuera à recourir à la pantomime

11. *Ibid.*, p. 223.

pour décrire l'intérieur de celle-ci : les tonneaux de vin, la cheminée, la table, les verres, les saucissons, les volailles qui pendent, etc. Si tel était l'objet, et prouesse mimique mise à part, il n'y aurait pas de raison de lui refuser le décor ou les accessoires qui permettraient de mieux figurer la scène. Car la description pittoresque du lieu risque fort de détourner son attention des enjeux essentiels de la scène. Or, le plateau nu appelle un autre jeu, non réaliste. Les indications scéniques d'auberge, de rue, etc., n'existaient d'ailleurs pas dans le texte original et furent ajoutées ultérieurement à des fins littéraires. Il s'agit moins pour l'acteur de décrire globalement la scène que de faire ressentir si, du point de vue de son propre rôle, l'espace paraît clos, étouffant ou au contraire ouvert, si l'atmosphère lui paraît glaciale ou chaude, ou encore feutrée. C'est le suivi pas à pas de l'évolution intérieure de chaque personnage dans la situation présente qui prime. Il s'agit donc de s'écarter de l'anecdote et du quotidien, pour que des destins puissent se jouer.

Ariane Mnouchkine évoque également, comme le fit Meyerhold qui parlait de « théâtre théâtral[12] », la nécessité impérieuse de styliser, de trouver une forme qui mette poétiquement en lumière l'intériorité des passions humaines.

> "Ni la scène antique, ni la scène populaire de l'époque shakespearienne n'avaient besoin de décors semblables aux nôtres, visant à créer l'illusion. Et ni dans la Grèce antique, ni dans la vieille Angleterre l'acteur n'était un élément de l'illusion. L'acteur, avec son geste, sa mimique, ses mouvements plastiques, était le seul qui savait et devait exprimer toutes les idées de l'auteur dramatique.

La commedia dell'arte

La première troupe de « comédiens de l'art » dont on a le souvenir s'est formée en Italie du Nord, à Padoue, où huit acteurs, guidés par un certain Zanini, ont souscrit en 1545 devant notaire un contrat professionnel établissant la composition et le règlement de la troupe, appelée Fraternal Compagnia. Indépendante et sans lieu fixe, cette compagnie jouait aussi bien la tragédie et la pastorale que la comédie.

Le terme commedia dell'arte soulignait alors la professionnalisation de cette troupe théâtrale. Le mot « art » indiquait en effet la corporation et l'habileté que requérait l'exercice du métier.

Ce n'est qu'à partir du XVIIIe siècle, au moment où elle inspirera des auteurs comme Goldoni ou Marivaux, que la commedia dell'arte désignera un style de jeu, caractérisé notamment par la pratique de l'impromptu (on emploie aujourd'hui le terme d'improvisation) et la présence de personnages masqués.

Héritières d'une tradition rurale qui remonte aux *atellanes* et aux pantomimes de la Rome antique, les troupes de la commedia dell'arte étaient, à l'origine, presque toutes itinérantes. Vouées au voyage comme les jongleurs et les marchands, elles parcouraient l'Italie dans tous les sens, dressant sur les places de simples tréteaux, dotés de décors rudimentaires et de quelques accessoires. Plus tard, la nécessité les conduira à chercher protection et stabilité auprès des princes et de la cour de France.

■ *La technique de l'impromptu*

S'il leur arrivait de jouer des pièces apprises par cœur, la technique de l'impromptu permettait à ces troupes de changer de programme à chaque représentation et donc de s'adresser plusieurs fois à un même public sans avoir besoin de déménager.

Les personnages sont fixés d'avance, le déroulement de la pièce est accroché dans la coulisse : plus qu'un simple canevas, il s'agit en effet d'une trace assez précise du développement de l'action dramatique, scène par scène, qui décrit succinctement chaque péripétie et règle les entrées et les sorties des personnages. C'est donc à chacun des acteurs d'interpréter et de développer le thème comme il l'entend, en se fiant tantôt à l'improvisation gestuelle et parlée, tantôt en reprenant des répliques et des jeux de scènes mémorisés.

L'improvisation totale n'existe pas vraiment. En fait, l'acteur apprend par cœur et garde en mémoire des passages tels des monologues poétiques amoureux, des tirades de rhétorique puisées chez Platon qui serviront au Docteur, ou des passages de manuels sur l'art de la guerre qui inspireront le Capitan… Riche de ce répertoire fragmenté, le comédien peut ensuite replacer ces passages dans n'importe quelle pièce, surtout s'ils « ont marché » une première fois. De même, le cadre, l'ossature des lazzis – ces passages de jeu de pure gratuité – est connue de tous et peut donc boucher un trou ou s'insérer facilement dans toutes les trames. Cependant, dans les scènes où l'action progresse à travers un dialogue réel entre les personnages, les comédiens improvisent et certains parviennent ainsi à une grande *maestria*. Par ailleurs, il arrive souvent que des comédiens lettrés, comme c'est souvent le cas pour les femmes, proposent à la compagnie des passages ou des ossatures de pièces qu'ils ont eux-mêmes composés.

L'entraînement des acteurs à l'impromptu va ainsi se développer en même temps que la professionnalisation. Les comédiens occupent alors des emplois, des rôles-types qui se transmettront le plus souvent de père en fils par mimétisme et apprentissage direct sur les planches.

12. Meyerhold parlait aussi de « réalisme stylisé » et de « théâtre de convention consciente ».

■ *Les personnages*
Les masques ont d'abord été créés par les acteurs pour jouer certains rôles, les personnages ridicules, contrepoints des personnages sérieux comme les couples d'amoureux qui constituaient le centre de l'action. Tandis que ces derniers étaient joués par des acteurs habillés à la mode et parlant la langue littéraire, les masques s'exprimaient en dialecte. Personnages comiques, ils allaient très vite emporter toute l'adhésion du public populaire.
Les plus connus sont les Zanni, valets tantôt ingénieux, tantôt balourds tels Brighella, Beltrame, Coviello ou encore Pedrolino qui finiront par composer le célèbre Arlequin. On trouve déjà dans les pièces romaines de Plaute ce rôle du serviteur rusé, qui conduit l'action à son but.
L'un des deux vieillards est traditionnellement Pantalon, riche marchand, maître de maison avare et cupide, aussi coureur de jupons que jaloux et cocu. L'autre vieillard est un docte pédant et ridicule, de noir vêtu, sous la dénomination d'Il Dottore (le docteur) originaire de Bologne, au bavardage aussi inépuisable que stérile. On trouve aussi Matamore (le capitaine), guerrier vantard mais peureux, et les soubrettes Zebrinetta ou Colombina.
Le rayonnement de la commedia dell'arte s'est étendu dans tous les pays d'Europe, où elle a laissé des traces profondes dans l'imagination populaire aussi bien que dans le théâtre, la poésie et les arts. Elle ressuscitera au cirque sous le masque enfariné des clowns, puis au cinéma, sous les allures de Charlot ou de Max Linder. On la retrouve encore dans les marionnettes, et surtout au théâtre où Craig, Meyerhold, Copeau, Dullin, Barrault, Strehler et Mnouchkine ont chacun entrepris de redécouvrir ses secrets pour vivifier au XXe siècle l'art du comédien, un artisanat.

■ *Jouer l'urgence de vivre*
D'origine rurale, c'est un théâtre organique très proche de la terre. La commedia dell'arte s'appuie sur les passions des hommes, poussées au maximum de leurs conséquences. Les situations sont portées jusqu'à leur expression la plus limite, là où l'acrobatie entre en jeu, avec la mort. On meurt de tout dans ce jeu théâtral : d'envie, de jalousie, de rire. Rien n'est en demi-teinte, tout obéit à des pulsions vitales : plantée dans la misère du peuple, dans sa naïveté aussi bien que dans son intelligence, la commedia dell'arte est un théâtre où les personnages se soucient d'abord de survivre. Chacun s'arrange, avec tous les compromis possibles, pour exister et satisfaire sa faim, sa cupidité, ses amours. Alors chacun joue au plus malin pour tromper l'autre, tombe dans des pièges dérisoires, et se fait poète…
L'acteur fait feu de tout bois : il se saisit de tous les imprévus pour en jouer. Avant même de dire trois mots, il peut passer trois-quarts d'heure à entrer en scène si un obstacle malencontreux se trouve sur son passage… À condition bien sûr de provoquer l'hilarité générale du public, il peut ainsi enchaîner les lazzis, ces jeux gratuits qui s'insèrent entre les répliques. Agissant et réagissant en direct, l'acteur ne se contente pas de vivre les passions, il les dessine par sa gestuelle car le jeu masqué ne se contente pas de l'expression du visage, il engage tout le corps. Sans transition, sans progression, il peut passer en un clin d'œil du fou rire à la colère, de la colère aux larmes. En fait, la commedia dell'arte fonde son rire sur des thèmes fondamentaux : peur de mourir et mourir de peur, pour se relever dans un rire tragique, cruel, au présent, dans l'urgence de vivre.

Il en allait de même dans le Japon médiéval. Dans les spectacles de nô, avec leurs cérémonies raffinées où les mouvements, les dialogues, le chant étaient rigoureusement stylisés, où le chœur jouait un rôle semblable à celui du chœur grec, où la musique, par ses sonorités sauvages, avait pour but de transporter le spectateur dans un monde d'hallucinations, les metteurs en scène disposaient les acteurs sur des tréteaux très proches du public afin que leurs danses, leurs mouvements, leur gestuelle, leurs grimaces et leurs poses fussent bien visibles.
Et quand je parle de la mise en scène de *Dom Juan* de Molière, ce n'est pas sans raison que me reviennent en mémoire les techniques chères aux anciennes scènes japonaises.
Grâce aux descriptions des représentations théâtrales japonaises données à peu près à l'époque où régnait en France le théâtre de Molière, nous savons que des personnages particuliers, les serviteurs de la scène – appelés *kurombo* [Ariane Mnouchkine utilise le terme de *koken*] vêtus d'un costume noir spécial pareil à une soutane, soufflaient aux acteurs au vu de tous. Lorsque le costume d'un acteur qui joue un rôle féminin se froisse dans un moment d'élan pathétique, le *kurombo* se hâte d'étaler sa traîne en jolis plis et d'arranger sa coiffure. Il entre dans ses fonctions de débarrasser la scène des objets jetés ou oubliés par les acteurs. Après une bataille, il débarrasse le plateau des coiffures, des armes, des manteaux perdus. Lorsque le héros meurt en scène, le *kurombo* se hâte de jeter sur le « cadavre » un drap noir, sous la protection duquel l'acteur « tué » quitte la scène en courant. Lorsque la scène s'assombrit pour les exigences de l'action, le *kurombo*, accroupi aux pieds du héros, éclaire le visage de l'acteur à l'aide d'une bougie fixée à l'extrémité d'un long bâton. Aujourd'hui encore, les Japonais conservent les techniques de jeu qui appartenaient aux acteurs contemporains des créateurs du drame japonais.
À l'extrême Occident (France, Italie, Espagne, Angleterre) et en Extrême-Orient, dans les limites d'une même époque

(la seconde moitié du XVIe et tout le XVIIe siècle), on entend au théâtre sonner les grelots de la pure théâtralité.

Ne voit-on donc pas clairement que chaque truc, qu'il appartienne à n'importe quelle scène de cette brillante époque théâtrale, avait précisément sa place sur cette merveilleuse plate-forme appelée *proscenium* ?

Mais qu'est-ce au juste que le *proscenium* ?

Pareil à une arène de cirque cernée de tous côtés par l'anneau des spectateurs, le *proscenium* s'avance dans le public afin que pas un seul geste, pas un seul mouvement, pas une seule mimique de l'acteur n'aille se perdre dans la poussière des coulisses. Et voyez avec quel tact sont étudiés tous les gestes, les mouvements, les poses et les mimiques de l'acteur du *proscenium*. Heureusement d'ailleurs ! Car pourrait-on supporter qu'un acteur ait des affectations emphatiques ou des mouvements corporels qui manquent de souplesse quand il se trouve à proximité immédiate des spectateurs, là où le place le *proscenium* des anciens théâtres anglais, espagnol, italien ou japonais ?" ■

MEYERHOLD,
Écrits sur le théâtre, vol. 1, trad. B. Picon-Vallin, Lausanne, La Cité, 1973,
« À propos du *Dom Juan* de Molière (1910) ».
© La Cité.

Meyerhold

Vsevolod Meyerhold (1874-1940) fut membre de la troupe du Théâtre d'art de Moscou à sa fondation en 1898. Il joua notamment le rôle de Treplev dans *La Mouette* de Tchekhov. Après avoir quitté le Théâtre d'Art en 1902 pour créer ses propres spectacles, il fut très tôt reconnu comme metteur en scène de génie. Tandis que Stanislavski, dans sa quête d'une plus grande vérité intérieure, incitait l'acteur à dresser un « quatrième mur » imaginaire entre la scène et la salle, Meyerhold considérait le spectateur comme « quatrième créateur », après l'auteur, le metteur en scène et l'acteur. Plutôt que de vouloir « tout montrer », la scène devait par sa forme, par son dessin musical, être un tremplin pour l'imagination. Appliquant les idées du symboliste Brioussov, il entendait réaliser le « théâtre de convention consciente » où l'art de l'acteur serait moins fondé sur l'idée d'incarnation que sur le jeu, mot-clef du théâtre. Meyerhold aura ainsi entretenu avec Stanislavski qu'il considérait comme son maître, un dialogue tumultueux, critique, parfois violent, et cependant jamais interrompu, tant les deux hommes furent animés par la faculté de remise en question permanente.

C'est ainsi qu'en 1908, Meyerhold, devenu metteur en scène officiel, « esthète des scènes impériales », poursuivait clandestinement dans son studio, sous le pseudonyme hoffmannien de docteur Dapertutto, ses recherches formelles en vue de forger un nouveau type d'acteur. Prônant les vertus du théâtre forain, aspirant à retrouver le « pouvoir magique du masque », Meyerhold entendait s'approprier tous les modes d'expression scénique, depuis le music-hall jusqu'à la pantomime en passant par le cirque. L'emploi conjugué des techniques du jongleur, de l'acrobate, de la commedia dell'arte et l'inspiration de traditions japonaises ou chinoises visaient à retrouver les procédés ludiques qui permettent de « recréer la plénitude de la vie », de telle sorte « que le quotidien cesse de paraître naturel ». Jouant sur l'opposition du contenu et de la forme, le grotesque ouvrait des perspectives contestataires que Meyerhold ne manquait pas d'exploiter.

Entré dès 1918 au parti communiste, Meyerhold, devint le compagnon d'armes de Maïakovski, chef de file du courant futuriste, avec qui il monta notamment *Mystère bouffe*. En 1921, ils appelèrent à effectuer sur les scènes un « octobre théâtral ». Partageant les visées constructivistes, Meyerhold rêvait désormais de changer la scène en laboratoire de la vie socialiste future : la science théâtrale qu'il voulait promouvoir devait contribuer à l'enseignement du travail industriel, calqué sur les principes du taylorisme. C'est dans un tel état d'esprit qu'il entreprit ses recherches sur la *biomécanique* et la cinétique : prenant appui sur la musique et la gymnastique rythmique, l'acteur se transformait en une sorte de spécialiste de l'action esthétique, susceptible, par son exemplarité, de montrer au prolétaire la voie d'une maîtrise parfaite de gestes dont l'exécution aurait été en harmonie avec son univers mécanisé… Au-delà du contexte idéologique, ces deux années constructivistes (1922-1924), auront permis à Meyerhold d'approfondir un programme d'entraînement collectif fondé sur la maîtrise du rythme et de l'énergie, l'étude des lois de l'équilibre et de la pesanteur, à travers notamment des séquences de chute ou de combat.

Avec la montée du stalinisme, les injonctions officielles de retourner au réalisme, suivies en 1934 de la formule du réalisme socialiste lancée par Jdanov et Gorki, vaudront à Meyerhold d'être taxé de formaliste. En 1935, la référence à l'art du comédien chinois Mei Lanfang viendra à point cautionner ses idées. Quelques années plus tôt, en 1928, il avait découvert le kabuki à Paris, pendant que sa troupe rencontrait à Leningrad celle du grand acteur japonais Kawarasaki Chôjûrô.

Victime d'une campagne de dénigrement systématique qui ne cessera de s'amplifier, Meyerhold sera arrêté en 1939 puis fusillé en 1940.

Ouvertures bibliographiques

– Meyerhold V., *Écrits sur le théâtre,* Lausanne, L'Âge d'homme, 1976-1992, 4 vol.

Du **terrain vague** au « **vide splendide** » de la scène

© Michèle Laurent.

Théâtre du Soleil, *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge,* de Hélène Cixous, 1985-1986, le roi défunt, Norodom Suramarit (Guy Freixe) et son fils Norodom Sihanouk (Georges Bigot).

Retrouver l'insolente liberté des enfants

L'acteur doit d'abord jouer au premier degré, sans ironie ni jugement sur le personnage. Car il lui faut retrouver cette insolente liberté des enfants qui jouent sur un terrain vague. Dans le même temps, il s'agit de raconter une histoire de telle sorte qu'elle soit perçue au même moment et de la même manière par tous. Or, ce qui distingue l'acteur du récitant, c'est qu'il joue les situations, éprouve les passions alors que le récitant les explique : « Les amoureux raisonneurs, les héros déclamatoires abondent, les comédiens sont rares[13]. » Il lui faut, par exemple, se méfier de la coquetterie ou de l'apitoiement qui sont une manière de donner une opinion sur ce qui se joue. Pour ne pas non plus rester global, ou paraître « dans tous ses états », l'acteur doit trouver pas à pas la succession des actions et des états précis qu'engendre la situation. Le moindre détail compte : « cherchez le petit pour trouver le grand », dit souvent Ariane Mnouchkine.

D'autre part, il importe peu qu'un acteur parvienne à éprouver avec la plus grande authenticité un sentiment amoureux si sa gestuelle reste plate et conventionnelle parce qu'il ne sait pas exprimer, avec son corps et sa voix, ce sentiment : il lui faut apprendre à se mettre en forme, à dessiner son jeu. Il s'attachera à distinguer chaque instant en passant par des paliers de sentiments bien précis. Mais au lieu de diluer l'action dans des méandres psychologiques, il procédera par ellipses : comme le font les enfants, l'acteur pourra passer sans transition du rire aux larmes, ou bien encore du mécontentement à l'explosion de rage. Pour cela, il ponctuera son

13. Dullin Charles, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur,* Paris, O. Lieutier, 1946, p. 89.

mouvement par des arrêts, qui rythmeront son jeu. Évoluant ainsi, il fera varier sa palette émotionnelle et sensitive en en déployant toutes les couleurs.

Dès son apparition sur scène, il s'agit pour l'acteur de faire ressortir claire et distincte la figure du personnage. Sera-t-il intelligible dès sa première entrée, par sa forme et son action avant même d'avoir parlé ? Doit-il, par exemple, apparaître petit dans un grand espace ou grand dans un petit espace et, par suite, avant même d'avoir bougé, doit-il remplir l'espace d'une façon imposante ou sembler misérable[14] ?

De même que Copeau parlait du « tréteau nu », Ariane Mnouchkine aime créer à partir d'un « vide splendide ». Cette valeur métaphorique de l'espace n'est-elle pas en fin de compte propre au théâtre ? On se souvient de la formule d'Appia : « La mise en scène est l'art de projeter dans l'espace ce que le dramaturge n'a pu projeter que dans le temps[15]. »

Bien qu'au départ le plateau de la salle de répétition soit souvent nu, une préfiguration de la scénographie peut être esquissée sous forme de volumes, en attendant sa construction définitive dans la « grande salle ».

Adolphe Appia

L'originalité de la démarche d'Adolphe Appia (Genève, 1862 – Nyons, 1928) vient de ce qu'il s'est tourné vers le théâtre après avoir d'abord été attiré par le drame musical wagnérien. Publiés à Paris et à Munich, ses projets de mise en scène annoncent, dès 1895, une réforme radicale de l'art de la scène, centrée sur la présence du corps plastique et mobile de l'acteur agissant, évoluant dans un espace d'ombres et de lumières. Une nouvelle importance est donnée au texte dramatique, qui devient moins objet littéraire que partition musicale et scénique. Les idées d'Appia vont être développées dans l'Europe entière et mises en pratique, notamment par les collaborateurs du Künstlertheater de Munich, puis par Max Reinhardt, Meyerhold, Rouché et Copeau, qui le considérera comme son maître. En novembre 1927, Lugné-Poe écrira : « Si on était honnête les uns et les autres, on dirait : il y a eu Adolphe Appia. Un point c'est tout. » Aujourd'hui encore, ses esquisses sont une source intarissable d'inspiration pour les scénographes, tels Yannis Kokkos ou Richard Peduzzi.

Ouvertures bibliographiques

– Appia Adolphe, *Œuvres complètes,* Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983-1992, 4 vol.
– Bablet Denis, *Le Décor de théâtre de 1870 à 1914,* Paris, Éd. du CNRS, 1988.

Ariane Mnouchkine peut ainsi vérifier si l'acteur se sent bien dans ce nouvel espace. Car elle ne fait pour ainsi dire pas de mise en place. Cela tient au rôle prépondérant attribué à l'acteur dans la création du jeu épique : quand il trouve, tout s'inscrit dans le temps et le lieu comme par évidence. Guidés par Ariane Mnouchkine, les acteurs essaient et cherchent jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'autres solutions, jusqu'à ce que le rythme et l'espace « tombent sous le sens ».

Par exemple, le tapis dans *Henri IV, L'Indiade* ou *Le Tartuffe,* aidait à mieux focaliser la situation, tout en délimitant l'aire de jeu. Comme un radeau à la dérive au milieu de l'immensité du plateau, le moindre déplacement sur celui-ci peut rompre l'équilibre entre les protagonistes. Un simple mouvement devient sensible et en soi conflictuel, car il impose aux autres une réaction afin de rééquilibrer ou d'accepter le rapport de force : soit ils modifient leur disposition et bougent en vue d'imposer à leur tour leur espace, soit ils maintiennent la tension, se soumettent ou bien encore s'effacent en se mettant en retrait. Toute variation d'humeur, toute modification de l'état intérieur se traduit alors par une manifestation physique, qui s'écrit, se dessine, ou encore se ponctue.

Le silence et le rythme

Avant d'entrer en scène, le comédien se rend, à sa façon, sensible et réceptif, non seulement à autrui mais aussi à lui-même. Certains soirs magiques, le silence passe en suspens pendant quelques secondes, entre la salle et lui ; un silence plein, organique, chargé de drame, comme celui qui précède l'orage. Comme la vie naît sur une pulsation rythmique, le comédien doit entrer en scène sur un tempo bien précis. S'il entre à vide, il entre sans cette palpitation intérieure, ce petit moteur du personnage qui le pousse, qui agit par son instinct : il est alors terne, quotidien, « global ». Or, à chaque situation précise de la vie, l'être vibre d'une manière spécifique. Le rythme nourrit le rôle et lui donne sa couleur, du sang. La musique intérieure de chaque personnage peut se transcrire : quand l'acteur trouve un rôle, les musiciens peuvent commencer à jouer. Tout part d'un centre : si l'acteur se met « dans tous ses états », s'il « s'éclate » en scène, le musicien ne peut plus le suivre, le rythme se perd, devient confus. C'est pourquoi le comédien doit apprendre à être « bien compact », à ancrer son jeu, sinon il perd cette boule d'énergie qui donnait la cadence. Le théâtre oriental n'est-il pas essentiellement dansé et chanté ? ■

14. Semblable démarche fut décrite et adoptée par Fritz Erler. Voir « La réforme scénique du Théâtre des Artistes de Munich », *Mercure de France,* 10 février 1910, p. 452.

15. Adolphe Appia, cité par Denis Bablet dans le catalogue de l'exposition Appia réalisée en 1979 pour Pro Helvetia, *Espaces 79*, Zürich, p. 8.

Réapprendre aux **sources** du théâtre

© Michèle Laurent.

Théâtre du Soleil, *Henry IV* de Shakespeare, 1984, le comte de Westmoreland (Guy Freixe), le prince Hal (Georges Bigot), le garde noir (Eric Rey), Le roi Henry IV (John Arnold), Jean de Lancastre (Hélène Cinque).

Lorsqu'en 1981, la troupe s'est confrontée aux chroniques historiques de Shakespeare et à ses comédies[16], il s'agissait de se mettre à l'école de celui qui fut aussi bien auteur que directeur de troupe. Se donnant toujours le « devoir de chercher comment faire du théâtre sur notre époque[17] », le Soleil alterne depuis les cycles de création contemporaine et les retours aux grands classiques : *Les Atrides, Le Tartuffe.* Les œuvres contemporaines portent soit sur des textes encore inédits de Hélène Cixous – *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge, L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves, La Ville parjure, Tambours sur la digue* – soit sur des créations collectives – *L'Âge d'or, Et soudain des nuits d'éveil, Le Dernier Caravansérail (Odyssées).* 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 un « mouvement dialectique dans le travail entre la recherche du théâtre contemporain et un besoin périodique d'aller réapprendre aux sources du théâtre[18]. » ■

16. *Richard II* (1981), *La Nuit des rois* (1982), *Henri IV, 1re partie* (1984).
17. Mnouchkine Ariane, « En plein soleil », *Fruits, op. cit.*, p. 214.
18. Mnouchkine Ariane, *Textes et documents pour la classe*, Paris, CNDP, 23 janvier 1991.

Le **berceau** du **théâtre** : l'**Orient**

© Michèle Laurent.

Théâtre du Soleil, *Le Tartuffe*, 1995-1996, Tartuffe (Shahrokh Meschkin Ghalam), Elmire (Nirupama Nityanandan).

Quand une scène est trouvée, quand le théâtre est là, vivant, tout semble devenu très simple. Donner l'impression de jouer comme on respire, ne serait-ce pas le but ? Cela ne suffit pas. Dans la recherche épique, il n'y a plus de « quatrième mur » entre la scène et la salle : tout en prenant corps et vie, l'acteur doit maintenir l'attention du spectateur car il s'agit aussi de raconter, sans que le récit se perde dans le vague. Découvrir chaque instant, comme pour la première fois, et traduire les passions. Or, l'acteur occidental n'est plus préparé à une telle démarche : extérioriser la plus grande intériorité. Mis à part le jeu psychologique ou réaliste, le théâtre occidental est en quête d'une tradition où le corps et le souffle seraient vraiment sollicités comme instruments de l'âme.

La leçon des grandes traditions orientales peut aider l'acteur dans sa recherche d'une théâtralité fondée sur le langage du corps, à la fois beau, dynamique et musical. « L'acteur va tout chercher en Orient, ajoute même Ariane Mnouchkine, à la fois le mythe et la réalité, à la fois l'intériorité et l'extériorisation, cette fameuse autopsie du cœur par le corps[19]. » ■

Aurélien Lugné-Poe

Acteur et régisseur du Théâtre libre d'André Antoine, de 1888 à 1890, Lugné-Poe (1869-1940) rejoignit le Théâtre d'Art de Paul Fort dont il prit la succession. Soutenu par les symbolistes, il fonda le théâtre de l'Œuvre en 1893. Il fut le découvreur et l'ambassadeur des plus grands dramaturges du moment, tels Ibsen, Claudel, etc. Jusqu'en 1929, il n'a cessé de prospecter, afin de les faire connaître, les chefs-d'œuvre nouveaux ou inconnus des quatre coins du monde. À l'idée de présenter un répertoire universel, se joignit le sentiment qu'il était nécessaire d'introduire en France les récentes découvertes faites à l'étranger. Sa revue, *L'Œuvre*, fut la première à présenter le théâtre contemporain occidental mais aussi de très nombreuses études sur les traditions théâtrales d'Europe, d'Afrique ou d'Asie.

19. Mnouchkine Ariane, « Le théâtre est oriental », entretien reproduit dans *Dresser un monument à l'éphémère*, Paris, éditions Théâtrales, 1995, p. 37.

Les grandes **rencontres** de la scène européenne avec l'**Orient**

L'intérêt de l'Europe pour les traditions d'Orient ou d'Extrême-Orient n'est pas récent. Déjà, à la fin du XIXe siècle, l'influence exercée par l'art japonais sur les impressionnistes ou les nabis a eu des répercussions sur le théâtre de l'Œuvre et la démarche de Lugné-Poe.

En 1900, les représentations de la troupe japonaise de Sadda Yacco et de Kawakami provoquèrent de tels échos dans le monde artistique qu'elles devinrent le clou de l'Exposition universelle. Après les danseuses Loïe Fuller et Isadora Duncan, la critique parla de « phénomène Sadda Yacco ». Le public était « envoûté » par son charme, quand elle faisait « monter son extase jusqu'à un certain degré » et qu'elle commençait « à se mouvoir selon la musique[20] ». Épouse de Kawakami, acteur formé au kabuki, Sadda Yacco était en fait une *geisha,* une « femme d'art ». Accompagné de dix-huit acteurs et musiciens, le couple avait entrepris en 1898 une tournée de plusieurs années en Europe et aux États-Unis. Bien que le genre soit traditionnellement réservé aux hommes, les amateurs de théâtre pensaient avoir la révélation du kabuki. À travers la personnalité de Sadda Yacco, qui contribua à diffuser une vision du théâtre japonais, somme toute éloignée de la réalité, les réformateurs européens du théâtre commencèrent à s'intéresser à l'art théâtral oriental, avec ses symboles et ses conventions, en tant qu'« exemple de fusion des arts[21] ».

En 1911, Max Reinhardt emprunta au kabuki le *hannamichi* (chemin de fleurs) dans la pantomime *Sumurûn*, qui remporta un immense succès dans les capitales européennes.

"[…] « Rien d'humain ne nous est étranger. » S'il n'en était pas ainsi, nous ne pourrions pas comprendre les autres humains, ni dans la vie quotidienne, ni dans l'art. Mais l'hérédité, l'éducation, l'expérience personnelle ne fécondent et ne développent que quelques-uns de ces mille germes qui sont en nous. Les autres s'étiolent et peu à peu meurent. La vie bourgeoise a des limites étroites et est pauvre en sentiments profonds. […] Son premier commandement est : tu dissimuleras ce qui se passe en toi. […] Nous nous sommes mis d'accord sur quelques façons de parler, valables en toute occasion et qui appartiennent à notre armement en société. L'armure manque à ce point de souplesse, elle nous est si étroite, qu'il s'y trouve à peine de la place pour les mouvements les plus naturels. Nous avons une ou deux douzaines de formules bon marché pour toutes les circonstances. Nous avons des mimiques de confection pour exprimer la compassion, la joie, la dignité et nous avons la grimace stéréotypée de la politesse.

[…] C'est chez l'enfant que l'on retrouve l'acteur sous sa forme la plus pure. Sa réceptivité est incomparable. […] Il veut redécouvrir seul le monde, et le reconstruire. Il se cabre instinctivement, lorsqu'on prétend lui enseigner l'univers. Il se refuse à se laisser farcir la tête des expériences d'autrui. […] Rien ne résiste à son imagination. Un divan ? Il en fait un train : et voilà que la locomotive se met à grincer, à souffler et à siffler : ravi, un voyageur regarde se dérouler derrière la portière les paysages les plus féériques ; un employé à l'air sévère contrôle les billets : et nous voici déjà arrivés à destination ; un porteur traîne à grands ahans un coussin vers l'hôtel, et tout aussitôt le premier siège venu devient une automobile silencieuse qui s'évanouit dans le lointain et le tabouret plane comme un avion à travers l'éther. Et c'est quoi cela ? Du théâtre, l'idéal du théâtre, de l'art dramatique en sa perfection. Et cependant, quelque chose reste conscient chez l'enfant, c'est le sentiment très clair que tout n'est que jeu, un jeu qui s'enveloppe d'une saine gravité, qui réclame des spectateurs, mais des spectateurs recueillis, participants au jeu en un muet abandon. […]

Je crois à l'immortalité du théâtre. C'est la plus merveilleuse retraite pour ceux qui ont enfoui en cachette leur enfance dans leur poche, et qui s'en sont allés poursuivre plus loin leur jeu jusqu'à la fin de leurs jours. Toutefois, l'art de l'acteur consiste à se libérer en même temps de cette conventionnelle comédie qu'est notre existence ; car l'acteur n'a pas pour mission de se travestir, mais de se découvrir.

20. Commentaire de Meyerhold daté de 1925, in *Écrits sur le Théâtre,* tome 2, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976, p. 148.

21. C'est ainsi que Camille Mauclair le qualifiait. De même, le mécène Harry Kessler se référera à Sadda Yacco pour réclamer un « vrai art de la scène », qui satisfasse « à la fois l'œil et l'esprit ». Introduction au catalogue de l'exposition berlinoise d'Edward Gordon Craig, décembre 1904.

© Denis Vidheret.

Le topeng, théâtre masqué de Bali, scène de *topeng Tua*, masque du vieillard (I Madé Djimat), 1977.

Aujourd'hui, nous pouvons traverser en avion l'Océan, nous pouvons entendre et voir ce qui se passe de l'autre côté de l'Océan. Mais le chemin qui conduit en nous-mêmes et en notre prochain est à distance d'étoile.[…] "

MAX REINHARDT,
« Discours sur l'acteur » (extraits), in *La Revue théâtrale,* n°13, été 1950,
texte non daté, trad. André Robert,
repris dans *Du théâtre d'art à l'art du théâtre*,
Paris, éditions Théâtrales, 1997.
© Éditions Théâtrales.

Les ballets russes provoquèrent au même moment un engouement orientaliste dont l'impact fut considérable.

Quant à Paul Claudel, il ne s'est pas contenté d'entendre parler des arts orientaux ni de s'en faire une impression à partir de spectacles découverts en tournée. Consul à Shanghai dès 1895, puis ambassadeur au Japon en 1921, il est devenu très vite l'un des premiers grands connaisseurs des théâtres asiatiques. La découverte des arts japonais, en particulier du théâtre nô, fut déterminante pour lui. Toute son œuvre dramatique en fut influencée. « Dans nos théâtres, quelque chose arrive. Dans le nô, c'est quelqu'un qui arrive… », dit Claudel.

C'est en 1931, à Paris, dans le cadre déformé de l'Exposition coloniale, qu'Antonin Artaud a cru découvrir le théâtre balinais.

Il n'empêche que la fascination exercée sur lui par les danseurs, leur façon d'apparaître en scène confortèrent ses intuitions.

Artaud souhaitait réaliser un spectacle intégral, une « cérémonie magique », où il ne serait plus question de jouer des pièces écrites : « […] Je crois qu'il est *urgent* pour le théâtre de prendre conscience une fois pour toutes de ce qui le distingue de la littérature écrite. Pour fugitif qu'il soit, l'art théâtral est basé sur *l'utilisation de l'espace*, et absolument parlant, il

Max Reinhardt

Lorsqu'en 1907, Meyerhold découvrit à Berlin les spectacles de Max Reinhardt (1873-1943), il ne put « s'empêcher de penser à Edward Gordon Craig ». Metteur en scène virtuose, surnommé le magicien des planches, Reinhardt fut également reconnu comme un grand directeur d'acteurs. Alternant expérimentations en studio et réalisations grandioses, il s'attacha à déplacer le théâtre en extérieur, dans des lieux non prévus à cet effet. Initiateur des festivals tels que nous les connaissons aujourd'hui, il mit à profit les endroits les plus divers : le parvis de la cathédrale de Salzbourg où il s'inspira des mystères du Moyen Âge, des châteaux, un parc pour le *Songe d'une nuit d'été*, le pied d'une falaise, un vieux manège à ciel ouvert où il réinventa une forme de commedia dell'arte. Il transforma l'arène du cirque en théâtre antique pour y donner des tragédies, et s'inspira des traditions théâtrales japonaises. Considéré également comme le père de l'expressionnisme théâtral, il régna sur les scènes allemandes et autrichiennes des années vingt avant d'être contraint de s'exiler aux États-Unis, lors de l'accession au pouvoir du parti nazi. Il travailla à Hollywood, avant de s'éteindre à New York en 1943.

n'est pas dit que ce soit les arts fixés, inscrits dans la pierre, sur la toile ou sur le papier qui soient les plus valables, et les plus *efficaces* magiquement[22]. » En remontant aux sources humaines ou inhumaines du théâtre, il va désormais, par écrit tout au moins, tenter de formuler son projet. Le théâtre de la cruauté serait un acte grave, dangereux dans la mesure où il engage toute une existence vers les frontières de la vie réelle et de la vie du rêve : « [...] Tout ce qui appartient à l'illisibilité et à la fascination magnétique des rêves, tout cela, ces couches sombres de la conscience qui sont tout ce qui nous préoccupe l'esprit, nous voulons le voir rayonner et triompher sur une scène[23]. » Ce désir de manifester l'invisible ne renonçait pas à la matérialité du théâtre : tant la scène que le corps de l'acteur devaient au contraire permettre de concrétiser tout ce qu'il y a d'obscur dans l'esprit en le transcrivant par des signes : « Dans ce nouveau langage, les gestes valent les mots, les attitudes ont un sens symbolique profond, sont prises à l'état d'hiéroglyphes et le spectacle tout entier, au lieu de viser à l'effet et au charme, sera pour l'esprit un moyen de *reconnaissance*, de *vertige* et de *révélation*[24]. » C'est ainsi que l'inspiration orientale aidait Artaud à concevoir la représentation comme un acte unique et ritualisé. Par leur puissance visionnaire, les écrits d'Artaud continuent d'inspirer à travers le monde les rêves de nouveaux théâtres à réaliser.

Par ailleurs, on méconnaît sans doute aujourd'hui combien l'influence de l'art théâtral chinois aura contribué à l'essor du théâtre épique au xxe siècle et ce, dans toute l'Europe. Dès 1925, Brecht a

© D. R.

Une scène du nô japonais *Koinoomoni*.

Paul Claudel (1868-1955) assista à de nombreuses représentations théâtrales pendant son séjour au Japon. Plusieurs de ses essais décrivent sa perception des différentes traditions dramatiques – le bugaku, le bunraku, le kabuki et le nô. Riche de ses impressions, il écrira notamment *La Femme et son Ombre* qui sera tour à tour monté au Japon dans les styles kabuki et nô.

À propos du bunraku : « L'acteur vivant, quel que soit son talent, nous gêne toujours en mêlant au drame fictif qu'il incorpore un élément intrus, quelque chose d'actuel et de quotidien, il reste toujours un déguisé. La marionnette au contraire n'a de vie et de mouvement que ceux qu'elle tire de l'action. Elle s'anime sous le récit, c'est comme une ombre qu'on ressuscite en lui racontant tout ce qu'elle a fait et qui peu à peu de souvenir devient présence » (extrait de la lettre adressée en 1926 au professeur Miyajima).

À propos du nô, quand le *shite* dévoile sa vraie nature de fantôme : « Tout un fragment de cette vie dont jadis il a été le fondement ou l'expression s'est réveillé avec lui… D'un geste de son éventail magique, il a balayé le présent comme une vapeur… le jardin de dessous le monde peu à peu s'est dessiné dans la cendre sonore. Le *shite* ne parle plus… et c'est le chœur qui se charge de déployer le site physique et moral à sa place en une espèce de psalmodie impersonnelle. Le tout donne l'impression d'un rêve matérialisé qu'un mouvement trop brusque ou étranger à la convention détruirait sur le champ » (« Nô », 1925-1926).

Ouvertures bibliographiques

– Claudel Paul, *Mes idées sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 1966.
– Claudel Paul, *Connaissance de l'Est*, Paris, Mercure de France, 1973.

22. Lettre à Jean Paulhan du 7 mars 1932, cité en note dans Artaud Antonin, *Le Théâtre et son Double*, Paris, Gallimard, 1974, p. 236, coll. « Idées ».

23. Artaud Antonin, cité dans Han Jean-Pierre, *Roger Vitrac et l'expérience du Théâtre Alfred Jarry,* Paris, Rougerie, 1980, p. 21.

24. Artaud Antonin, *Comoedia,* mercredi 21 septembre 1932.

commencé à se tourner vers la Chine, y trouvant une formidable source d'inspiration, après avoir été témoin à Berlin du succès du *Cercle de craie,* légende chinoise adaptée au théâtre par Klabund et mise en scène par Max Reinhardt. Dix ans plus tard, la découverte par Brecht de l'art de Mei Lanfang va s'avérer déterminante.

C'est en 1935, au cours de son exil à Moscou, que Brecht a l'occasion d'assister aux représentations du célèbre acteur chinois. Contribuant à révéler en Occident l'art de l'opéra de Pékin, Mei Lanfang a déjà subjugué Charlie Chaplin lors de sa tournée américaine. Invité à Moscou par l'Association internationale pour les échanges culturels, Mei Lanfang se produit devant les plus grandes personnalités des scènes russe et européenne, tels Stanislavski, Meyerhold, Eisenstein, Taïrov, Gordon Craig, Piscator et Brecht. Pour tous, c'est une révélation. Précisant son idée du théâtre épique, Brecht écrit alors « À propos du théâtre chinois » et publie un an plus

Antonin Artaud

En montant à Paris en 1920, Antonin Artaud (1896-1948) voulait d'abord être acteur, au théâtre comme au cinéma muet : il a en effet joué avec Lugné-Poe, Dullin, Pitoëff, et tourné au cinéma dans des films d'Abel Gance, de Marcel L'Herbier, Pabst, Carl Dreyer, Fritz Lang. Mais très vite, il s'est insurgé contre la réduction du théâtre au divertissement ou à la prétention mondaine de l'art pour l'art. Toute la tradition occidentale lui semblait s'être dévoyée depuis le XVIIe siècle où le culte de la raison avait consommé le divorce entre le corps et l'esprit. Sa haine allait se tourner également contre le cinéma, qui lui semblait perdre tout son potentiel de magie et d'irrationnel pour ne plus devenir qu'une industrie racoleuse, jusqu'à ce qu'en 1929, l'avènement du parlant lui parût porter le coup de grâce.

Membre du Bureau central des recherches surréalistes, Artaud fut en 1924 rédacteur en chef de *La Révolution surréaliste*. Sa *Correspondance avec Jacques Rivière* et ses *Propos d'un prédadaïste* lui avaient valu la reconnaissance de André Breton, Louis Aragon et Philippe Soupault.

Antonin Artaud se lia alors d'amitié avec Roger Vitrac. Compagnon de longue date d'André Breton, créateur de la revue *Aventure*, Vitrac écrivit en 1924 un drame surréaliste, *Les Mystères de l'amour*. Mais cette activité de dramaturge entraîna son exclusion du groupe. Malgré les pressions de Breton, Artaud entreprit avec Vitrac une collaboration théâtrale qui dura jusqu'à leur brouille en 1929. La première démarche du Théâtre Alfred-Jarry se voulait d'abord négative. De même que Breton avait déclaré n'avoir jamais cherché qu'à ruiner la littérature, Artaud et Vitrac reprirent à leur compte la phrase prêtée au Père Ubu dans *Ubu enchaîné* : « Cornegidouille ! Nous n'aurons point tout démoli si nous ne démolissons même pas les ruines ! » Après avoir constaté la « défaite du théâtre devant le développement envahissant de la technique internationale du cinéma » et dénonçant l'emprise croissante des intérêts mercantiles, le Théâtre Alfred-Jarry entendait « prendre exemple sur le théâtre chinois, le théâtre nègre américain et le théâtre soviétique ».

Un premier manifeste du Théâtre Alfred-Jarry fut publié dans la *Nouvelle Revue française* le 1er novembre 1926. Mais, faute de crédits, Antonin Artaud ne put donner le spectacle annoncé, composé de pièces de Vitrac et Jarry. Il publia alors en février 1927, non sans amertume, le *Manifeste pour un théâtre avorté* qui insistait davantage sur le caractère magique que devrait prendre l'acte théâtral. Un autre manifeste parut aux environs d'avril-mai 1930 : *Le Théâtre Alfred-Jarry et l'Hostilité publique*.

C'est alors que la découverte du théâtre balinais à l'Exposition coloniale fut déterminante pour Artaud. Au début de l'année suivante, en 1932, il songea à « lancer une affaire théâtrale qui serait au théâtre ce que la *NRF* est à la littérature[25] ». À défaut de pouvoir le réaliser concrètement, Artaud n'a pu que formuler par écrit son projet du théâtre de la cruauté. Confinant au rituel, la démarche entraînait l'expérience théâtrale vers ses limites : un acte à la fois unique et ultime, « théâtre de la révolte humaine ». La pratique magique, incantatoire excluait la notion d'œuvre d'art achevée, palpable et reproductible. Mais le désir d'intégrer le public dans le déroulement de la représentation se heurtait à l'impossibilité de réduire totalement le rapport entre la scène et la salle.

Après avoir gagné le Mexique pour tenter de s'initier aux pratiques rituelles des Indiens Tarahumaras, Artaud allait être interné à son retour dans différents hôpitaux psychiatriques, de 1937 à 1946. Était-il passé de l'autre côté du miroir ? Depuis des années, Artaud était physiquement rongé par un cancer sans doute mal diagnostiqué : seules les drogues étaient parvenues jusqu'alors à apaiser ses souffrances.

En 1947, il enregistrera une émission radiophonique au titre révélateur, *Pour en finir avec le jugement de Dieu,* et donnera, quelques mois avant sa mort, une conférence au Vieux-Colombier, le 13 janvier 1948.

Les idées du théâtre de la cruauté trouveront un fort écho dans les années 1960, prolongées par les expériences du Living Theatre et celles de Grotowski.

Ouvertures bibliographiques

– Artaud Antonin, *Œuvres complètes,* Paris, Gallimard, 1954-1988, en particulier les tomes I à V.
– Artaud Antonin, *Le Théâtre et son Double*, Paris, Gallimard, 1974, coll. « Idées ».

25. *Ibid*.

Brecht et le théâtre épique

Après des études de philosophie et de médecine, Bertolt Brecht (1898-1956) est mobilisé en 1918 comme infirmier. En 1919, il fréquente la bohème munichoise et se lie avec Karl Valentin. Dès 1922, sa pièce *Tambours dans la nuit* lui vaut le prix Kleist. D'abord conseiller littéraire au Kammerspiele de Munich, il assiste Max Reinhardt au Deutsches Theater de Berlin entre 1924 et 1926. Son *Opéra de quat'sous* composé avec Kurt Weill en 1927, porté ensuite à l'écran par Pabst (dans une version expressionniste qu'il désapprouve) le rend célèbre dans le monde entier. À cette époque, il collabore également avec Piscator. Lorsque Hitler prend le pouvoir en 1933, Brecht est contraint de s'exiler, d'abord au Danemark où il réside jusqu'en 1939. Durant cette période, il se rend à Paris puis à Moscou où il découvre en 1935 les démonstrations de l'acteur chinois Mei Lanfang, alors invité par l'Association internationale pour les échanges culturels. En 1939, Brecht fuit à nouveau, d'abord en Finlande puis en 1941 aux États-Unis, où il s'installe près d'Hollywood. Embauché comme scénariste, il travaille notamment pour Fritz Lang *(Les bourreaux meurent aussi)* non sans dénoncer les procédés de l'industrie cinématographique. En plus de ces activités lucratives qui lui permettent de survivre, il écrit ses pièces en forme de paraboles : *Mère Courage et ses Enfants* ou *Le Cercle de craie caucasien.* En 1947-1948, la chasse aux sorcières anticommuniste le conduit à se rendre en Suisse. Il gagne ensuite Berlin-Est et fonde en 1949 le Berliner Ensemble, qu'il dirigera jusqu'en 1956 avec sa femme, la grande comédienne Helene Weigel.

Suite au cataclysme de la première guerre mondiale et face à la montée du nazisme, Bertolt Brecht aura défendu après Erwin Piscator l'idée d'un théâtre épique, ayant prise sur l'évolution de la vie sociale et politique. Dès 1920, Piscator s'érigeait contre un théâtre situé hors du temps, coupé des préoccupations fondamentales de l'Allemagne meurtrie, en proie à une grave crise économique et ébranlée après l'échec de l'insurrection spartakiste. Après avoir été attiré par la théâtralité expressionniste, Piscator dénonçait l'exaltation dangereuse du héros, brandissant son idéal d'humanité comme « un poing d'homme impuissant dressé contre le firmament en fureur ». Il s'agissait de briser la boîte à rêve du théâtre à illusion, théâtre « bourgeois ». Développant à des fins critiques les procédés du montage, Piscator allait utiliser toutes les ressources matérielles : scènes tournantes, tapis roulants, marionnettes ou encore projection de films documentaires.

Plutôt que de représenter des forces collectives, Brecht s'attachera, quant à lui, à faire valoir les contradictions des hommes aux prises avec d'autres hommes, suivant telle ou telle situation donnée. Il s'opposait à l'attitude hypnotique qui consiste, pris par le suspense, à se laisser subjuguer par l'intrigue. D'où l'importance, tant pour le spectateur que pour l'acteur, de prendre du recul sur son rôle afin de pouvoir en faire valoir le comportement social *(gestus),* son éventuelle malléabilité, en jouant par exemple sur les décalages entre ce qu'il dit et ce qu'il fait. Pour parvenir à ce que l'acteur comprenne comment il devait ne pas s'identifier « tout à fait au personnage », mais demeurer « à côté de lui, le critiquant ou l'approuvant », Brecht fit ainsi référence aux techniques du théâtre traditionnel chinois : « L'artiste chinois exprime la conscience qu'il a d'être regardé. Il se regarde lui-même… D'un regard visible il inspecte le plancher de la scène, mesure la place dont il dispose pour ses évolutions et, ce faisant, ne croit en rien troubler l'illusion créée par le jeu… L'artiste semble vouloir paraître étranger ou même étrange au spectateur, ce qu'il obtient en s'observant lui-même et en observant son propre jeu en étranger. De ce fait, les choses qu'il a à montrer paraissent étonnantes. Cet art fait sortir le quotidien du domaine de l'évidence. » L'effet d'étrangeté consistait donc à transformer un comportement familier ou insignifiant en une chose singulière, inattendue, afin de le gratifier d'un regard d'étonnement.

Prônant également, comme dans l'opéra de Pékin, l'usage du plein feu ou la manipulation à vue d'accessoires, Brecht entendait ne rien cacher du processus théâtral afin de ne pas reléguer le public dans la position passive de voyeur.

Tour à tour auteur, metteur en scène, cinéaste et poète lyrique, combinant plaisir joueur et didactisme, Brecht n'aura pas lui-même échappé aux contradictions. Son aspiration marxiste à transformer le monde a sans doute omis la question du goulag. Dans le même temps, il n'aura cessé d'inciter ses contemporains à aiguiser leur esprit critique en pensant le théâtre comme lieu de vigilance.

Ouvertures bibliographiques

– Brecht Bertolt, *L'Art du comédien,* Paris, L'Arche, 1999.

tard « Effets de distanciation dans l'art dramatique chinois[26] ».

En 1944, Charles Dullin entendit quant à lui s'inspirer du kabuki pour esquisser un projet de mise en scène du théâtre élisabéthain. Mais ce n'est qu'à partir de 1954, avec la création du Festival international qui allait donner naissance au Théâtre des Nations, que les parisiens purent enfin découvrir des ensembles complets, reconnus dans leur propre pays et comptant parmi les plus prestigieux. Sans toujours bénéficier de conditions scéniques adéquates, ces tournées permirent au public occidental de se faire un aperçu plus authentique des genres et des styles traditionnels qui furent alors présentés.

Nommé directeur de l'Odéon-Théâtre de France en 1959, Jean-Louis Barrault poursuivra l'élan insufflé par le Théâtre des Nations en organisant à son tour quelques saisons internationales. Élève de Dullin, s'inscrivant dans la lignée d'Artaud, Barrault s'était attaché, dès son premier spectacle *Autour d'une*

26. Brecht Bertolt, *Écrits sur le théâtre,* Paris, L'Arche, 1972, p. 409 et 590.

mère, à développer le langage du corps de l'acteur, athlète affectif. Jean-Louis Barrault aura ensuite contribué à la venue en France des plus grands maîtres du nô, du bunraku, du kabuki ou encore du kathakali. Les échanges avec l'Orient auront ainsi répondu aux préoccupations les plus diverses, que ce soit par simple fascination exotique, pour nourrir l'imaginaire, développer l'expression au-delà ou entre les mots, affirmer une nouvelle théâtralité davantage soutenue par la musique et la danse, inventer des formes nouvelles, inspirer une technique de distanciation ou encore retrouver le sens du beau, du cérémonial ou du sacré. Toutes ces découvertes amèneront par la suite à prendre leçon de modes d'enseignement et de transmission souvent bien éloignés des habitudes occidentales. ■

Le théâtre balinais

À Bali, de culture hindouiste, les pratiques spectaculaires apparentées au théâtre dansé sont, en tant qu'offrandes, des éléments indispensables du rite religieux. Parmi les multiples formes classiques, citons le gambuh, qui date du XVIe siècle, le topeng et le wayang kulit.

Né aux alentours du XVIIe siècle, le topeng est un théâtre dansé, masqué et musical. Le mot *topeng*, qui signifie « pressé contre le visage », désigne le masque. Son utilisation serait liée au culte des ancêtres où les danseurs étaient les interprètes des dieux. Alternant danse sacrée et jeu profane, le topeng passe du raffinement le plus subtil aux caricatures de la vie quotidienne poussées jusqu'à l'absurde.

Le topeng s'ouvre par une suite de danses masquées avec un ou deux personnages. Le *topeng Kras*, au caractère martial violent et autoritaire, incarne le pouvoir. Le *topeng Tua*, caractère de la vieillesse et de la piété, représente l'idéal ascétique qui, dans le cycle final de la vie, prélude à l'accès au divin. Les *penasar* font office de récitants-bouffons. Le premier *penasar* appelé Punta est suivi de son frère cadet Wijil.

Ces deux personnages contrastés jouent constamment en opposition. Serviteurs des personnages nobles de l'épopée, ils racontent l'histoire, commentent les situations, proposent des interprétations et rappellent au public le coutumier de la société balinaise.

Ils introduisent aussi les héros, tel Dalem, le souverain au masque blanc, de descendance divine, à la beauté mystérieuse et androgyne. Par la grâce de sa danse, il unit les principes masculin et féminin, le ciel et la terre.

Le gambuh, théâtre masqué de Bali, Kebo Tumunur, premier ministre du roi de Gegelang (I Madé Djimat), 1977.

© Imadi Irmat.

Alors que les personnages nobles appartiennent au temps passé, les *bondres*, gens du peuple, ont la liberté d'aller et venir entre le passé et le présent, d'être dans le récit ou de parler des événements de l'actualité. Leurs improvisations, qui ont pour sujet les problèmes du quotidien ou de société, déclenchent le rire des spectateurs.

Concluant le conflit qui oppose les héros de l'épopée, le plus souvent deux chefs aux traditions opposées, Dalem Sidhakarya, le magicien souverain, apparaît pour accomplir les rites finaux.

Tandis que le topeng raconte les histoires du *Babad*, chronique des royaumes indigènes, le wayang kulit, théâtre d'ombres, s'inspire quant à lui essentiellement des épopées du *Mahabharata* et du *Ramayana*. Accompagné d'un ensemble instrumental *(gamelan)*, le marionnettiste-conteur fait revivre les ancêtres grâce à leur ombre, figures de cuir ajouré qui évoluent sur un écran.

Ouvertures bibliographiques

– Fassola Jacques, Vicherat Denis, *Bali, jardin des immortels,* Paris, Chêne, 1984.

L'opéra de Pékin est un terme trompeur : d'une part, il n'a que très peu de rapport avec l'opéra occidental, d'autre part, il résulte de la synthèse entre différents styles régionaux. Théâtre traditionnel qui exige de l'acteur de maîtriser tout à la fois « cent une » techniques, il mêle le chant, le parlé-chanté, la musique, la danse, la calligraphie, l'acrobatie, les arts martiaux… Son répertoire s'inspire des contes chinois, des légendes populaires et des mythes historiques, comme *Le Voyage en Occident.* Cet art stylisé à l'extrême accorde beaucoup d'importance au raffinement des maquillages et des costumes. Il n'utilise que très peu d'accessoires, qui prennent différentes fonctions symboliques selon la manière précise dont ils sont employés, Le jeu, ponctué comme une partition scénique, s'appuie essentiellement sur le rythme, le chant, à travers un parcours circulaire, où alternent également danses et prouesses acrobatiques. Les rôles sont répartis en quatre catégories :

– les personnages féminins ou *Dan* (jeunes vertueuses, coquettes, combattantes et femmes mûres) ;
– les personnages masculins ou *Sheng* (jeunes lettrés, vieillards, combattants) ;
– les clowns ou *Chou* (lettrés et combattants) ;
– les visages peints ou *Jing* (spécialisés dans le chant).

Ouvertures bibliographiques

– Tch'eng Ngen Wou, *Si Yeou Ki, le voyage en Occident* (l'histoire du roi Singe), Paris, Seuil, 1968.
– Pimpaneau Jacques, *Promenade au jardin des Poiriers,* Paris, Musée Kwok On, 1983.

© D. R.

Mei Lanfang avec Charles Chaplin, 1934.

© D. R.

Mei Lanfang parle avec Meyerhold, 1935.

© D. R.

Mei Lanfang jouant le rôle de Lady Dongfang dans *Rainbow Pass*, théâtre traditionnel chinois, démonstration à Moscou, 1935.

© D. R.

Mei Lanfang jouant le rôle de Su San et Xia Changhua jouant celui du gardien dans *L'Extradition de Su San.*

À la **confluence** de l'**Orient** et de l'**Occident** : Tambours sur la **digue**

© Michèle Laurent.

Théâtre du Soleil, *Tambours sur la digue, sous forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs* de Hélène Cixous, 1999-2002. Le chancelier et son manipulateur (Duccio Bellugi Vannuccini), Wang po, secrétaire du chancelier et son manipulateur (Sava Lolov).

Les répétitions de *Tambours sur la digue,* créé en 1999, ont duré six mois. Elles ont été précédées d'un voyage en Asie de tous les membres de la compagnie qui participaient de près à la création : comédiens, costumiers, musiciens et aussi certains techniciens. Chacun a reçu du théâtre un viatique susceptible de l'aider à se rendre dans un ou dans tous les pays suivants : la Corée, le Vietnam, Taïwan ou le Japon. Auparavant, Ariane Mnouchkine avait proposé le thème de l'histoire qui allait être jouée, et distribué à chacun l'ébauche du premier synopsis, afin qu'il puisse élaborer son voyage, orienter sa curiosité et nourrir son imaginaire en ayant cette histoire comme repère.

Il s'agissait de l'histoire d'une inondation annoncée, survenue dans un lointain pays après que les uns eurent joué aux apprentis-sorciers et que les autres eurent tenté d'en profiter ou de s'en tirer personnellement sans se soucier des conséquences de leurs actes… À l'origine, Ariane Mnouchkine avait pensé à une *Cerisaie* moderne, à la différence que ce ne serait plus un passé qui s'enfuit irrémédiablement qu'on chercherait à rattraper, mais le présent qui fuit inéluctablement sans que personne soit capable d'effectuer le bon choix pour le maîtriser.

L'histoire proposée dans ce premier canevas va bien sûr considérablement évoluer par la suite. De même, le texte proposé par Hélène Cixous sera remanié tout au long des six mois de répétitions, et au-delà de la première rencontre avec les spectateurs, durant les quinze premiers jours de répétitions publiques qui ont servi de mise au point. Il importe de souligner

qu'Ariane Mnouchkine ne parle jamais de forme et encore moins d'idée de mise en scène quand elle propose à la compagnie un prochain projet. Elle commence toujours par raconter une histoire.

Dans le premier canevas de *Tambours sur la digue,* on rencontrait parmi les personnages un directeur et sa troupe de théâtre : il devait donc y avoir du théâtre dans le théâtre, mais Ariane Mnouchkine n'avait pas encore émis son idée de travailler sur la marionnette, de faire jouer les acteurs comme s'ils étaient eux-mêmes des marionnettes. L'idée était sans doute déjà en germe, lorsque les uns et les autres se sont rendus dans un des quatre pays proposés par Ariane Mnouchkine avant de commencer les répétitions proprement dites.

Partis tout d'abord isolément, la plupart des comédiens se sont en fin de compte très vite retrouvés à Taipei pour assister aux démonstrations d'un maître de marionnettes à gaines, pendant que d'autres disposaient d'adresses pour découvrir les marionnettes à fil sur l'eau du Vietnam. La Corée était également

© Michèle Laurent.

Théâtre du Soleil, *Tambours sur la digue, sous forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs* de Hélène Cixous, 1999-2002, la femme de l'architecte (Renata Ramos-Maza).

Edward Gordon Craig

Au début du XXe siècle, Edward Gordon Craig (1872-1966) est le premier à reconnaître dans les initiatives parallèles et non concertées des théâtres d'art un mouvement européen de rénovation scénique. Précurseur avec Adolphe Appia de la scénographie moderne, Craig a interrompu en 1897 sa brillante carrière d'acteur au sein du Lyceum Theatre de Londres pour se consacrer à l'étude de la mise en scène, et entamer une longue réflexion sur l'art du théâtre, en tant que représentation. Selon lui, un texte qui se contenterait de sa beauté littéraire pour n'être que lu ou dit n'accorde au théâtre que le « charme » d'un « théâtre de conversation, théâtre de société[27] ». Grand amateur de poésie, de peinture et de gravure, Craig découvre les écrits de Goethe, Wagner, Nietzsche et Tolstoï. Dans le même temps, il poursuit des recherches graphiques qui l'amènent dès 1897 à se détourner du réalisme scénique. Pour cerner l'essentiel, le décor doit être schématisé et la lumière, instrument pictural, doit révéler les rapports de force entre les personnages, qui symbolisent avant tout des passions. Craig entend établir une étroite correspondance entre le mouvement scénique et celui donné par la musique. Mais Craig restera toujours insatisfait. Se référant aux arts visuels tels que la peinture ou la sculpture, Craig constate que le fonctionnement collectif de l'entreprise théâtrale contrarie l'idée même d'œuvre d'art[28]. Or, Craig entrevoit la représentation comme une œuvre à part entière, unique, originale, qui se suffit à elle-même et peut même se passer de l'œuvre écrite. Pour que cette idée puisse faire son chemin, Craig présente le metteur en scène comme le seul véritable artiste digne de ce nom : une longue préparation faite d'étude et d'apprentissage devient donc nécessaire pour faire apparaître le style, c'est-à-dire « donner une forme ». Ce faisant, il entend effacer l'acteur derrière le masque de la « surmarionnette », car la plupart ont perdu selon lui le « feu sacré ». Prônant un comédien qui, « avec l'égoïsme en moins », saurait improviser avec verve et spontanéité, Craig avoue sa nostalgie d'une époque révolue, celle de Shakespeare et de l'Italie renaissante[29]. Il annonce ainsi les différentes tentatives pour réactualiser la commedia dell'arte. Depuis 1908, Craig diffuse ses idées à l'aide de sa revue *Le Masque*, dont il est, sous diverses signatures, l'unique rédacteur. Après sa collaboration avec Stanislavski au Théâtre d'Art de Moscou, expérience difficile où, ensemble, ils ont monté *Hamlet,* Craig ouvre son école à Florence, phalanstère utopique hors des institutions théâtrales. Seule l'école, dans un cadre idéal, propice à l'étude et retirée, peut désormais contenter ses aspirations. Après sa fermeture due à la guerre de 1914, il poursuivra seul cette recherche monastique, écrivant, esquissant des plans et des maquettes et ce, jusqu'en 1966.

Ouvertures bibliographiques

– Craig Edward Gordon, *De l'art du théâtre*, Paris, Gallimard, 1920. Réédité aux éditions Circé/TNS, coll. « penser le théâtre », 2000.

27. Craig, cité dans Copeau Jacques, *Journal 1901-1915*, texte établi, présenté et annoté par Claude Sicard, Paris, Seghers, 1991, coll. « Pour mémoire », p. 719.

28. Craig Edward Gordon, *De l'art du théâtre*, Paris, Gallimard, 1920 (traduction française de Geneviève Séligmann-Lui, 1916, introduction de Jacques Rouché), p. 98.

29. *Ibid.*, p. 135.

© Michèle Laurent.

Théâtre du Soleil, *Tambours sur la digue, sous forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs* de Hélène Cixous, 1999-2002, la fille de Baï Ju le marionettiste (Judith Marvan Enriquez), sa mère (Ève Doe Bruce) et le manipulateur (Mattieu Rauchvarger).

un pays de prédilection et beaucoup se sont rendus chez Park Yun Cho, qui était venue précédemment à ARTA (Association de recherche des traditions de l'acteur) pour y diriger un atelier de pansori, le théâtre dansé chanté de la Corée du Sud qui se caractérise par son accompagnement de tambours. Ce voyage fut également l'occasion de retrouver Kim Duk-Soo, l'un des plus grands maîtres de tambour, qui ensuite a délégué Han Jae Sok, l'un de ses élèves, pour rejoindre la troupe à son retour en France et enseigner chaque matin le tambour à l'ensemble des comédiens.

Initialement, la première scène de *Tambours sur la digue* devait s'ouvrir sur une vision panoramique de l'Asie, vision intemporelle de différents peuples reflétant une histoire humaine pouvant se passer aussi bien il y a deux mille ans qu'aujourd'hui. Et puis, très vite, sont venues les premières tentatives de représenter des marionnettes.

En 1989, une longue recherche avait déjà été menée, en vue de réaliser *La Nuit miraculeuse,* film sur la Révolution française, où les héros de la Révolution étaient représentés par les poupées de cire d'une exposition qui, le temps d'une nuit fantastique, se réveillaient et se mettaient à revivre les débats ayant conduit à la Déclaration des droits de l'homme au cœur même de l'actuelle Assemblée nationale. Dix ans plus tard, Ariane Mnouchkine a repris cette idée d'incarner des marionnettes au mécanisme autonome, pour essayer de toucher ce qui serait l'essence même de l'art du théâtre.

On pense, bien sûr, à la surmarionnette rêvée par Craig : « La marionnette est la descendante des antiques idoles de pierre des temples, elle est l'image dégénérée d'un dieu, amie de l'enfance[30]. […] Celle-ci ne rivalisera pas avec la vie, mais ira au-delà ; elle ne figurera pas le corps de chair et d'os, mais le corps en état d'extase, et tandis qu'émanera d'elle un esprit vivant, elle se revêtira d'une beauté de mort[31]. »

Les premiers essais ont fait valoir combien la marionnette exige de l'acteur de passer totalement dans le langage du geste. Plus encore que le jeu

30. *Ibid.,* p. 82.
31. *Ibid.,* p. 85.

Le nyngyô-jôruri ou bunraku

Le bunraku est en fait l'appellation récente du théâtre de marionnettes japonaises : il provient du nom de la salle ouverte à Osaka en 1872, qui présente ce genre, qui remonte au XVIIe siècle. Ce serait en effet Uemura Bunrakuken, un chanteur de jôruri (drame récité) qui aurait contribué à son développement en s'associant, vers 1630, aux montreurs de marionnettes. L'origine du jôruri remonte aux chansons de geste et aux légendes hagiographiques. Ce type de narration chantée, accompagnée du *shamisen,* sorte de luth à trois cordes, connut une vogue considérable aux XVe et XVIe siècles. La virtuosité du récitant de jôruri lui permet d'incarner les différents personnages de l'histoire, leur prêtant sa voix, exprimant leurs caractères.

Pendant que la technique des poupées et leur mise en scène se perfectionnaient, Takemoto Gidayu enrichit l'art de la déclamation en s'associant en 1686 avec un auteur dramatique qui jusque-là avait travaillé pour le kabuki, Chikamatsu Monzaemon. Capable de changer de timbre et de registre, modulant intensité et couleur vocale, il parvenait à interpréter à lui seul tous les rôles d'une pièce tout en suggérant également les variations de paysages, de saisons… Cette tradition du *tayû,* à la fois chanteur et récitant, assis dans le prolongement droit de la scène et accompagné à ses côtés par un joueur de *shamisen*, s'est transmise dans le bunraku et le kabuki. Les modulations de sa voix riches de subtiles nuances sont capables de transmettre avec justesse les sentiments décrits dans le récit ; elles permettent au public de s'identifier totalement aux personnages, de ressentir leurs émotions. Ses paroles concordent parfaitement avec le mouvement des poupées.

Vers 1730, Yoshida Bunzaburo remplaça les petites marionnettes tenues à bout de bras par des poupées de plus d'un mètre de haut, animées chacune par trois manipulateurs, qui évoluent à vue sur la scène. De sa main gauche, le maître manipulateur anime la tête de bois peint, coiffée de vrais cheveux ainsi que le bras droit de la poupée, dont les phalanges sont articulées. Tout en tenant le manche de la poupée, qui maintient une armature en bambou, et que prolonge le cou, il mobilise par l'action de ses doigts les petits leviers qui permettent d'articuler le cou, les yeux, les sourcils, la bouche et le nez. Il lui a fallu au moins vingt ans de travail pour maîtriser son art. Le second manipulateur manœuvre la main gauche. Le troisième, les pieds. Ils assistent le maître après respectivement dix et cinq ans de travail.

Dans les pièces « historiques », le maître est à visage découvert. L'impassibilité de son visage contraste avec l'émotion qui paraît filtrer de la marionnette dont le spectateur perçoit le mouvement même de sa respiration. Dans les pièces « d'actualité », les trois manipulateurs portent une cagoule noire, comme les ombres du destin. Sans compter l'accompagnement musical, trois hommes plus un récitant concourent ainsi à l'animation d'une seule poupée. Il s'agit moins d'exprimer la vie, que de la capter, de l'intérioriser ensemble pour s'effacer dans l'incarnation de la marionnette.

masqué. En agissant comme la marionnette, l'acteur doit veiller à garder son visage absolument impassible. Pour ce travail, Ariane Mnouchkine disait souvent aux acteurs : « N'imprime pas ! » Le visage devait garder sa transparence, pendant que le jeu devait gagner en intériorité pour parvenir à exprimer précisément toutes les émotions par le mouvement totalement dissocié du corps. Par exemple, fléchir la cheville droite tout en haussant la seule épaule gauche, passer du plus léger tremblé au lancer du bras comme s'il était désarticulé, tandis que les jambes paraissent effleurer le sol, soumises à l'élan de leur propre inertie. Au final, comme la marionnette de bunraku, le visage est parfois muni de traits caractéristiques comme de gros sourcils bien épais, mais il s'agit de masques souples très fins, façonnés et tendus sur le visage même du comédien.

Erhard Stiefel a tout d'abord proposé quelques masques en bois imités des têtes de marionnettes asiatiques. Puis les comédiens ont utilisé des bas, des

Théâtre de marionnettes japonais, le nyngyô-jôruri ou bunraku.

© B. Pougeoise.

© Lyu Hanabusa D.R.

Scène de kabuki : *Sewa Mono*.

collants, qu'ils enfilaient sur la tête. Ils les perçaient de trous pour les yeux et la bouche, puis ils les maquillaient de sorte qu'ils revêtent l'aspect et la transparence d'une seconde peau. Après quelques irruptions cutanées, quelques comédiens ingénieux ont trouvé le moyen de coudre de fines bandes après les avoir tendues sur le visage. Bien que souple et extensible, chaque forme est ainsi fixée de telle sorte que sa manipulation soit aisée et facilite les changements rapides de rôle. Il importait aussi de pouvoir les laver après chaque représentation.

Si le visage ne doit pas imprimer le ressenti des émotions, il en est de même pour le regard qui doit toujours rester en-deçà de l'attention. Ce n'est plus avec les yeux que l'acteur porte attention à son partenaire mais avec le corps tout entier. On rejoint ici les recherches de Meyerhold et ses observations sur la biomécanique[32] : dans sa relation à autrui, l'acteur doit trouver les points d'équilibre et la tension juste du corps, sans pour autant forcer l'attention.

Cet art de « montrer et de voiler », pour citer Craig, est d'une extrême exigence. D'emblée, les acteurs ont pu constater combien notre grammaire du geste est pauvre. Et quand une expression semblait être trouvée, Ariane Mnouchkine rappelait aussi combien la marionnette est fragile, combien ses articulations sont anciennes et délicates. Alors le comédien se heurtait au poids de ses propres os, et rêvait de pouvoir s'envoler, ou tout au moins de pouvoir entrer et disparaître en un souffle, comme sur un castelet, entraîné par un fil ou porté par un manipulateur invisible. Mais ce n'est que très tard, lorsque les acteurs ont trouvé leur marionnette, que les *kôkens*, ces manipulateurs voilés de noir inspirés du bunraku, ont été introduits.

Et ce n'est pas un hasard s'ils sont apparus pour la première fois dans les scènes où une marionnette tuait ou bien mourait. Car la marionnette se situe bel et bien à la charnière de la vie et de la mort. Pendant la première période des répétitions, on ne s'était pas soucié de savoir par qui ou comment elles étaient manipulées. La première approchait, il manquait quelque chose, alors la première a été reportée de quelques mois.

32. Voir la note 12, p. 22 sur Meyerhold.

Auparavant, les comédiens se sont également heurtés à une autre difficulté de taille : comment faire parler une marionnette ? Une fois surmontés les problèmes de maîtrise corporelle, les acteurs se trouvaient confrontés à la difficulté de donner une voix au texte, sans perdre leur marionnette. La troupe s'est alors inspirée des théâtres japonais et chinois pour dédoubler les rôles, un acteur-récitant ou chanteur prêtant au personnage sa voix, l'autre son corps. Il en reste quelques traces dans le spectacle. Mais ces essais n'étaient pas suffisamment concluants car appliqués systématiquement, ils risquaient de compliquer la forme et d'embrouiller la perception du spectateur[33]. Alors, Ariane Mnouchkine a proposé pendant un temps de travailler sur une pièce de nô, *Sumidagawa*. C'est finalement en abordant un livret d'opéra, le *Don Giovanni* de Mozart que les premières voix ont été trouvées, en particulier celle du Chancelier. Après avoir longtemps joué en « grommelo », les comédiens sont parvenus, sans perdre leur marionnette, à échanger les premières paroles en français en trouvant une voix à la limite du parlé et du chanté.

Après maintes ébauches, qui ont donné lieu à de multiples coupes et remaniements, le spectacle définitif raconte l'histoire suivante : une très forte mousson sévit cette année-là et le fleuve connaît une crue exceptionnelle. À la suite d'une précédente catastrophe, il avait bien été construit une digue. Mais le souci de réaliser des économies avait engendré des malfaçons, et la digue menace à présent de s'effondrer, ce qui risque d'anéantir la ville. Les dirigeants envisagent de lâcher la digue à un endroit qui permettrait, certes, de préserver la ville, mais au détriment de la campagne qui serait alors engloutie par les flots. Les paysans ont vent du projet et se rebellent. Pour alerter la population et se défendre au cas où la décision serait prise, ils montent sur la digue avec

33. Le procédé a cependant été repris avec une belle efficacité pour le film qu'Ariane Mnouchkine a ensuite réalisé. Sa caméra dévoile les comédiens en situation d'enregistrement sonore, devant un micro : ils prêtent leur voix à l'image de leur propre marionnette qui s'anime devant eux sur un écran.

Théâtre du Soleil, *Tambours sur la digue, sous forme de pièce ancienne pour marionnettes jouées par des acteurs* de Hélène Cixous, 1999-2002, le chancelier et son manipulateur (Duccio Bellugi Vannuccini), Hun, neveu du seigneur (Sava Lolov).

© Michèle Laurent.

leurs tambours et leurs armes. Pendant ce temps, le pouvoir est en proie à de sombres manœuvres de corruption et d'intérêt qui obtiennent que la brèche soit ouverte. L'armée est mobilisée pour mater la rébellion. Des combats, des meurtres s'ensuivent. Tout le pays finira par être englouti.

La scène elle-même commence alors à s'enfoncer dans le sol ; pendant que le plateau du théâtre est immergé sous la pression des *kôkens (*les serviteurs de scène vêtus et voilés de noirs), le public découvre que celle-ci flottait en fait sur un bassin rempli d'eau. Puis les *kôkens* jettent à l'eau les corps de petites marionnettes, de vraies poupées cette fois. Chacune représente en miniature l'un des personnages de la pièce. Elles semblent se noyer, éperdues, comme emportées par le déluge, tandis que le maître de marionnettes, acteur lui-même marionnette et flottant comme un bouchon, assiste au désastre… Alors, il commence patiemment par les repêcher une à une pour les asseoir sur le bord, et les aligner côte à côte face au public.

« Nous avions la terre pour vaisseau et nous l'avons trouée par péché d'inattention et paresse de l'âme. Nous avons eu des yeux pour rien. Et pourtant, lorsque les forêts l'encadraient, le fleuve n'était-il pas un assez grand miroir ?… », conclut le moine à la fin de la pièce. Et dans ce spectacle où les acteurs ont travaillé avec précision, densité, pour tendre vers ce quelque chose de plus que soi-même, le trouble de la marionnette presque humaine devient le frisson même de l'humanité presque marionnette, avec l'humour et la finesse en plus… ■

De l'**apprentissage** à la transmission de l'**expérience**

Participer à la création

Dans ses notes journalières, le russe Stanislavski déplorait régulièrement le manque d'autonomie des acteurs, irrité de ce que la plupart venaient « aux répétitions pour contempler la création du metteur en scène[34] ».

Ariane Mnouchkine déplore elle aussi que certains acteurs, notamment français, ne sachent pas travailler, ne sachent pas se préparer, par manque ou par perte d'une discipline de base. La raréfaction des compagnies en est sans doute l'une des causes. Le travail en compagnie permet en effet de se mettre régulièrement à l'école avec, sur la durée, la possibilité de prendre le temps de l'essai. Il concilie apprentissage personnel et recherche collective. Toute création implique la remise en question commune du savoir-faire. Comme si l'on repartait à zéro, il importe chaque fois de vérifier concrètement sur le plateau les principes de jeu qui semblent pourtant acquis. Il faut aussi s'accorder autour d'un vocabulaire commun et redéfinir les règles du jeu, pendant que les nouveaux venus ou les moins expérimentés bénéficient du parrainage des plus anciens.

Par ailleurs, au Théâtre du Soleil, le comédien peut évoluer en présence de personnalités, de maîtres issus notamment du théâtre oriental que la compagnie invite selon les besoins de telle ou telle création, afin que les acteurs puissent enrichir leur palette de jeu. À leur contact, l'acteur développe ses potentialités, aiguise sa sensibilité, et s'entraîne. Mais tous les acteurs n'ont pas cette chance. Un tel fonctionnement de compagnie est tout à fait exceptionnel. Il devient rare de pouvoir mener au cœur d'un ensemble théâtral un parcours durable et régulier sur plusieurs spectacles. Les comédiens travaillent de plus en plus souvent de façon intermittente et isolée. Il paraît donc plus que jamais nécessaire d'aménager des lieux de recherche, d'essai et d'expérimentation, bref des lieux d'école permanente indépendants de tout impératif de production : pour apprendre à cultiver en soi-même ses propres outils, s'entraîner à diverses approches du rôle, et trouver, selon la voie choisie, la meilleure façon de se préparer pour s'engager corps et âme sur une scène.

S'entraîner à l'école d'ARTA

C'est dans cette perspective que l'Association de recherche des traditions de l'acteur (ARTA) a été ouverte[35]. Les acteurs peuvent s'y entraîner régulièrement et surtout, s'exercer auprès de maîtres issus des grandes écoles de jeu à travers le monde. L'ARTA s'adresse en fait aussi bien aux acteurs, qu'aux danseurs, chanteurs, français ou étrangers

34. Stanislavski Constantin, *Notes artistiques,* Belfort, Strasbourg, Circé, Théâtre national de Strasbourg, 1997, p. 63.

Constantin Serguievitch Alexeiev, dit Stanislavski

En fondant en 1898 le Théâtre d'Art de Moscou, Stanislavski et Némirovitch-Dantchenko rêvaient de construire un théâtre basé sur de nouvelles fondations. Il s'irritaient en effet de voir s'abîmer les rares « authentiques talents » dans des théâtres soumis à l'affairisme. Afin de « bâtir un temple sur ce qui n'[était] qu'une baraque foraine », le « Théâtre d'Art, accessible à tous » édictait le protocole suivant : « Il n'y a pas de petits rôles, il n'y a que de petits acteurs. Aujourd'hui Hamlet, demain figurant, mais toujours, même comme figurant, serviteur de l'art. Le poète, l'acteur, le peintre, le costumier, le machiniste servent un seul et même but, celui que le poète a pris pour pierre angulaire de son oeuvre. Tout ce qui trouble la vie créatrice du théâtre est un crime. Retard, paresse, caprice, crise de nerfs, mauvais caractère, rôle mal su, obligation de répéter deux fois la même chose : tout cela nuit au travail et doit être banni. »

Passant du « réalisme historique » au « réalisme intérieur », Stanislavski s'est tout d'abord fié à la mise en scène pour créer une « ambiance extérieure », qui devait non seulement « agir sur l'âme des spectateurs », mais aider les acteurs à sentir la vérité de ce qui les entoure. Insatisfait, déplorant d'être lui-même soumis aux caprices du hasard et de l'inspiration, il a ensuite cherché à élucider comment l'acteur peut cultiver en soi l'« état créateur » nécessaire pour développer sur scène, ici et maintenant, une vie intérieure authentique et parvenir à traduire quotidiennement, « sous une forme artistique, la vie spirituelle de l'homme ». Il n'était plus question d'apprendre un rôle : il lui fallait apprendre à être acteur. C'est ainsi qu'il entreprit d'échafauder un entraînement continu, conscient et systématique. Les exercices psychosensoriels visaient tout d'abord à susciter des « associations d'images » pour que puissent s'éveiller en soi « d'intimes réminiscences de sa propre vie », mises ensuite au profit des sentiments du rôle. Mais Stanislavski était loin de considérer comme une finalité ces exercices sur la mémoire affective : ils ne devaient qu'aider l'acteur à trouver la disponibilité nécessaire pour s'engager pleinement sur scène, pour atteindre cet « état créateur » préalable au travail sur le rôle.

La rencontre d'Anton Tchekhov fut déterminante. Ses propositions dramaturgiques exigeaient de reconsidérer le travail de l'acteur sur le rôle : sous le couvert de bavardages soi-disant anodins, les paroles masquent dans son œuvre des drames personnels jusqu'à ce que le conflit éclate au grand jour. Au-delà du dire, il revenait donc à l'acteur, guidé par le metteur en scène, d'interroger la valeur des points de suspension, pour révéler ce qui se noue durant les multiples silences qui ponctuent l'action. Le développement d'une méthode concrète d'analyse dramatique centrée sur l'action et le recours à l'improvisation allait ainsi conduire les acteurs à entrouvrir des espaces de jeu, à révéler par leur comportement ce qui se trame entre les mots, dans le non-dit.

La recherche en studio aura apporté à Stanislavski de précieuses bouffées d'air. Dès 1907, où il commence à rédiger la première synthèse de son expérience, puis à partir de 1911 (à l'issue notamment de l'exploration menée avec Craig autour de la mise en scène de *Hamlet*), Stanislavski tentera de systématiser plus avant le processus conscient de l'acteur vers le rôle, en trouvant plus de répondant dans ses studios que sur la grande scène du théâtre proprement dite.

Après la Révolution, le régime stalinien finira par récupérer sous sa chape de plomb l'image du Théâtre d'Art, institué modèle du réalisme socialiste. Pour plusieurs générations, la pédagogie selon Stanislavski représentera le dogme imposé à tous les pays de l'Est.

Suite aux tournées tourmentées du Théâtre d'Art, à la circulation des acteurs russes en exil, à la diffusion problématique des écrits, le système de Stanislavski s'est propagé sur tous les continents jusqu'à devenir la référence incontournable, bien qu'il ait été souvent déformé, réduit, mal traduit ou délibérément tronqué. Après la chute du mur, l'accessibilité des archives, l'amélioration des échanges, et l'exigence de traductions plus fidèles auront permis de lever bon nombre de malentendus.

Les interrogations de Stanislavski, qui a toujours pris soin de souligner que « le *système* n'est pas un but en soi », gardent aujourd'hui toute leur pertinence. Ainsi, dans son cahier de 1907-1908, lassé de constater que « les acteurs viennent aux répétitions pour contempler la création du metteur en scène », demandait-il : « Y a-t-il beaucoup d'acteurs chez nous qui peuvent créer un personnage chez eux et venir le montrer à la répétition ? Qui sait travailler à la maison ? Deux-trois acteurs. Qui sait développer l'image, ou plus encore, toute l'œuvre avec ses seules forces ? Qui sait travailler non seulement à la maison mais aussi à la répétition ? »

Ouvertures bibliographiques

– Stanislavski C., *Ma vie dans l'art,* Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980.
– Stanislavski C., *Notes artistiques,* Circé/TNS, 1998, coll. « Penser le théâtre ».

© Charles Gonon.

de tous les horizons, de formation initiale des plus diverses. En effet, dès que l'on sort des frontières européennes, la définition même du théâtre s'élargit considérablement : faut-il parler de danse ou de théâtre dansé indien, d'opéra de Pékin ou de théâtre traditionnel chinois ? Par delà les différences culturelles et la multiplicité des formes, la découverte des techniques traditionnelles conduit à un entraînement non cloisonné où le jeu peut s'exprimer par le chant, le parlé-chanté, la danse, l'acrobatie ou les arts martiaux.

Tenu dans les années 1920, le propos suivant du russe Michaël Tchekhov semble faire écho aux écoles orientales : « L'acteur doit être sensible à la présence plastique de son corps, ainsi qu'au tracé de son mouvement dans l'espace. Comme un chorégraphe ou un sculpteur, l'acteur modèle des formes. Quand il arrive à en prendre conscience, il augmente ses possibilités expressives. »

Des passerelles sont ainsi tendues entre les traditions spectaculaires de chaque continent, notamment asiatique, pour développer les apprentissages, susciter des rencontres, inviter à découvrir concrètement d'autres modes de travail. ■

Atelier « Les techniques du théâtre traditionnel chinois au service d'une œuvre épique du XXe siècle, *Le Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht ». ARTA, 2001. Le maître d'opéra de Pékin Guo Jingchun dirige Virginie Le Coënt.

Michaël Tchekhov

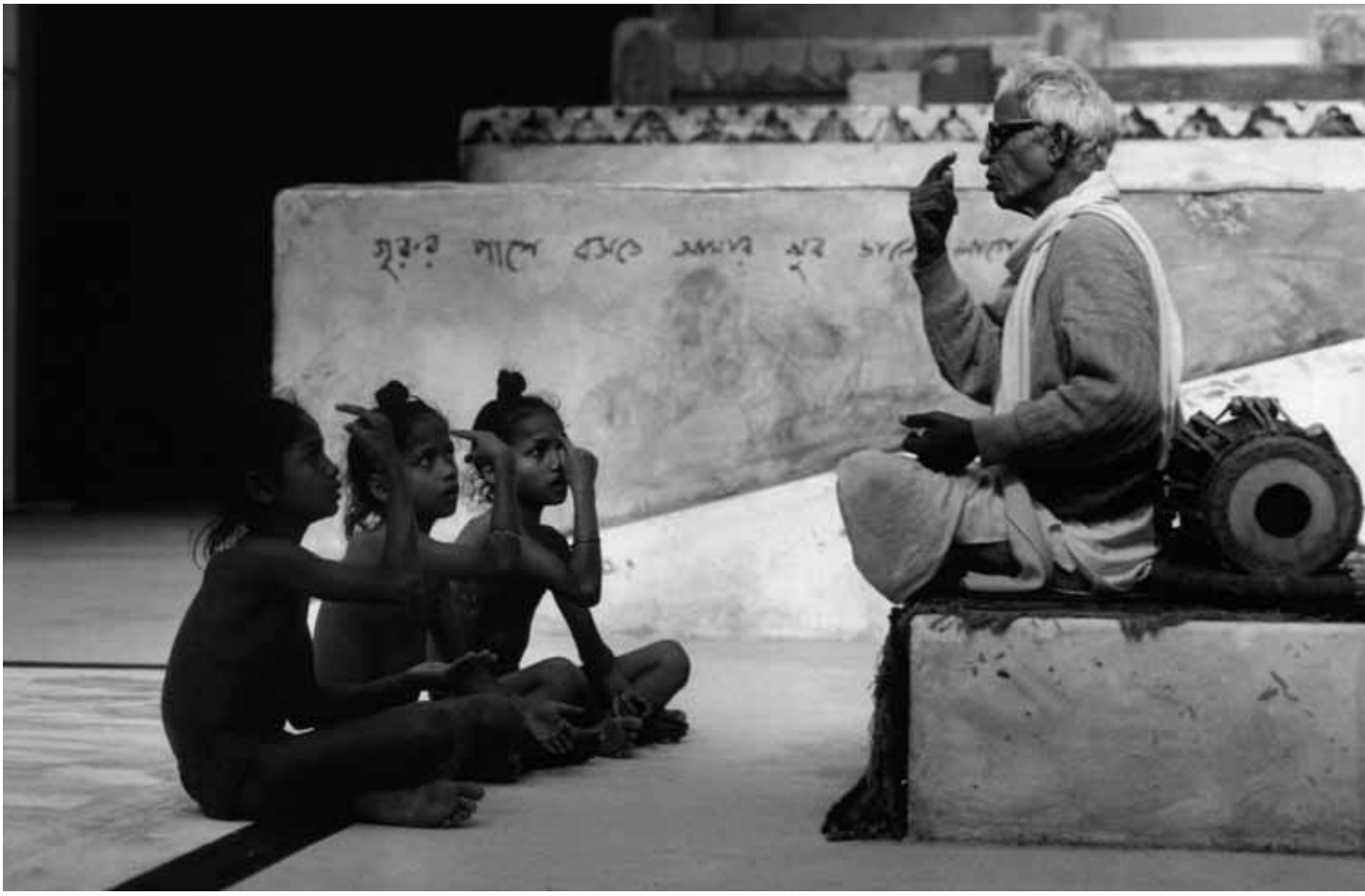
Neveu d'Anton Tchekhov, Michaël Tchekhov (1891-1955) devint membre du Théâtre d'Art de Moscou en 1913 et participa aux recherches du Premier Studio. Improvisateur né, doté d'une sensibilité à fleur de peau, il s'est illustré dans le registre grotesque, alliant à sa technicité clownesque une profondeur de jeu non dénuée de lyrisme et de gravité. Metteur en scène et pédagogue, il a su s'approprier le système de Stanislavski en insistant, comme Vakhtangov, sur le développement d'une maîtrise vocale et corporelle nécessaire au dessin du rôle. Reconnu aussi bien par Stanislavski que par Meyerhold, il fut contraint d'émigrer en 1928, après avoir dirigé son propre studio puis le MHAT II (second Théâtre d'Art). Il finit par gagner Hollywood, où il poursuivit son enseignement, parallèlement à ses mises en scène et ses rôles au cinéma.

Ouvertures bibliographiques

– Tchekhov Michaël, *Être acteur, méthode psychophysique du comédien,* Paris, Olivier Perrin, 1967.

35. L'ARTA (Association de recherche des traditions de l'acteur) a été fondée en 1989, sous l'impulsion d'Ariane Mnouchkine, qui en est vice-présidente. Les cinq théâtres de la Cartoucherie sont représentés dans son conseil d'administration, présidé par Paul-Louis Mignon. Après un premier tandem avec Claire Duhamel, Lucia Bensasson partage depuis 1999 la direction artistique de l'école avec Jean-François Dusigne. Tous deux ont été, à des époques différentes, comédiens au Théâtre du Soleil. Après avoir été nomade, l'ARTA a pu s'établir en 1994 au sein de la « Maison Blanche » de la Cartoucherie, grâce au concours de la Ville de Paris et du ministère de la Culture.

La leçon des **maîtres**



© Martine Franck/Magnum Photos.

Théâtre du Soleil, *L'Inde de père en fils, de mère en fille (Le Théâtre du Soleil accueille des maîtres et leurs élèves)*, 1993, mise en scène Rajeev Sethi sur une idée d'Ariane Mnouchkine. Le maître Guru Shri Maguni Das enseigne à ses élèves *gotipuas*.

Dans toutes les formations traditionnelles, l'observation, l'imitation et l'imprégnation par l'entraînement constituent les trois étapes de base. Dans les théâtres traditionnels orientaux, l'acteur apprend à jouer comme l'enfant apprend à parler, par imitation. Accompagné, guidé par le maître, il découvre son potentiel en se laissant modeler, en apprenant à évoluer dans l'espace tout en rythmant le temps. La recherche de l'équilibre lui fait prendre conscience de sa propre gravitation et de sa verticalité. Pour acquérir une bonne coordination de ses mouvements, il porte d'abord une attention séparée à la conduite des pas, à la combinaison des gestes, à la précision du regard. Le jeu est décomposé en séquences. Les intentions, les temps forts sont ponctués par des suspensions du corps, des frappés de mains ou de pieds.

Il faut prendre le temps d'observer, d'écouter et de laisser son corps s'imprégner. L'entraînement est primordial : en répétant les actions, l'acteur va gagner les automatismes qui procurent l'aisance.

« Si pour cuisiner, je n'ai que du poisson et rien d'autre, je ne peux rien faire », dit Guo Jingchun, maître de l'opéra de Pékin. « Ce n'est pas uniquement avec ma volonté que je peux jouer : il y a différents ingrédients à réunir. Si, par contre, vous avez acheté sur le marché un beau poisson, bien frais ; si vous avez pris soin de préparer, de moudre, de griller toute la variété d'épices que vous vous êtes procurée, si maintenant vous suivez scrupuleusement et pas à pas les consignes d'un bon livre de recettes, vous ne ferez pas forcément pour autant un excellent plat : tout le secret de l'art de l'acteur, poursuit Guo, réside dans sa manière

d'utiliser harmonieusement, de lier personnellement les cent une techniques qu'il a préalablement acquises. »

La partition du rôle

Sur scène, le parcours de chaque rôle est conçu comme une partition, orchestrale ou chorégraphique. Son suivi rigoureux libère paradoxalement l'imaginaire de l'acteur : il n'a pas peur d'être en panne d'invention.

Chaque style a sa propre manière d'exprimer les sentiments. Les différents théâtres indiens proposent leur propre grammaire gestuelle. Mais la maîtrise de la syntaxe ne suffit pas. Il faut y ajouter la créativité qui dépassera et fera oublier la technique. Maître d'abhinaya, Jamuna Krishnan considère qu'il est très important d'enseigner son art au plus grand nombre, même si au bout du compte tous ses élèves ne deviendront pas forcément acteur, danseur ou chanteur professionnels. Ayant pratiqué, ils pourront composer un public éclairé. En effet, il faut avoir éprouvé ce que sent l'acteur en scène pour devenir par l'expérience un *rasica*, c'est-à-dire un connaisseur, un amateur passionné.

Dans le bharata natyam par exemple, l'interprète est créatif quand il apporte des variations personnelles dans la partition originale. Or, l'inspiration créatrice dépend de la relation qui s'établit ou non entre l'artiste et le public. Si tel soir la musique n'est pas bonne, si l'audience s'assoupit ou mange, alors l'*abhinaya* (l'expression des sentiments) sera mauvais. Cependant, si l'actrice perçoit dans la salle ne serait-ce que deux spectateurs attentifs, alors l'expérience de la création pourra être vécue.

Dans le bharata natyam, les rôles sont dédoublés : le chanteur et la danseuse se partagent l'interprétation du rôle. Quand le chanteur le sent, il peut répéter plusieurs fois la même phrase, permettre à la danseuse de jouer la même intention plusieurs fois, en lui donnant différentes couleurs émotionnelles, et offrir ainsi, au cours de la même séquence, des nuances, des variantes d'interprétation.

Ainsi, après avoir modelé son corps, après avoir assimilé les codes du jeu, l'acteur oriental ne sera-t-il reconnu comme artiste que s'il parvient à dépasser la technique dansée ou chantée pour tendre vers l'expérience esthétique, auprès d'un public qu'on estime connaisseur, moins spectateur qu'assistant.

Se frotter à la vie

Les grands maîtres sont pleinement habités par les histoires qu'ils jouent. La référence aux aventures mythologiques surgit dans les moments les plus inattendus, les plus quotidiens, comme si l'expérience de leurs héros les aidait à vivre. Loin d'être en vase clos, l'apprentissage commencé dès l'enfance ne les préserve pas pour autant des épreuves. Parfois même, des stratégies sont mis en place pour les

L'abhinaya ou jeu des émotions

L'*abhinaya* vise à dépasser la technique dansée ou chantée pour tendre vers ce que les Indiens nomment *rasa*, l'expérience esthétique. Après que la gestuelle et les pas de danse ont été assimilés, l'attention se porte sur l'expression artistique proprement dite : intelligence du thème, compréhension de l'histoire, composition et développement des scènes, travail sur le ressenti et la qualité sensible de l'interprétation. En abordant l'histoire, il s'agit tout d'abord de s'imprégner de son atmosphère. S'il s'agit d'une rencontre amoureuse entre Rama et Sita par exemple, toute la scène sera baignée de ce sentiment, le *sringara*. Porté par cet élan, l'acteur-danseur devra faire en sorte que son rôle perçoive tout différemment : le lieu où il (ou elle) se trouve sera sans doute magnifique, il (ou elle) se laissera facilement gagner par la surprise, tout deviendra sujet d'émerveillement. Les sons, la musique, les senteurs, tout sera doux. Pour que le *sringara* soit là, il est nécessaire de créer l'environnement idéal, sensuel. Penser peut-être à des images de printemps, où tout est créatif, faire venir en soi cet état, où l'on trouve que tout est beau. Cela n'empêchera pas, une fois qu'on se sera baigné de ces sensations, de passer par exemple du doute à la crainte de l'abandon, de la jalousie à la colère : ces réactions émotionnelles resteront des déclinaisons de l'élan amoureux. La dispute, le harcèlement seront alors joués comme autant de preuves du trouble, du désordre amoureux. Une crise de jalousie sera ainsi jouée de façon bien distincte, selon que le couple est amoureux ou se déchire. De même, si le couple est vieux, il sera joué autrement que s'il est jeune. Ainsi, l'*abhinaya* conduit-il à distinguer plusieurs types d'héroïnes aux diverses phases de la vie.

L'artiste présente sur scène une histoire que tout le monde connaît : celle-ci aura inspiré chants, danses, peintures ou sculptures. Du talent, de l'apport personnel de l'artiste dépendra sa capacité à faire revivre le mythe pour tous.

inciter à se « frotter à la vie ». Par exemple, la formation au kyôgen, intermède japonais.

Le futur acteur de kyôgen apprend le nô dès son plus jeune âge, même si plus tard, il ne pourra jouer que du kyôgen en public. Avant d'être soumis à un apprentissage technique très dur, l'enfant va d'abord goûter au plaisir de la scène et du jeu en public. Ses maîtres lui confient un rôle qu'il peut interpréter librement, le plus souvent celui d'un animal. À l'issue de la représentation, il est félicité et couvert de cadeaux. Ensuite commence la contrainte. Le père est bien sûr plus sévère que le grand-père, qui adoucit l'apprentissage… Dans les familles de kyôgen ou de nô, c'est d'abord le fils aîné qu'on forme et ce, quelles que soient ses aptitudes. Pendant que le fils aîné consacre ses journées à l'apprentissage de la scène auprès de son père et de son grand-père, les autres fils doivent d'abord apprendre un métier. L'étude artistique vient en plus. C'est ainsi que Shime Shigeyama, aujourd'hui grand maître de kyôgen, s'est retrouvé employé de banque pendant plusieurs années. Il lui a fallu prouver son talent pour gagner

Le kyôgen

Il sert d'intermède au nô. Il signifie « paroles folles ». Les pièces de kyôgen se jouent le plus souvent entre deux pièces de nô afin de libérer par le rire la tension tragique.

L'acteur-kyôgen est l'homme aux paroles déplacées. Lorsqu'il est présent au cours d'une scène de nô, il est l'intermédiaire du *waki* et représente les gens du peuple. Il rapporte les légendes qui courent à travers les campagnes, et les déforme par son imagination… En tant que bouffonnerie, le kyôgen se rapproche de la commedia dell'arte. Les pièces sont souvent satiriques : les seigneurs, les moines, les esprits et les démons y sont ridiculisés. Mais le kyôgen est aussi un art de contraste : même les situations les plus triviales sont stylisées. Les personnages grotesques gardent la plus grande dignité dans les scènes de lutte ou d'ivrognerie, qui sont toujours chorégraphiées.

Les accessoires utilisés sont d'une simplicité extrême : l'éventail a différentes fonctions symboliques, il peut figurer un arc ou une scie. Un couvercle est utilisé pour boire le saké ou figurer un coffre rond de voyage. La sobriété est ici étudiée afin de porter toute l'attention du spectateur sur l'interprétation du comédien.

Le maître de kyôgen Sansaku Shigeyama, « trésor national vivant », et sa famille.

© D.R.

© Michelle Joséphine Guézennec.

Odissi, la représentation dansée de la féminité, danse de l'Orissa (Inde de l'est). Le grand maître Kelucharan Mohapatra (tour à tour Radha, Gopi et Krishna) en spectacle au Théâtre du Soleil, 2000.

la reconnaissance familiale. Bien qu'éprouvante moralement, cette émulation est entretenue. Elle stimule le fils cadet qui se sent lésé à redoubler d'ardeur pour faire mieux que son frère, et elle lui apprend à vivre au contact de la réalité quotidienne. Pei Yanling, actrice de l'opéra de Pékin, évoque quant à elle avec humour la sévérité de l'éducation chinoise du début du siècle dernier. Lorsqu'un élève faisait mal un exercice, c'était l'intégralité du groupe qui était corrigé. Les plus expérimentés s'empressaient alors de conseiller et d'aider les maladroits pour que tout le monde réussisse… Née en 1947, Pei Yanling est issue d'une famille d'artistes du théâtre traditionnel chinois. Enfant, elle accompagnait ses parents lors des tournées dans les villes et les campagnes, et assistait depuis les coulisses à toutes les représentations. Elle mémorisait ainsi toutes les pièces. Devant les autres enfants, elle s'amusait à les rejouer en imitant les adultes. Cela lui permit de remplacer avec succès, à l'âge de cinq ans, un acteur frappé d'une appendicite aiguë. Comme par la suite, elle s'ennuyait à jouer les jeunes femmes vertueuses ou coquettes, elle préféra se spécialiser dans des rôles masculins plus dynamiques tels les guerriers combattants, ce qui était fort rare pour une femme. Après avoir parachevé sa formation auprès de son maître Guo Jingchun, elle prit la direction d'une troupe. Grâce à eux, l'opéra de Hebei[36], tombé en désuétude, va acquérir une nouvelle vitalité, malgré la Révolution culturelle et le temps passé dans les champs à tirer des charrues, à la place des bœufs… Aujourd'hui, Pei Yanling est toujours accompagnée de Guo Jingchun, son vieux maître, devenu son collaborateur. Guo Jingchun est maître de Pei Yanling depuis l'âge de quatorze ans ; ils dirigent ensemble leur propre troupe, et quand Pei se prépare pour un spectacle, il est troublant de voir le vieux maître devenir alors son assistant…

L'acteur mûrit en vieillissant, il gagnera en intériorité ce qu'il perdra en virtuosité. Dans son attachement à suivre précisément le style, le jeune acteur peut certes donner à sa gestuelle toute sa finesse et son amplitude mais il tend à faire d'abord passer son sens de la perfection technique. Le vieil acteur, au corps plus fragile, sera plus économe et semblera se contenter d'esquisser seulement ses intentions : du même coup, il donnera une interprétation plus personnelle.

Le divin plaisir

les grands maîtres communiquent leur plaisir de jouer dans l'aisance à montrer, à esquisser un geste. Il est ainsi très instructif d'observer la manière dont les grands acteurs entrent en scène pour tenter de repérer comment s'enclenche en eux la musique intérieure du rôle. Kelucharan Mohapatra qui, en Inde,

36. Forme régionale du nord de la Chine.

a contribué à la résurgence du style odissi (représentation dansée de la féminité), donne au quotidien l'impression de traîner péniblement son vieux corps. Or, sa parfaite maîtrise lui permet précisément d'entrer en un éclair dans un jeu d'une étonnante vitalité. À la fois homme et femme, tour à tour Krishna et Rada, il peut suggérer à l'instant la vision de la divinité par sa façon de mêler force masculine et sensualité féminine. Sa faculté de métamorphose est du reste tout aussi fascinante que sa rapidité à se détacher du rôle, avec la plus grande désinvolture apparente. ■

Le bhârata natyam

Sensuel et majestueux, le bhârata natyam est né dans le sud de l'Inde à Madras et dans la région de Tanjore. Autrefois dansé dans les temples par les servantes des divinités, le style évoluera vers une danse de plaisir, en devenant un divertissement de palais. Dissous pour outrage aux mœurs lors de la colonisation britannique, le bhârata natyam sera réhabilité peu avant l'indépendance, avec l'affirmation de l'identité indienne. Sa large diffusion et son accommodation par le cinéma (la production à Bombay des « films Bollywood » est la plus importante au monde) contribuent sans doute à ce que le grand public tende aujourd'hui à réduire l'ensemble de la danse indienne au seul bhârata natyam, bien que chaque région continue à cultiver ses nombreux styles spécifiques.

L'odissi et Kelucharan Mohapatra

Parmi les grands maîtres du théâtre dansé indien, Kelucharan Mohapatra est l'interprète le plus réputé de l'odissi, la représentation dansée de la féminité.

Le style odissi date du IIe siècle avant J.-C. Il s'est développé dans les temples des villages de l'Orissa, à l'est de l'Inde. Les interprètes ont d'abord été des femmes, vouées au culte des dieux, les Devadasis.

Mais au XVIe siècle, on considéra que les jeunes danseuses devenaient impures à leur puberté. Aussi fut-il décrété qu'elles ne pouvaient plus pénétrer dans les temples. On les remplaça donc par des enfants, le plus souvent des garçons, habillés et maquillés en femme, nommés les *gotipua*.

Devenant professionnels, ayant beaucoup de succès, les *gotipua* ne vont plus seulement danser dans les temples, mais aussi en plein air, devant un large public. À l'occasion de fêtes religieuses, ils jouaient des histoires mythologiques, portant notamment sur les amours de Krishna et Rada.

En effet, comme tout le théâtre dansé indien classique, l'odissi peut se diviser en deux branches : *nritta*, la danse de dévotion, fondée sur des thèmes abstraits, et *nritya* la danse d'expression dramatique fondée sur des légendes, des récits ou des poèmes. Le style odissi est connu pour avoir inspiré les sculptures des anciens temples. Il se caractérise notamment par l'opposition entre le plié des genoux, la tenue des hanches et la fluidité des épaules qui produisent un mouvement d'une grande sensualité.

Kelucharan Mohapatra a fait à l'âge de cinq ans ses premiers pas en tant que *gotipua*. Son père, peintre au temple, était aussi musicien : il accompagnait au tambour les drames dansés qu'il apprenait à ses fils. La suite de l'histoire de Kelucharan Mohapatra est digne des meilleurs mélodrames indiens. Lorsqu'il atteint dix-neuf ans, son père meurt. Contraint de subvenir aux besoins matériels de sa famille, Kelucharan devient ouvrier agricole dans une plantation de thé. Pendant le travail, Kelucharan s'arrête souvent pour chanter et danser. Son patron le surprend et prend plaisir à l'écouter. Pensant que Kelucharan ne ferait sans doute jamais un bon planteur, son patron finit par le renvoyer. Mais il lui offre une rente afin que Kelucharan puisse s'adonner entièrement à son art et continuer ses recherches…

L'odissi possède un vocabulaire gestuel d'une grande richesse. Mais sa mémoire avait fini par se perdre au fil des siècles. Kelucharan Mohapatra est considéré comme le créateur de l'odissi contemporain car il a contribué à sa résurgence.

Son jeu atteint le niveau le plus raffiné, sans coquetterie. Tour à tour homme et femme, tour à tour Krishna et Rada, il réussit à représenter la divinité par sa façon de mêler force masculine, *tandava*, et sensualité féminine, *lasya*.

Guru Kelucharan Mohapatra a initié à son tour de jeunes enfants, dont son fils Ratikant, ainsi que la grande Sanjukta Panigrahi, malheureusement défunte.

Traditions et modernité, entre Est et Ouest

Se confronter à d'autres traditions

L'esprit européen a pour vertu la spontanéité. L'acteur occidental a plutôt tendance à partir de l'improvisation avant de fixer son jeu. La répétition a pour objet de permettre à l'acteur de retrouver soir après soir l'émotion des premiers pas, ceux de la découverte. Le mode oriental préfère quant à lui le pétrissage. Il n'est pas familier de l'improvisation. Il s'agit plutôt de se glisser dans le rôle pré-dessiné, comme on suit une partition. Dans les formations traditionnelles orientales, l'acteur apprend des formes connues tels le Guerrier ou le Lettré de l'opéra chinois.

Dans la formation dite moderne, forgée au cours du XXe siècle, l'acteur se veut conscient : il apprend à jouer avec des formes connues. Mais encore faut-il connaître ces formes qui appartiennent au patrimoine universel. Et celles-ci ne peuvent se laisser réduire à un éventail de techniques que l'acteur pourrait apprendre en gardant ses manières habituelles de travailler. S'il veut éviter l'amalgame culturel, il doit aussi accepter que la leçon des maîtres l'amène à s'interroger, à se remettre lui-même en question.

Une tradition vivante n'est jamais figée une fois pour toutes. Forgée par l'expérience de plusieurs générations, elle évolue en se transmettant. Il est certain que d'une culture à l'autre, les pratiques varient selon le sens qui est donné à l'acte de représenter. La notion même de public ou d'acteur est mouvante. D'une région à l'autre, le comportement des uns et des autres change selon les finalités données au cérémonial même de la représentation. Il importe de bien en être conscient afin de ne pas plaquer sur telle ou telle pratique des critères d'appréciation ou de valeur qui lui sont étrangers. Par ailleurs, l'acteur oriental commence généralement son apprentissage dès l'enfance. Il est donc peu probable qu'un acteur européen déjà professionnel devienne un jour acteur de kyôgen, de kathakali ou d'opéra chinois. Mais peu importe : la découverte de modes de travail hérités de pratiques souvent ancestrales favorise la mise à distance de ses propres habitudes. Par le questionnement qu'elle suscite, la confrontation à d'autres traditions pourra imprégner son travail artistique futur, parfois même – et ce sera peut-être le plus probant – de façon inconsciente.

De la nécessité de transmettre

"Le maître te conduit jusqu'à la porte, le chemin de pélerinage est à faire par soi-même."

Maxime chinoise.

La possibilité de prendre un peu de temps pour accompagner le cheminement d'un acteur, aussi bien à Pékin, à Singapour qu'à Paris, paraît d'autant plus précieuse à Pei Yanling et Guo Jingchun qu'ils ont aujourd'hui conscience d'être de plus en plus isolés. Refusant le sort d'autres traditions qui perdent leur substance en devenant des attractions touristiques, ils tentent d'inverser en Chine la tendance actuelle à réduire l'opéra de Pékin à la seule virtuosité d'amuseurs acrobates. En retour, le fait d'intervenir ponctuellement auprès d'acteurs de formation occidentale initiale conduit les maîtres à repenser leur enseignement pour en faire ressortir les leçons essentielles.

« Apprenez les percussions, dit par exemple Pei, cela rythmera votre jeu. Les percussions vous propulseront dans l'essentiel : en vous donnant l'énergie juste, elles vous feront comprendre ce qui se passe intérieurement dans le personnage d'un bout à l'autre de la pièce. Quand votre gestuelle s'accordera avec le rythme des percussions, ajoutait-elle, ce qui vous nourrit intérieurement viendra se graver dans vos regards… »

La richesse de ces expériences conforte l'idée qu'on peut aussi apprendre à être acteur en apprenant à jouer des rôles…

« Nous sommes au pied d'une même montagne, réalisait Pei Yanling au cours d'un stage. Les acteurs occidentaux sont au pied du versant ouest, les orientaux au pied du versant est. À ce stade, au pied de la montagne, les uns et les autres ne se voient pas, ils ne le peuvent pas : ils sont aux antipodes. Chacun commence par établir à sa manière son camp de base, acquiert les indispensables techniques fondamentales qui lui serviront pour l'ascension. Ensuite, plus on gravit les étapes pour affiner le jeu, pour préciser à chaque instant ses motivations intérieures, plus on découvre la cordée opposée. On s'aperçoit alors, non sans étonnement, que celle-ci se pose les mêmes questions essentielles concernant l'art intérieur de l'acteur. » ■

Et le **Soleil** poursuit sa **traversée** : *Le Dernier Caravansérail (Odyssées)*

© Michèle Laurent.

Théâtre du Soleil, *Le Dernier caravansérail (Odyssées)*, création collective, 2003, scène « Le Fleuve cruel » avec Mattieu Rauchvarger, Sava Lolov, Vincent Mangado.

C'est à l'issue de sa tournée en Asie et en Australie que le Soleil a entrepris depuis l'été 2002 une nouvelle aventure de création collective. Ce sont cette fois les témoignages de réfugiés afghans, iraniens, irakiens et kurdes, recueillis dans les camps de détention australiens, qui ont insufflé le projet.

Sans donner de leçon, le spectacle interroge, de manière brûlante. Loin d'aider à supporter le monde, il rend intolérables les lâchetés quotidiennes, les abandons collectifs. Présentées par menus fragments, les odyssées qui nous entourent ne peuvent plus laisser indifférent : par leur force, certaines images du spectacle incitent à porter un regard autre, la prégnance des impressions provoquées amènent à se rendre plus attentif à des situations auprès desquelles nous passions peut-être, jusqu'alors, en aveugles. *Le Dernier Caravansérail* est repris, étoffé, à la Cartoucherie depuis fin novembre 2003.

Voici quelques extraits du programme : « Mais comment raconter ces odyssées innombrables, combien de nouveaux petits théâtres faudrait-il inventer pour donner à chaque destin affolé son éphémère hébergement ? Mais comment notre théâtre peut-il transporter ces coquilles de théâtres et ces brins d'êtres humains sur son océan de bois et de toiles ? C'est tout un peuple occasionnel d'étrangers disparates et menacés que forment ces atomes fuyant sous les rafales politiques, dans nos siècles cousus de fils barbelés. "Qu'allons-nous devenir ?", disent ceux qui ont laissé leur nom, leur famille, leurs racines très

loin derrière eux, que l'on appelle "réfugiés", "clandestins", "sans-papiers", "migrants", et qui s'appellent entre eux, noblement, "les voyageurs". »

Sans texte préalable, les acteurs ont donc improvisé autour du thème de l'exil à partir des innombrables situations qu'eux-mêmes ont imaginées : selon les propositions, l'action se passait en Afghanistan, dans les montagnes du Kurdistan, en Afrique, sur les trottoirs de Russie, au bord du périphérique parisien ou bien encore à Sangatte, sur une plage ou près du grillage de la zone de *no man's land* qui barre l'accès au train… Le spectacle a ainsi été réalisé non pas à partir d'un seul canevas, mais à partir de multiples trames dramatiques. Ariane Mnouchkine a ensuite effectué des choix et agencé les séquences comme autant de fragments de vie. En découvrant tour à tour ces instants de vie, le public est amené à faire lui-même son propre montage, à reconstituer par exemple la trajectoire d'un réfugié, dont il pourrait suivre un instant de sa vie en Bulgarie et qu'il retrouverait plus tard à Paris, avec un comportement tout autre : s'agit-il du même ou de personnes différentes ? Tout dépend de l'interprétation de chacun. Ce parti pris original de concevoir le spectacle à partir de visions fragmentaires paraît traduire, par sa seule composition, le désarroi contemporain à saisir où va le monde.

S'il n'y a pas eu de texte écrit en préalable, il n'empêche que la parole est bien présente, puisque les acteurs s'expriment en toutes sortes de langues. Comme au cinéma, le texte est donné en version originale, accompagné de la projection d'une bande sous-titrée. De surcroît, chaque séquence est entrecoupée par la diffusion de témoignages enregistrés de réfugiés, tandis que leur parole calligraphiée est projetée sur un écran.

La conception musicale de Jean-Jacques Lemêtre fait elle aussi référence au cinéma. L'informatique lui permet de combiner sons et musiques préenregistrés avec une instrumentation acoustique et un bruitage qu'il réalise en direct. Le tout est diffusé par une série d'enceintes dissimulées tout autour de la salle. Comme toujours, le plateau musical est situé à droite de la scène, mais il est cette fois obstrué par un voile qui empêche de distinguer clairement ce qui s'y passe. Avec le grillage présent par moments, le voile qui délimite la scène contribue à matérialiser ces clôtures que les uns et les autres tentent obstinément de franchir, tout en suggérant ce que peuvent éprouver les femmes en Afghanistan ou ailleurs, isolées et coupées du reste du monde, de par la volonté des hommes.

Le spectacle renouvelle le principe des *koken* (serviteurs de scène) et des manipulateurs du bunraku qui jouent les destinées de leurs poupées : tout se joue en effet sur des plateaux mobiles, de dimension variable, manipulés à vue : qu'ils entrent en scène juchés sur de petits socles qui glissent sur le sol ou qu'ils évoluent à l'intérieur d'une caravane, d'une cabine téléphonique ou d'un Abribus montés sur roulettes, les acteurs flottent ainsi littéralement dans l'espace. Manipulées à vue, ces scènes roulent, tournent sur elles-mêmes, comme de petits continents à la dérive[37].

Riche en trouvailles scéniques, la métaphore établit une unité entre les séquences tout en leur donnant une forme. Par l'invention de ces petits théâtres mobiles, le jeu peut se permettre d'atteindre une grande précision réaliste tout en affichant sa théâtralité et en gardant son ouverture au public : l'utilisation métaphorique de l'espace scénique transpose d'emblée le corps de l'acteur dans un univers poétique, celui des *Odyssées*.

« L'art se tient sur les frontières obscures qui séparent la réalité de la non-réalité », disait Chikamatsu Monzaemon, le grand auteur du kabuki, qui poursuivait : « Le drame vise à exprimer la réalité mais il contient quelque chose de contraire à la nature de la réalité. » De même, plus que jamais concrets, les acteurs du Théâtre du Soleil jouent leur manière d'être au monde, en évoquant l'actualité. En s'appuyant sur l'observation des réalités qui les entourent, ils parviennent à dépasser le quotidien, pour trouver force de paraboles. ■

37. Je ne puis m'empêcher de songer ici au poignant roman de Russel Banks, *Continents à la dérive*, Arles, Actes Sud, 1994.

Jean-Jacques **Lemêtre** : la **musique** du “ver à soie”

Entretien réalisé par Jean-Claude Lallias, octobre 2003.

Fils d’une mère tsigane, musicien de free-jazz pratiquant à ses heures le chant grégorien, puisant son inspiration dans la musique baroque comme dans la musique contemporaine, Jean-Jacques Lemêtre brise avec une passion gourmande toutes les frontières culturelles qui pourraient compartimenter son art. Ce fou de musique, inventeur du tressage métissé des musiques du Théâtre du Soleil, est capable de jouer et de fabriquer un nombre impressionnant d’instruments : plus de trois cents au total sur le cycle Shakespeare, venus de 37 pays de tous les continents. Il cherche d’abord le timbre qui correspond au personnage et à la voix des comédiens, puis il tisse « comme un ver à soie » (la comparaison est d’Ariane Mnouchkine) des lignes mélodiques, rythmiques et harmoniques au fil des répétitions, en se calant sur la marche des acteurs (le corps), sur la vitesse de leur parole ou de leurs déplacements. Son imaginaire musical épouse pas à pas les visions de la mise en scène, la musique en devient alors un élément indissociable. Jean-Jacques Lemêtre propose au fur et à mesure un écheveau musical qu’il n’écrit pas de façon traditionnelle afin de garder ouverte la possibilité de jouer avec le plateau. Il note uniquement « le nom de l’instrument et la codification rythmique ; le reste, c’est de la mémoire ». Fort heureusement, il a une très grande mémoire !

© Michèle Laurent.

Jean-Jacques Lemêtre, *Et soudain des nuits d’éveil*, création collective en harmonie avec Hélène Cixous, 1997-1998.

Les débuts au Théâtre du Soleil

Je suis arrivé au Théâtre du Soleil sans rien connaître au théâtre. J’ai été engagé dans la troupe en 1979, pour *Méphisto,* comme compositeur et professeur de musique. J’étais supposé apprendre à chaque comédien à jouer d’un instrument différent. J’ai donc travaillé avec les acteurs cinq à six heures par jour pendant toute la préparation du spectacle. J’étais passionné de pédagogie musicale, et ce travail me confirmait le bien-fondé de ma théorie : on peut apprendre à jouer d’un instrument à tout âge. Les comédiens ont joué quelque trente morceaux que j’avais écrits avec ma vision des musiques en Allemagne dans les années 1920-1935. Une vision très personnelle puisque j’y introduisais mes influences tsiganes.

Lorsque nous avons commencé en 1981 les répétitions du cycle Shakespeare *(Richard II, La Nuit des rois, Henri IV)*, je jouais des instruments contemporains. Mais le résultat ne me convenait pas : en particulier la batterie avec ses peaux plastiques était incompatible avec le timbre de la voix parlée. C'est alors que j'ai cherché du côté des instruments traditionnels venant du monde entier. J'ai commencé à poser les bases d'un travail très empirique, que j'aurais encore aujourd'hui beaucoup de difficulté à théoriser complètement.

Les sources orientales

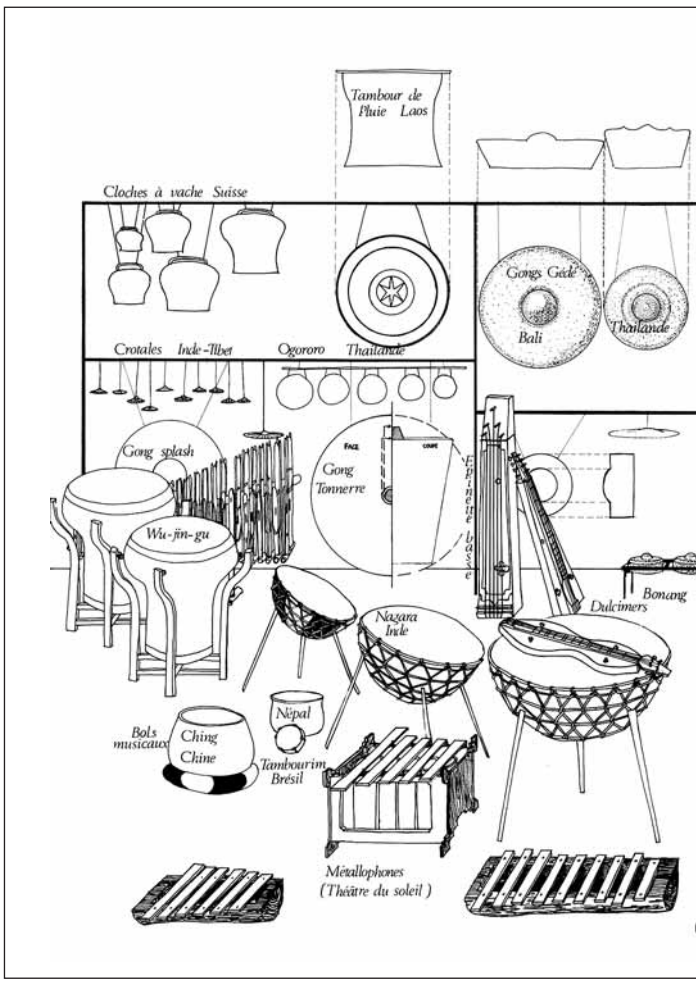
La très grande majorité des théâtres orientaux sont non seulement accompagnés de musique, mais les acteurs, les actrices, les danseurs et les danseuses commencent par travailler la musique avant de travailler leur texte. Ils apprennent la partition musicale par cœur (il s'agit le plus souvent d'une tradition orale, où l'on chante de mémoire). La partition musicale est complètement codifiée et appartient à un répertoire en grande partie immuable, qui n'offre guère la liberté d'improviser.

Dans la plupart de ces théâtres, le répertoire possède un style particulier. Le nô japonais, par exemple, est cadré par des conventions aux règles précises. Il est extrêmement difficile pour nous occidentaux de comprendre le « tempo spirituel du nô[38] ». La musique a plutôt un rôle d'accompagnement, au sens musical : rigueur, carrure, précision. Il est difficile aux musiciens d'apporter des variations personnelles, sinon dans la qualité de l'interprétation.

S'imprégner pour transposer

Mon travail au Théâtre du Soleil n'a rien à voir avec une démarche d'ethnologie musicale ou de musicologie. Je sors d'un conservatoire et de la tradition orale, du jazz, du free-jazz, du folklore, des bals… Tout cela constitue une palette musicale très large, une mémoire enfouie. Notre art n'est pas de copier, mais de s'inspirer et de transposer. Je compose un plat avec des ingrédients qui viennent du monde.

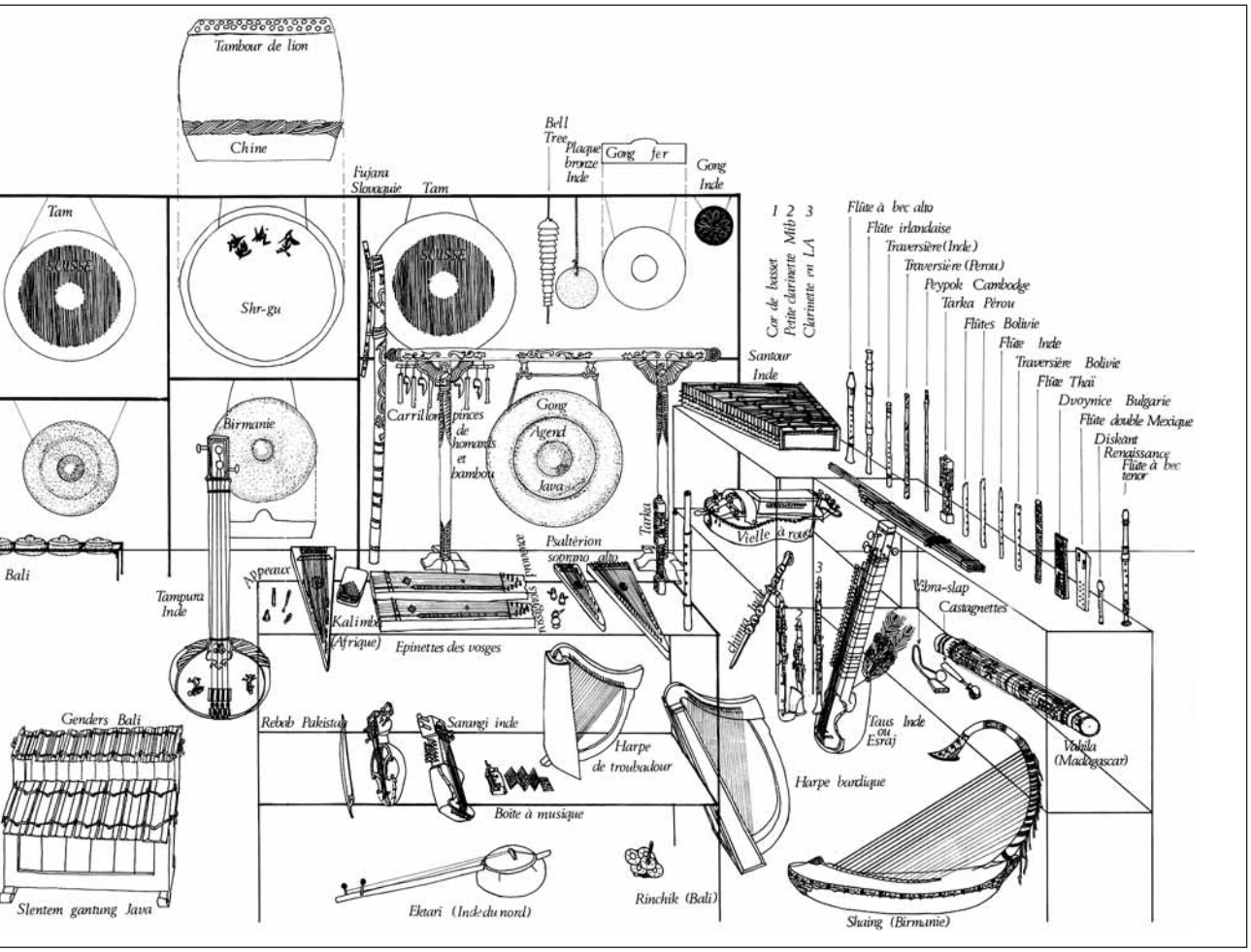
Je n'ai pas les contraintes de forme et de structure d'une tradition arrêtée. Je n'ai pas le souci de constituer un répertoire, d'inventer un style. Les modes musicaux des traditions orientales sont bien sûr différents des nôtres. Je les écoute, je les analyse, je m'en imprègne. J'essaie surtout d'en trouver l'essence, l'origine. Par exemple, la musique chinoise n'a que cinq notes. La musique du Cambodge est à quatre temps, alors qu'on pourrait la croire plus compliquée. Toutefois, je ne pouvais pas passer dix ans à étudier la musique khmère pour la création du spectacle *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk* ou vingt ans pour créer celles de *L'Indiade*. Mon travail consiste à écouter beaucoup de ces musiques, à en percevoir les sources, puis à les transposer et à expliquer aux camarades qui jouent avec moi les principes fondamentaux qui peuvent nous guider.



© Clémentine Yelnik.

Instruments de scène pour *La Nuit des rois*.

38. Il faut ici citer Paul Claudel : « Du commencement à la fin toutes les paroles de chaque nô s'arrangent sur une mesure à huit temps. Il est très rare que chaque temps sur les huit soit marqué par le tambour. Ordinairement, quelques-uns seulement des huit temps sont marqués sur le tzusumi (tambours en forme de sabliers dont l'un est tenu sur le genou, l'autre sur l'épaule). Les Japonais tirent beaucoup plus que nous ne le faisons des subtilités du rythme (ou plutôt de ce jeu de cache-cache avec un simple rythme) et, par voie de conséquence, ils se montrent larges sur l'intervalle qui doit exister entre une note et une autre note. Je ne pense pas qu'un Européen aurait eu l'idée de diviser les coups de tambour entre deux instruments. Cela doit être horriblement compliqué. » « Lettre de M. Oswald Sickert ap. A. Waley : The Nô Plays of Japan », *L'Oiseau noir dans le Soleil levant*, Paris, Gallimard, 1929. © Éditions Gallimard.



Dans les spectacles, je mêle des instruments authentiques, des instruments que j'ai fabriqués et des instruments qui n'ont absolument rien à voir avec l'aire culturelle que le spectacle évoque. Pour le spectacle inspiré du Cambodge, qui est celui dans lequel je jouais le plus grand nombre d'instruments (il y en avait 280 sur le plateau), seuls onze instruments étaient authentiquement khmers. Il y en a même un que les Khmers eux-mêmes ne connaissaient pas. Il s'agit d'une harpe que j'ai construite à partir des sculptures du temple d'Angkor, et qui avait disparu apparemment depuis cinq cents ans.

Une improvisation contrôlée

Au Théâtre du Soleil, nous avons redécouvert le corps dans le travail des lois sur le mouvement et la parole. Dans notre culture européenne, on se souciait assez peu du corps de l'acteur (on s'en soucie un peu plus aujourd'hui). On ne considérait pas qu'un corps faisait des phrases, des membres de phrase, avec des césures, comme une langue. Les mots de la langue sont liés au corps. Dans la vie courante, on bouge et l'on parle naturellement, sans se poser de questions. Mais dès que l'on se met à jouer, que l'on invente sur le plateau, on fait mille gestes pour s'asseoir tout en parlant. Du coup, le spectateur n'entend et ne voit plus rien. Si un comédien doit s'asseoir sur un trône, il doit suivre ces quelques règles : « Tu ne bouges pas en parlant, tu ne parles pas en bougeant. » « Tu vas jusqu'au bout de ton mouvement. Et je le ponctue par un arrêt. » Ces lois ne sont pas valables pour un acteur oriental parce qu'il joue sur une partition qu'il a mémorisée, il joue « mesuré ».

Pas moi ! Je joue sur le corps de l'actrice ou de l'acteur, sur son rythme. C'est de l'improvisation contrôlée. Le début du thème de l'acteur – le leitmotiv de son personnage – est toujours le même, mais comme dans le jazz, il peut ensuite se modifier. L'acteur n'a pas le souci de respecter les conventions d'un thème, le nombre de mesures, comme avec une bande préenregistrée ou même comme avec un musicien trop carré qui imposerait sa mesure. La musique au

Théâtre du Soleil n'est pas destinée à soutenir l'acteur. C'est vraiment un deuxième poumon, un travail collectif. Il n'y a pas la musique en dessous et le comédien qui se poserait par-dessus. On est en même temps : c'est mieux de respirer à deux poumons !
Le problème, lorsque l'on emploie le vocabulaire de la musique, comme pulsation ou rythme, c'est qu'il s'agit de termes qui renvoient à la régularité, à la carrure. Or, le corps, le cœur, la façon de vivre et de respirer sont anarchiques par rapport au rythme. La musique de théâtre ne peut pas être un carcan et mettre l'acteur sur un battement de métronome. Là se trouve la grande difficulté. Sinon l'acteur essaie de trouver un rythme, au mauvais sens du terme pour le théâtre. Il se dit : « Je vais marcher en mesure : un, deux, trois, quatre… » Mon travail est de sentir le rythme de sa marche, car toute marche est asymétrique. Elle n'est jamais régulière, sauf dans l'armée… Si je mets l'acteur dans un rythme régulier, au bout de dix pas nous ne sommes plus ensemble !

Une musique qui raconte

Je fonctionne avec des images sonores. J'utilise les mots que les acteurs comprennent. Je n'ai pas besoin de me réfugier derrière le vocabulaire technique de la musique. J'ai donc des images constituées pour chaque acteur qui remplacent d'une certaine façon le décor, puisque au Théâtre du Soleil la scène est nue. Ces images sont aussi parallèles à la lumière, qu'elles déclenchent très souvent. La musique joue donc une fonction centralisatrice : on ne sait plus très bien qui dirige qui. Est-ce l'acteur qui m'emmène ou le contraire ? Tout cela se déroule dans un présent très concret. Quand cela ne marche pas, on boite !
Dans les traditions orientales, la musique soutient l'acteur en tant que musique. À l'exception des musiques en partie préenregistrées qui accompagnaient les danses du chœur dans *Les Atrides*, je ne soutiens jamais l'acteur comme une musique de film. Pour moi, ce serait un pléonasme. Je raconte quelque chose en même temps, je complète leurs visions.
Les images renvoient à la pluralité des rôles que la musique joue à différents moments du spectacle. Je fais office de destin, de dieu, d'élément : je suis l'air, l'eau, le feu… Je fais office de dessous et de dessus, je suis l'étoile qui clignote et qui regarde l'acteur. Tout cela, c'est le paysage. Je suis aussi la musique émotionnelle du personnage, sa petite musique intérieure. À certains moments, cette musique anticipe sur le destin du personnage. Le spectateur la reçoit. Sans qu'il ne s'en rende compte encore, elle le prévient comme une messagère… Je raconte un peu l'air qui est autour du personnage (que l'on peut écrire aussi ère ou aire…). Je dis aux musiciens qui sont parfois avec moi que leur fonction est de jouer telle image, tel thème. La nourriture sur un plateau, ce sont ces images. Je ne dis jamais de jouer *do sol ré la* !

Le tressage musical de la voix

Je joue une musique qui donne l'impression que les comédiens chantent en parlant. Dans *Les Atrides*, la parole de Catherine Schaub, le coryphée d'*Iphigénie*, était tissée dans la musique : nous étions proches d'une sorte de chant très primitif et très simple, au sens noble du terme. Si les acteurs du Théâtre du Soleil avaient à chanter, je n'aurais pas le même rôle. Le chant appelle la polyphonie, des harmonies, plusieurs musiciens, une superposition des sons. Or, nous sommes la plupart du temps deux : l'acteur et moi.

Musique pour le théâtre : d'autres recherches

Je me définis comme un musicien de théâtre, et j'en revendique la particularité. Si le Théâtre du Soleil enregistre un spectacle et en fait un film, comme ce fut le cas avec *Tambours sur la digue*, je refais en grande partie la musique. Celle que je jouais sur le plateau n'est plus adéquate. Ce n'est pas le même espace, la même force d'image : j'ai beau jouer le même air que dans la représentation théâtrale, le spectateur ne me voit plus. Le rapport au personnage n'est plus le même, le cadrage est différent, l'aura autour des personnages est différente.
Une recherche passionnante me conduit aujourd'hui, dans le nouveau spectacle, à utiliser en parallèle plusieurs bandes préenregistrées dans lesquelles j'intègre et je superpose des instruments que je joue. J'essaye d'inventer une sorte de musique de film en direct qui arrive au spectateur par toutes sortes de canaux à l'intérieur de l'espace du théâtre. Il semble que les jeunes spectateurs, en particulier, soient très intéressés par mes consoles électroniques… Et comme les *Odyssées* évoquent les intégrismes que fuient certains personnages, je suis derrière une sorte de moucharabieh, en grande partie caché à la vue du public. Certains spectateurs me disent ressentir une frustration par rapport aux spectacles précédents. Elle est, en toute cohérence, à l'image des frustrations que vivent les personnages : avez-vous déjà vécu derrière un voile ? ■

Repères chronologiques du Théâtre du Soleil

© Michèle Laurent.

Théâtre du Soleil, *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves* d'Hélène Cixous, 1987-1988. L'ours Mouna Baloo réalisé par Erhard Stiefel (Catherine Schaub) et Gandhi (Andres Perez Araya).

27 octobre 1959, création de l'Association théâtrale des étudiants de Paris.
23 juin 1961, création de *Genghis Khan*, de Henry Bauchau aux Arènes de Lutèce.
29 mai 1964, naissance de la compagnie.

1964-1965

Les Petits Bourgeois, de Maxime Gorki, adaptation d'Arthur Adamov, mise en scène d'Ariane Mnouchkine, décor et costumes de Roberto Moscoso. MJC de la Porte de Montreuil, puis Théâtre Mouffetard. 2 900 spectateurs.

1965-1966

Création de *Capitaine Fracasse*, d'après Théophile Gautier, adaptation de Philippe Léotard, mise en scène d'Ariane Mnouchkine, décor de Roberto Moscoso, costumes de Françoise Tournafond. Théâtre Récamier. 4 000 spectateurs.

1967

5 avril : création de *La Cuisine*, d'Arnold Wesker, adaptation de Philippe Léotard, mise en scène d'Ariane Mnouchkine, décor de Roberto Moscoso. Cirque de Montmartre. 63 400 spectateurs.

1968

15 février : *Le Songe d'une nuit d'été,* de Shakespeare, adaptation de Philippe Léotard, mise en scène d'Ariane Mnouchkine, musique de Jacques Lasry, décor de Roberto Moscoso, costumes de Françoise Tournafond. 47 000 spectateurs.
Création de *L'Arbre sorcier, Jérôme et la Tortue* de Catherine Dasté, d'après une histoire inventée par les élèves d'une école de Sartrouville, mise en scène de Catherine Dasté, musique de Jacques Lasry, décor de Jean-Baptiste Manessier, costumes de Marie-Hélène Dasté. Cirque de Montmartre.

1969-1970

25 avril 1969 : *Les Clowns*, création collective du Théâtre du Soleil, en collaboration avec le théâtre de la Commune d'Aubervilliers, mise en scène d'Ariane Mnouchkine, musique de Teddy Lasry, décor de Roberto Moscoso, costumes de Christiane Candries. Théâtre de la Commune d'Aubervilliers. Tournée : Festival d'Avignon, Piccolo Teatro de Milan.
26 janvier 1970 : reprise à l'Élysée-Montmartre. 40 000 spectateurs.
Fin août 1970 : arrivée à la Cartoucherie.

1970-1971

12 novembre 1970 : *1789*, création collective du Théâtre du Soleil, mise en scène d'Ariane Mnouchkine, décor de Roberto Moscoso, costumes de Françoise Tournafond. Piccolo Teatro de Milan. Reprise à la Cartoucherie.
Tournée en France et à l'étranger : Villeurbanne, Besançon, Caen, Le Havre, Martinique, Lausanne, Berlin, Londres, Belgrade. 281 370 spectateurs.

1972-1973

12 mai 1972 : *1793*, création collective du Théâtre du Soleil, mise en scène d'Ariane Mnouchkine, décor de Roberto Moscoso, costumes de Françoise Tournafond. Cartoucherie. 102 100 spectateurs.

Hélène Cixous.

© Martine Franck.

15 novembre 1972 : reprise de *1789* en alternance avec *1793* à la Cartoucherie jusqu'en mars 1973.

1974

1789, film du spectacle du Théâtre du Soleil réalisé par Ariane Mnouchkine. Images de Bernard Zitzermann.

1975

4 mars : *L'Âge d'or*, création collective du Théâtre du Soleil, mise en scène d'Ariane Mnouchkine, espace scénique de Guy-Claude François, costumes de Françoise Tournafond, masques d'Erhard Stiefel. Cartoucherie. Tournée : Varsovie, Venise, Louvain-la-Neuve, Milan, Venise. 136 080 spectateurs.

1976-1977

Molière, film écrit et mis en scène par Ariane Mnouchkine avec le Théâtre du Soleil. Décors de Guy-Claude François, costumes de Daniel Ogier, Photographie de Bernard Zitzermann, musique originale de René Clémencic.

1977-1978

16 décembre 1977 : *Dom Juan*, de Molière, mise en scène de Philippe Caubère, décor de Guy-Claude François, costumes de Françoise Tournafond. Cartoucherie. 30 439 spectateurs.

1979-1980

4 mars 1979 : création de *Méphisto, le roman d'une carrière*, d'après Klaus Mann, adaptation et mise en scène d'Ariane Mnouchkine, décor de Guy-Claude François, costumes de Nani Noël et Daniel Ogier, musique de Jean-Jacques Lemêtre, masques d'Erhard Stiefel. En coproduction avec l'Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve (Belgique).
Cartoucherie. Tournée : Festival d'Avignon, Atelier théâtral de Louvain-la Neuve, Lyon, Rome, Berlin, Munich, Lons-le Saunier. 160 000 spectateurs.
Version vidéo du spectacle par Bernard Sobel.

1981-1984

« Les Shakespeare ». Traduction et mise en scène d'Ariane Mnouchkine, décor de Guy-Claude François, masques d'Erhard Stiefel, costumes de Jean-Claude Barriera et Nathalie Thomas, musiques de Jean-Jacques Lemêtre.
10 décembre 1981 : *Richard II*, à la Cartoucherie.
10 juillet 1982 : *La Nuit des rois*, au Festival d'Avignon.

© Michèle Laurent.

Théâtre du Soleil, *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves* de Hélène Cixous, 1987-1988, Kastourbaï Gandhi (Clémentine Yelnik), Abdoul Ghaffar Khan (Simon Abkarian), Gandhi (Andres Perez Araya), Masud Khan, l'instituteur pathan (Mahmoud Saïd), Rajkumar, paysan de Sialkot (Jean-François Dusigne).

Pièce jouée en alternance avec la précédente à la Cartoucherie.
18 janvier 1984 : *Henry IV*, 1re partie à la Cartoucherie. Pièce jouée en alternance avec les deux précédentes. Tournée : festival de Munich, Los Angeles (Olympic Arts Festival), Festival d'Avignon, Berlin (Berliner Festspiele). 253 000 spectateurs.

1985-1986

11 septembre 1985 : création de *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*, de Hélène Cixous, mise en scène d'Ariane Mnouchkine, musique de Jean-Jacques Lemêtre, décor de Guy-Claude François, costumes de Jean-Claude Barriera et Nathalie Thomas, figures et masques d'Erhard Stiefel, Cartoucherie.
Tournée 1986 : Amsterdam (Holland Festival), Bruxelles, Madrid, Barcelone.
108 445 spectateurs.

1987-1988

30 septembre 1987 : création de *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*, de Hélène Cixous, mise en scène d'Ariane Mnouchkine, musique de Jean-Jacques Lemêtre, décor de Guy-Claude François, costumes de Jean-Claude Barriera et Nathalie Thomas, masques d'Erhard Stiefel.
Cartoucherie. Tournée : Tel-Aviv (festival de Jérusalem). 89 000 spectateurs.
Version vidéo du spectacle par Bernard Sobel.

1989

La Nuit miraculeuse, film mis en scène par Ariane Mnouchkine, scénario d'Ariane Mnouchkine et Hélène Cixous, dialogues de Hélène Cixous, musique de Jean-Jacques Lemêtre, images de Bernard Zitzermann, décors de Guy-Claude François, poupées d'Erhard Stiefel, costumes de Nathalie Thomas et Marie-Hélène Bouvet. Commande de l'Assemblée nationale pour le bicentenaire de la Déclaration des droits de l'homme.

1990-1993

Les Atrides, mise en scène d'Ariane Mnouchkine, musique de Jean-Jacques Lemêtre, décor de Guy-Claude François avec les sculptures de Erhard Stiefel, costumes de Nathalie Thomas et Marie-Hélène Bouvet.
16 novembre 1990 : *Iphigénie à Aulis* d'Euripide, à la Cartoucherie. Traduction de Jean Bollack.

24 novembre 1990 : *Agamemnon* d'Eschyle, à la Cartoucherie. Traduction d'Ariane Mnouchkine.
23 février 1991 : *Les Choéphores* d'Eschyle, à la Cartoucherie. Traduction d'Ariane Mnouchkine.
Pièce jouée en alternance avec les deux précédentes.
26 mai 1992 : *Les Euménides* d'Eschyle, à la Cartoucherie. Traduction de Hélène Cixous.
Pièce jouée en alternance avec les trois précédentes.
Tournée : Amsterdam (Holland Festival), Essen (Theater des welt), Sicile (Orestiadi di Gibellina), Berlin (Berliner Festspiele), Lyon (TNP), Toulouse (Le Sorano), Montpellier (Printemps des comédiens), Bradford (European Art Festival), Montréal (Festival des Amériques), New York (B.A.M.), Vienne (Wiener FestWochen). 286 700 spectateurs.
15 mai-6 juin 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 (conteurs, musiciens, danseurs, acrobates, magiciens). Cartoucherie. 8 414 spectateurs.
18 mai 1993 : création de *La Ville parjure ou le Réveil des Érinyes* de Hélène Cixous, mise en scène d'Ariane Mnouchkine, musique de Jean-Jacques Lemêtre, décor de Guy-Claude François, costumes de Natalie Thomas et Marie-Hélène Bouvet.
En coproduction avec le Wiener Festwochen et le Ruhr Festpiele de Recklinghausen. Cartoucherie.
Tournée 1995 : Liège (Théâtre de la Place), Recklinghausen (Ruhr Festpiele), Vienne (Wiener Festwochen), Festival d'Avignon.
51 200 spectateurs.

1995-1996

10 juin 1995 : création du *Tartuffe* de Molière, mise en scène d'Ariane Mnouchkine, décor de Guy-Claude François, costumes de Nathalie Thomas et Marie-Hélène Bouvet.
À Vienne (Autriche – Wiener Festwochen).
Tournée 1995 : Festival d'Avignon, Saint-Jean D'Angely, Liège (Théatre de la Place).
Octobre 1995 : représentations à la Cartoucherie.
Tournée 1996 : La Rochelle, Vienne en France, Copenhague (Copenhagen 96), Berlin (Berliner Festspiele). 122 000 spectateurs.

1996-1997

Au Soleil même la nuit, film de Éric Darmon et Catherine Vilpoux en harmonie avec Ariane Mnouchkine, musique de Jean-Jacques Lemêtre.
Coproduction La Sept Arte, Agat Film & Cie et le Théâtre du Soleil.
Tournée à la Cartoucherie pendant les six mois de répétitions jusqu'aux premières représentations du *Tartuffe* de Molière.

1997-1998

26 décembre 1997 : *Et soudain des nuits d'éveil*, création collective en harmonie avec Hélène Cixous, mise en scène d'Ariane Mnouchkine, décor de Guy-Claude François, peintures de Danièle Heusslein-Gire, costumes de Nathalie Thomas et Marie-Hélène Bouvet. Cartoucherie.
Juin 1998 : tournée à Moscou (Festival Tchekhov). 55 000 spectateurs.
24 juillet 1998 : création de *Tout est bien qui finit bien* de William Shakespeare, mise en scène d'Irina Brook, musique de Jean-Jacques Lemêtre, décor de Guy-Claude François, costumes de Nathalie Thomas et Marie-Hélène Bouvet.
Cloître des Carmes à Avignon.

1999-2002

D'après *La Ville parjure ou le Réveil des Érinyes* de Hélène Cixous, un film de Catherine Vilpoux, images d'Éric Darmon.
11 septembre 1999 : création de *Tambours sur la digue, sous la forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs,* de Hélène Cixous, mise en scène d'Ariane Mnouchkine, musique de Jean-Jacques Lemêtre, décor de Guy-Claude François, Ysabel de Maisonneuve et Didier Martin, costumes de Nathalie Thomas et Marie-Hélène Bouvet.
Cartoucherie.
Tournée 2000-2002 : Bâle (Kaserne Basel), Anvers (DeSingel), Lyon (Les Célestins – Théâtre de Lyon), Montréal (Festival des Amériques), Tokyo (Nouveau Théâtre National de Tokyo), Séoul, (Théâtre National de Corée), Sydney (Sydney Festival). 154 000 spectateurs.

2002

Tambours sur la digue, sous la forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs de Hélène Cixous, film, mise en scène et réalisation d'Ariane Mnouchkine, musique de Jean-Jacques Lemêtre, Arte Vidéo/CNDP.

2003

Le Dernier Caravansérail (Odyssées), Cartoucherie, création collective. ■

Références bibliographiques

Le site Internet du Théâtre du Soleil : www.theatre-du-soleil.fr (photos, découverte en ligne de nouveaux textes, dialogues avec la compagnie) et le site www.lebacausoleil.com à consulter assidûment.

Sur le Théâtre du Soleil

Répertoire des spectacles

On peut se procurer la plupart des titres au Théâtre du Soleil, Cartoucherie, 75012 Paris :

– Théâtre du Soleil, *L'Âge d'or : première ébauche*, Paris, Stock, 1975, coll. « Théâtre ouvert ».
– Shakespeare William, *Richard II*, 1982 ; *Henri IV, 1re partie*, 1984 ; *La Nuit des rois*, 1982, Paris, Théâtre du Soleil/éditions Théâtrales.
– Cixous Hélène, *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*, 1985 ; *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*, 1987 ; *La Ville parjure ou le Réveil des Érinyes*, 1995 ; *Tambours sur la digue, sous forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs*, 2000, Théâtre du Soleil/éditions Théâtrales.
– Eschyle, *L'Orestie*, 1990 ; *Agamemnon*, 1990 ; *Les Choéphores*, 1992 ; *Les Euménides*, 1992, Théâtre du Soleil/éditions Théâtrales.

Ariane Mnouchkine, entretiens

– Mnouchkine Ariane, « En plein Soleil », *Fruits*, juin 1984, n° 2/3.
– Mnouchkine Ariane, « Le masque : une discipline de base au Théâtre du Soleil », in Aslan Odette (dir.), *Le Masque : du rite au théâtre*, Paris, Éditions du CNRS, 1985.
– Mnouchkine Ariane, « Préface », in Jomaron Jacqueline (de), *Le Théâtre en France,* tome 2, « De la Révolution à nos jours », Paris, Armand Colin, 1989.
– « Rencontre avec Ariane Mnouchkine », *Textes et documents pour la classe*, Paris, CNDP, janvier 1991, n° 573/574.
– Féral Josette, *Dresser un monument à l'éphémère. Rencontres avec Ariane Mnouchkine,* Paris, éditions Théâtrales, 1995.
– Mnouchkine Ariane, « Un artisanat de l'art », in *Du théâtre d'art à l'art du théâtre*, anthologie réunie par Jean-François Dusigne, Paris, éditions Théâtrales, 1997, p. 85-86.
– Féral Josette, *Trajectoires du Soleil : autour d'Ariane Mnouchkine,* Paris, éditions Théâtrales, 1998.
– Mnouchkine Ariane, « De l'apprentissage à l'apprentissage », *Alternatives théâtrales*, « Les penseurs de l'enseignement », 2001, nos 70/71, p. 24-31.

Ouvrages collectifs

– « Théâtre du Soleil, *1793*, *L'Âge d'or* », in Bablet Denis et Jacquot Jean, *Les Voies de la création théâtrale*, tome 5, Paris, Éditions du CNRS, 1977.
– « Le Théâtre du Soleil, théâtre différent », *Travail théâtral*, no 2, L'Âge d'homme/La Cité.
– « Théâtre du Soleil », *Travail théâtral*, n° 18/19, L'Âge d'homme/La Cité.
– Bablet M.-L. et Bablet Denis, *Le Théâtre du Soleil ou la Quête du bonheur*, Paris, Éditions du CNRS, 1979 (dossier avec diapositives).
– Lallias Jean-Claude et Arnault Jean-Jacques (coord.), *La Tragédie grecque,* Les Atrides *au Théâtre du Soleil*, Paris, CNDP, 1992, coll. « Théâtre aujourd'hui n° 1 » (dossier avec diapositives de Michèle Laurent).
– Lallias Jean-Claude, Arnault Jean-Jacques et Fournier Michel (coord.), *Shakespeare, la scène et ses miroirs*, Paris, CNDP, 1998, coll. « Théâtre aujourd'hui n° 6 ».
(Sur *La Nuit des rois*, avec diapositives de Michèle Laurent et CD. Le dossier consacre près d'une trentaine de pages à la mise en scène d'Ariane Mnouchkine et comprend notamment un entretien de Jean-Claude Lallias avec Maurice Durozier sur son travail d'acteur, et un article de Eugénie Arsenne, « Les sons de l'Illyrie » qui reprend de larges extraits de son mémoire de musicologie intitulé *La Musique dans* La Nuit des rois *au Théâtre du Soleil, une expérience de métissage culturel*.)
– Soussan Annie, Steinmetz Yves, La Nuit des rois *ou ce que vous voudrez, de William Shakespeare,* Paris CNDP, 1998, coll. « Bac Théâtre », p. 42-49.
(Ces pages sont consacrées à *La Nuit des rois* du Théâtre du Soleil : belle iconographie en noir et blanc – et, dans le cahier final, en couleur, extrait du programme, extrait d'un commentaire d'Ariane Mnouchkine publié dans *Acteurs*, extrait d'un entretien avec Ariane Mnouchkine publié par *Théâtre public* où elle parle du matériau de base des théâtres orientaux – mai 1982, longs extraits de l'article d'Alfred Simon dans *Esprit* sur l'Orient fabuleux, montage de quatre critiques réticentes, extrait du *Théâtre et son Double* en regard.)
– Théâtre citoyen, du Théâtre du peuple au Théâtre du Soleil, texte de Pascal Ory, citations de Melly Puaux, association Jean-Vilar, Avignon, 1995.

Articles et contributions choisis

– Banu Georges, « Nous, les marionnettes… Le bunraku fantasmé du Théâtre du Soleil », *Alternatives théâtrales,* « Le théâtre dédoublé », n° 65/66, 2000.
– Dusigne Jean-François, « Ariane Mnouchkine en marge de l'institution », in *Le Théâtre d'Art, aventure européenne du xxe siècle,* Paris, éditions Théâtrales, 1997, p. 273-280.

© Michèle Laurent.

Théâtre du Soleil, les poupées regardent les vivants, *L'histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*, de Hélène Cixous, 1985-1986.

– Dusigne Jean-François, « Chercher au présent le symptôme des passions. Quand le Théâtre du Soleil se prépare », *Alternatives théâtrales*, « Les répétitions. Un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson », 1997, n° 52/53/54, p. 99-101.
– Penchenat Jean-Claude, « La vie d'une troupe : le Théâtre du Soleil », in *Le Théâtre*, Paris, Bordas, 1992, p. 210-229.
– Picon-Vallin Béatrice, « À la recherche du théâtre. Le Soleil, de *Et soudain des nuits d'éveil* à *Tambours sur la digue.* Les longs cheminements de la troupe du Soleil », *Théâtre public,* mars-avril 2000, n° 152, p. 4-13.

Photographies

– « *Richard II* », photographies de Martine Franck, *Double Page,* 1982, n° 21.
– « *La Nuit des rois* et *Henri IV* », photographies de Martine Franck, *Double Page,* 1984, n° 32.
– « *L'Indiade* », photographies de Martine Franck, *Double Page,* 1987, n° 49.
– *Les Atrides I* ; *Iphigénie à Aulis* et *Agamemnon* ; *Les Atrides II* ; *Les Choéphores* et *Les Euménides*, photographies de Michèle Laurent, Théâtre du Soleil/éditions Théâtrales, 1992.

Vidéos et DVD

– Mnouchkine Ariane, *1789*, film du spectacle, 1974, VHS.
– Mnouchkine Ariane, *Molière*, 1977, VHS.
– Schroeter Werner, *À la recherche du Soleil,* film documentaire, 1986, VHS.
– Sobel Bernard et Mnouchkine Ariane, *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves,* film à partir du spectacle, 1988, VHS.
– Mnouchkine Ariane, *La Nuit miraculeuse* (commande de l'Assemblée nationale pour le bicentenaire de la Déclaration des droits de l'homme), 1989, VHS.
– Darmon Éric, Vilpoux Catherine, *Au Soleil même la nuit*, en harmonie avec Ariane Mnouchkine. Coproduction La Sept ARTE, Agat Film & Cie et le Théâtre du Soleil. Tourné à la Cartoucherie pendant les six mois de répétition jusqu'aux premières représentations du *Tartuffe* de Molière, 1996-1997, VHS.
– Vilpoux Catherine, *La Ville parjure ou le Réveil des Érinyes,* mise en scène de Ariane Mnouchkine, 1999, VHS.
– Mnouchkine Ariane, *Tambours sur la digue, sous la forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs*, à partir d'une pièce de Hélène Cixous, Arte Vidéo/CNDP, 2002, DVD.

Musique des spectacles de Jean-Jacques Lemêtre

– *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêve* ; *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*, cassettes audio.
– *Tambours sur la digue* ; *Et soudain des nuits d'éveil* ; *Les Atrides* ; *Iphigénie à Aulis* ; *Agamemnon/Les Choéphores/Les Euménides*, CD.

Dessins

– *Instruments utilisés par Jean-Jacques Lemêtre pour la musique de* L'Histoire terrible mais inachevée de

Norodom Sihanouk, roi du Cambodge, de Hélène Cixous, dessins de Clémentine Yelnick, Paris, Théâtre du Soleil, 1986.

Les théâtres orientaux

N.B.– La documentation d'ARTA, Association de recherche des traditions de l'acteur, Cartoucherie, 75012 Paris (consultation sur place, sur rendez-vous). http://assoc.wanadoo.fr/arta
Les bibliothèques universitaires de Paris-III (Censier, bibliothèque théâtrale Gaston-Baty) et de Paris-VIII ont un fonds important sur le sujet.
Dirigé par Milena Salvini, le Centre Mandapa programme régulièrement des artistes orientaux, notamment indiens : 6, rue Wurtz, 75013 Paris.

– Dumur Guy, *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, 1965, coll. « La Pléiade ».
– Fahr-Becker G., *Les Arts de l'Asie orientale*, Cologne, Könemann, 1998, 2 vol.
– Gründ Françoise, *Danses de la terre*, Paris, La Martinière, 2001.
– Jacquot Jean, *Les Théâtres d'Asie*, Paris, Éditions du CNRS, 1961.

La Chine

– Corinne Debaine-Francfort, *La Redécouverte de la Chine ancienne*, Paris, Gallimard, 1998, coll. « Découvertes, nº 360 ».
– Moscoso Sophie, « *Hebei Bangzi*, opéra traditionnel chinois », *Les Cahiers d'ARTA*, mai 1998.
– Pimpaneau Jacques, *Chanteurs, conteurs, bateleurs*, Centre de publication Asie centrale, université Paris-VII, 1978.
– Pimpaneau Jacques, *Promenade au jardin des poiriers, l'opéra chinois classique*, Musée Kwok On, 1983.
– Pimpaneau Jacques, *Chine, culture et traditions,* Arles, Philippe Picquier, 1988.
– Qiumin Fu, *L'Art théâtral de Mei Lanfang*, Paris, librairie You-Feng, 1998.
– Quiquemelle Maris-Pierre, *Le Théâtre traditionnel chinois : l'opéra de Pékin*, Paris, CNDP, 1986, coll. « Actualité des arts plastiques ».
– Vidal Laurence, *L'Opéra de Pékin*, Arles, Actes Sud, 1999.
– Xianzu Tang, *Le Pavillon aux pivoines*, Paris, Musica Falsa, 1998.

L'Inde

– Bansat-Boudon Lyne, *Théâtres indiens*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1998, coll. « Purusartha ».
– Bansat-Boudon Lyne, *Poétique du théâtre indien, lectures du* Natyasastra, Paris, École française d'Extrême -Orient, 1992.
– Barba, Leday, Karan, Panigrahi, « Théâtre d'Orient. Le kathakali, l'odissi », *Bouffonneries-Contrastes*, nº 9, 1983.
– *Kathakali. Théâtre traditionnel vivant du Kerala*, Paris, Gallimard, 1994, coll. « Connaissance de l'Orient ».
– *Le Mahabharata*, Paris, Seuil, 2002, 2 vol.
– Manjula Lusti-Narasimhan, *Bharatanatyam, la danse classique de l'Inde*, Paris, Adam Biro, 2002
– Martin-Dubost Paul, *Théâtre dansé du Kerala*, Paris, La Différence, 1990, coll. « Mobile matière ».
– Pimpaneau Jacques, *Inde, quand les dieux se donnent en spectacle*, Paris, Éditions Plume, 1997.
– Salvini Milena, *L'Histoire fabuleuse du théâtre Kathakali*, Édition Jacqueline Renard, 1990.
– Vâlmîki, *Le Ramayana*, Paris, Gallimard, 1999, coll. « La Pléiade ».

L'Indonésie

– Fassola Jacques, Vicherat Denis, *Bali, jardin des immortels,* Paris, Édition du Chêne, 1984.

Le Japon

– Banu Georges, *L'acteur qui ne revient pas. Journées de théâtre au Japon*, Paris, Aubier, 1986.
– *Butô(s),* Paris, CNRS Éditions, 2002.
– Costineanu Dragomir, *Origines et mythes du kabuki*, Paris, Publications orientalistes de France, 1996.
– Delay Nelly, *Le Japon éternel*, Paris, Gallimard, 1998, coll. « Découvertes, n° 362 ».
– Godel Armen, *Le Maître de Nô*, Paris, Albin Michel, 1989, coll. « Question de ».
– *Haïku, anthologie du poème court japonais*, Paris, Gallimard, 2003, coll. « Poésie ».
– *Le Dit des Heiké & Le Dit de Hôgen, Le Dit de Heiji,* trad. de René Sieffert, Paris, Publications orientalistes de France, 2003.
– Martzel Gérard, *Le Dieu masqué, fêtes et théâtre au Japon*, Paris, Publications orientalistes de France, 1982.
– Martzel Gérard, *La Fête d'Ogi et le Nô de Kurokawa*, Paris, Publications orientalistes de France, 1982.
– *Nô et Kyôgen*, *théâtre du Moyen Âge,* trad. de René Sieffert, Paris, Gallimard, 1979, 2 vol.
– *Nô et Kyôgen, Théâtre du Moyen Âge*, trad. de René Sieffert, Paris, Gallimard, 1979, 2 vol.
– Tsuruya Namboku, *Les Spectres de Yotsuya,* drame en 5 actes, Paris, Collège de France, Bibliothèque de l'Institut des hautes études japonaises/Maisonneuve et Larose, 1996.
– Tschudin Jean-Jacques, *Le Kabuki devant la modernité*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1995
– Zéami, *La Lande des mortifications, vingt-cinq pièces de nô,* Paris, Gallimard, 1994, coll. « Connaissance de l'Orient ».
– Zéami, *La Tradition secrète du nô*, Paris, Gallimard, 1960, coll. « Connaissance de l'Orient ».

D'Est en Ouest, entre tradition et modernité

– Abirached Robert (dir.), « Sur l'aventure des Copiaus », in *La Décentralisation théâtrale*, cahiers 5 et 6, Arles, Actes Sud, 1992-1993.

– Appia Adolphe, *Œuvres complètes*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983-1992, 4 vol.
– Artaud Antonin, *Le Théâtre et son Double,* Paris, Gallimard, 1964.
– Bablet Denis, *Le Décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, CNRS Éditions, 1988.
– Banu Georges, *Bertolt Brecht ou le Petit contre le grand*, Paris, Aubier, 1981.
– Banu Georges, « Théâtre à l'étranger : la spécificité du travail théâtral oriental », *Comédie-Française,* septembre 1981, nº 101.
– Barba Eugenio, Savarese Nicola, « L'énergie qui danse, l'art secret de l'acteur », *Bouffonneries,* 1995.
– Brecht Bertolt, *L'Art du comédien*, Paris, L'Arche, 1999, n° 32/33.
– Camerlain Lorraine, « L'Orient occidental », *Les Cahiers de théâtre*, Montréal, décembre 1998, nº 49.
– Copeau Jacques, *Registres I, Appels*, Paris, Gallimard, 1974.
– Copeau Jacques, *Journal 1901-1915* et *Journal 1916-1948*, texte établi, annoté et introduit par Claude Sicard, Paris, Éditions Claire Paulhan, 1999.
– « Copeau l'éveilleur », textes réunis par Pavis Patrice et Thomasseau Jean-Marie, *Bouffonneries,* 1995, nº 34.
– Claudel Paul, *Mes idées sur le théâtre,* Paris, Gallimard, 1966.
– Claudel Paul, *Connaissance de l'Est*, Paris, Mercure de France, 1973.
– Craig Edward Gordon, *De l'art du théâtre,* Circé, 2000, coll. « Penser le théâtre ».
– Dort Bernard, « Le théâtre ailleurs autrement », *Europe,* octobre 1989, n° 726.
– Dullin Charles, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, O. Lieutier, 1946.
– Dusigne Jean-François, *Le Théâtre d'art, aventure européenne du xxe siècle*, Paris, éditions Théâtrales, 1997.
– Dusigne Jean-François, *Du théâtre d'art à l'art du théâtre*, Paris, éditions Théâtrales, 1997.
– Dusigne Jean-François, « Autour d'une tasse de thé, la leçon de théâtre », *Alternatives théâtrales*, « Les penseurs de l'enseignement », 2001, n° 70/71, p. 79-83.
– Dusigne Jean-François, « L'Incandescence, la Fleur et le Garde-fou », in *Brûler les planches, crever l'écran : la présence de l'acteur : actes du colloque organisé du 13 au 15 janvier 2000 à l'Abbaye d'Ardenne*, Saussan, Saint-Jean-de-Vedas, Éditions l'Entretemps, 2001, coll. « Les voies de l'acteur ».
– Duvignaud Jean, Khaznadar Chérif (coord.), *Internationale de l'imaginaire*, Arles, Paris, Actes Sud/Maison des cultures du monde, 1996, tome 5, « Algérie, Chine », coll. « Babel ».
– Fumaroli Marc, « Grotowski ou le passeur de frontières », *Alternatives théâtrales*, « Les penseurs de l'enseignement », 2001, n° 70/71, p. 11-18.
– Gauthard Nathalie, *Le Masque balinais-topeng et son utilisation comme outil de formation du comédien occidental*, mémoire de maîtrise, bibliothèque Gaston-Baty, Paris-III, 1998 (consultation possible à ARTA.)
– Gauvreaud Alain, *Masques et théâtres masqués en Orient et Occident*, Paris, CNDP, 2002, coll. « Actualité des arts plastiques ».
– Grotowski Jerzy, *Vers un théâtre pauvre (1971),* Lausanne, L'Âge d'homme, 2002.
– Houdard Dominique, « Théâtre de Figure », *Nouvelle Revue française*, juillet-août 1997, n° 534/535.
– Lecoq Jacques, Carasso Jean-Gabriel, Lallias Jean-Claude, *Le Corps poétique*, Anrat/Actes Sud, 1997, coll. « Cahiers Théâtre-éducation ».
– *Les Deux Voyages de Jacques Lecoq* (documentaire en deux parties. 1er voyage : le corps, le mouvement, 46 min. 2e voyage : le jeu, la création, 49 min), conception Jacques Lecoq, Jean-Gabriel Carasso, Jean-Claude Lallias, Jean-Noël Roy, réalisation Jean-Gabriel Carasso, Jean-Noël Roy, production On Line productions, Anrat, La Sept-Arte, participation CNT, 1999.
– Meyerhold Vsevolod, *Écrits sur le théâtre,* tome I, Lausanne, L'Âge d'homme, 2001.
– Michaux Henri, *Un barbare en Asie*, Paris, NRF Gallimard, 1967.
– Oïda Yoshi, Marshall Lorna, *L'Acteur flottant,* Arles, Actes Sud, 1992, coll. « Le Temps du Théâtre ».
– Oïda Yoshi, Marshall Lorna, *L'Acteur invisible,* Arles, Actes Sud, 1998, coll. « Le Temps du Théâtre ».
– Plassard Didier, *L'Acteur en effigie*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1992.
– Pradier Jean-Marie, *La Scène et la Fabrique des corps*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1997.
– Reinhardt Max, *Du théâtre d'art à l'art du théâtre*, Paris, éditions Théâtrales, 1997.
– Stanislavski Constantin, *Ma Vie dans l'art,* Lausanne, L'Âge d'homme, 1980.
– Stanislavski Constantin, *Notes artistiques*, Belfort, Strasbourg, Circé/Théâtre national de Strasbourg, 1998, coll. « Penser le théâtre ».
– Tchekhov Michaël, *Être acteur, méthode psychophysique du comédien*, Paris, Olivier Perrin, 1967.

Depuis quarante ans, le Théâtre du Soleil vit, autour d'Ariane Mnouchkine, une aventure de création exceptionnelle. La troupe, continuellement renouvelée et nourrie de l'expérience des plus anciens, assume de façon collective toutes les tâches artisanales du théâtre et accueille le public dans un lieu magique qui invite le spectateur à un voyage imaginaire.

Héritier de l'esprit de service public et des penseurs d'un théâtre d'art, le Théâtre du Soleil se reconnaît avec humilité des maîtres – Copeau, Jouvet, Vilar, Meyerhold, Brecht… – et, pour parler de notre temps, de l'actualité brûlante, puise aux sources les plus lointaines du théâtre. Ainsi, Eschyle, Euripide, Shakespeare, Molière, la commedia dell'arte sont-ils des territoires d'apprentissage pour mettre en forme nos craintes et nos espoirs devant la marche du monde.
Le grand fleuve oriental des traditions masquées et dansées, de la célébration d'un art stylisé de l'acteur, inspire les recherches passionnées du Théâtre du Soleil, qui interrogent la nécessité et la force politique et poétique du théâtre.

Ce dossier propose de cheminer à l'intérieur du mouvement de création de la troupe. Tout au long de ce parcours intime, les figures inspirantes, les sources orientales, les références éclairantes sont données comme autant de repères. Conçu en accompagnement du programme limitatif de l'enseignement de théâtre pour le baccalauréat littéraire, il est spécialement destiné aux équipes de professeurs ainsi qu'à leurs élèves. Au-delà, les questions esthétiques qu'il aborde, les pistes qu'il suggère permettent d'élargir les travaux de classe à des approches variées, notamment en lettres, en histoire des arts, en cinéma et en musique.