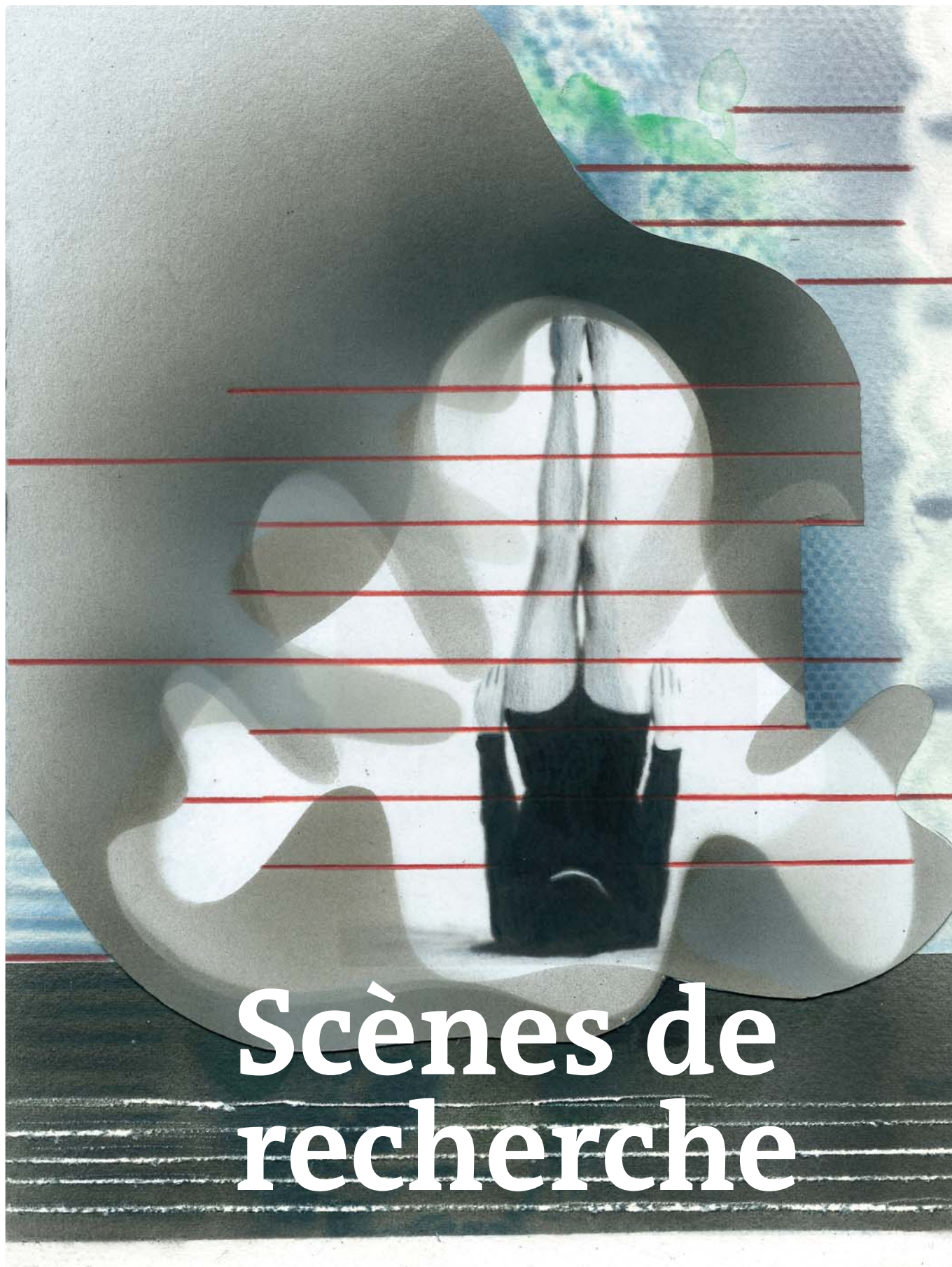


CULTURE ET RECHERCHE



N° 135 PRINTEMPS-ÉTÉ 2017



Scènes de recherche

Culture et Recherche ouvre ses pages pour deux numéros successifs aux arts de la scène et aux enjeux spécifiques de ceux-ci en termes de recherche. Ces deux numéros viennent dans le prolongement de celui consacré à la recherche dans les écoles supérieures d'art (numéro 130) publié à l'hiver 2014-2015.

Placés sous l'égide de la Direction générale de la création artistique (DGCA), le champ des arts plastiques et celui du spectacle vivant laissent apparaître des structurations institutionnelles et des coordinations administratives historiquement différenciées, notamment en ce qui concerne la dimension de la recherche. Cependant, des convergences se sont progressivement construites.

Dès 2008, en prévision du rassemblement de la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles (DMDTS) et de la Délégation aux arts plastiques (DAP) au sein de la Direction générale de la création artistique, un groupe de travail formé des membres des inspections et des services concernés a commencé à élaborer une conception commune, ou à tout le moins harmonisée, des problématiques de la recherche dans le champ de la création au sens large.

Ce travail s'est poursuivi en appui au pôle recherche constitué dans un premier temps au sein de la DGCA, le service de l'inspection de la création artistique (SICA) contribuant d'abord à la mission de réflexion sur la recherche au ministère de la Culture confiée à l'inspection générale des affaires culturelles (rapport Nicole Pot, novembre 2010), puis aux travaux de préparation de l'agenda stratégique France-Europe 2020 (automne 2013).

Ces échanges et collaborations ont trouvé une stabilisation avec la création de la Mission recherche (MIR) de la DGCA en juin 2015, le groupe de travail « recherche » de l'inspection devenant alors permanent.

Ainsi structurée, la DGCA s'emploie à consolider sa politique en matière de recherche dans ses domaines de compétence, notamment, à l'échelle nationale, en œuvrant au développement des partenariats avec le Centre national de la recherche scientifique (CNRS), l'Agence nationale de la recherche (ANR), ainsi qu'avec l'ensemble du monde de la recherche et, à l'échelle européenne, en concourant à positionner le champ culturel dans les dispositifs du programme Horizon 2020.

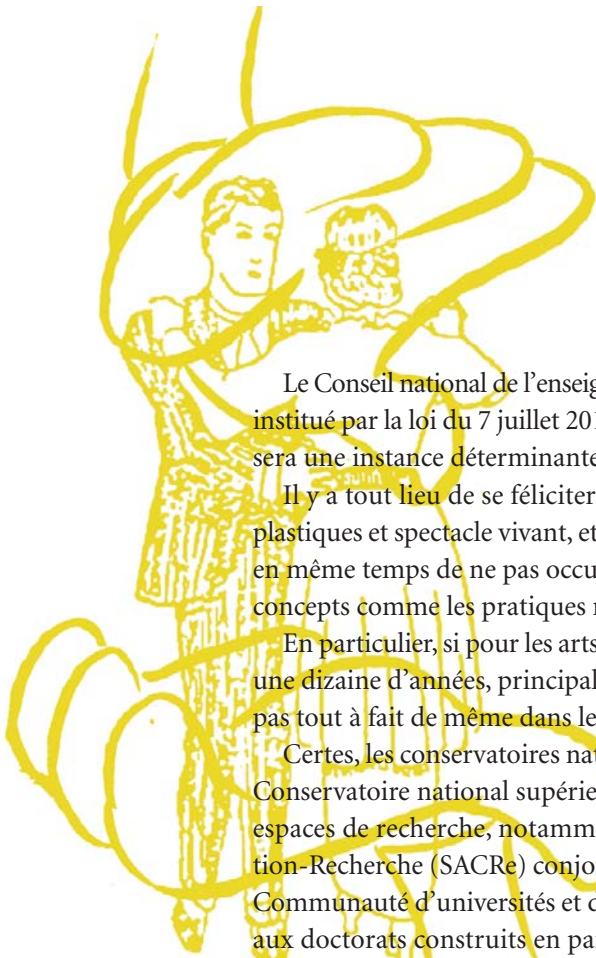
Par ailleurs le processus de Bologne, amorcé en 1998, a contribué à faire évoluer fortement le paysage de l'enseignement supérieur Culture, instaurant de fait des préoccupations communes aux différents domaines artistiques.

Dans ce cadre, le ministère de la Culture s'est notamment trouvé devant la nécessité de se saisir de la problématique d'une *recherche en art* et de la manière dont celle-ci pouvait se fonder en tant que telle, en particulier en ce qui concerne l'évaluation des démarches et travaux qu'elle produit.

À cet égard, le ministère de la Culture se doit de faire reconnaître à ses partenaires, en particulier le ministère chargé de l'enseignement supérieur et de la recherche, que le savoir peut être produit par d'autres médiums que l'écrit et que la dimension de création inhérente aux différentes modalités de pratique artistique – conception, interprétation, pédagogie ou médiation – génère des processus de recherche identifiables comme tels.

RÉGINE HATCHONDO

Directrice générale de la création
artistique



Le Conseil national de l'enseignement supérieur et de la recherche artistiques et culturels (Cneserac), institué par la loi du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine, sera une instance déterminante à cet égard.

Il y a tout lieu de se féliciter des convergences en termes d'enjeux pour la recherche entre arts plastiques et spectacle vivant, et des lignes de réflexion communes qui en résultent, mais il convient en même temps de ne pas occulter les histoires différentes, souvent anciennes, qui ont façonné les concepts comme les pratiques relatifs à la recherche selon les domaines artistiques.

En particulier, si pour les arts plastiques, la recherche s'est institutionnellement structurée, depuis une dizaine d'années, principalement dans les établissements d'enseignement supérieur, il n'en va pas tout à fait de même dans le domaine du spectacle vivant.

Certes, les conservatoires nationaux supérieurs de musique et de danse de Paris et de Lyon ou le Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris sont en train de se constituer comme espaces de recherche, notamment à la faveur de la mise en place du doctorat Sciences-Arts-Création-Recherche (SACRe) conjointement avec l'École normale supérieure (ENS) dans le cadre de la Communauté d'universités et d'établissements Paris Sciences et Lettres (ComUE PSL) qui s'ajoute aux doctorats construits en partenariat avec l'Université, tandis que l'Institut international de la marionnette (IIM) et le Centre national des arts du cirque (CNAC) se sont dotés de pôles recherche depuis 2012 et ont créé ensemble une chaire d'Innovation Cirque et Marionnette (ICiMa).

Toutefois, historiquement jusqu'à ce jour, pour les disciplines du spectacle vivant, c'est majoritairement dans des établissements de création ou avec leur concours que s'est développée la recherche.

Parmi ces établissements, il convient de citer des opérateurs spécifiques tels l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam), le Centre national de la danse (CND), les centres nationaux de création musicale (CNCM), le Centre de musique baroque de Versailles (CMBV) ou encore les Ateliers d'Aubervilliers (où les champs du spectacle vivant et des arts plastiques se côtoient et interfèrent régulièrement), auxquels s'ajoutent plusieurs centres culturels de rencontre (CCR) ou des structures de création-diffusion : scènes nationales (Hexagone à Meylan, Phénix à Valenciennes, Maison des arts et de la culture à Créteil, Maison des arts à Sochaux-Montbéliard), centres d'art (Enghien), centres chorégraphiques nationaux (Montpellier, Caen, musée de la Danse de Rennes) ou centre dramatique national (Caen avec le Centre national d'études spatiales).

Parallèlement, avec l'appui de ces institutions ou de divers programmes d'aide à la recherche (aide à la recherche et au patrimoine en danse, programmes de résidences de recherche...), voire à leur seule initiative, nombre de chercheurs, d'artistes ou de lieux inventent leurs propres programmes et protocoles d'expérimentation ou d'innovation.

Enfin, les liens tissés entre le CNRS et le ministère de la Culture, et formalisés dans un accord-cadre, permettent d'articuler le monde scientifique au travail dans des laboratoires avec les pratiques contemporaines de la création. Cela est particulièrement développé en musique dans les dimensions acoustiques, de lutherie, de traitement du son, d'identification de répertoires anciens ou d'enregistrements à caractère ethnologique, de connaissances historiques sur les modalités d'interprétation ou de réception.

C'est de cet ensemble différencié et foisonnant d'initiatives aux mobiles les plus divers, aux objectifs parfois improbables mais toujours féconds pour les chemins de l'art, que ces deux numéros, « Scènes de recherche » et « Recherches en scène », souhaitent rendre compte. ■

« Scènes de recherche »

Le présent numéro, « Scènes de recherche », s'attache tout d'abord à explorer les grands enjeux, à restituer les débats – parfois vifs – et les positions – parfois contrastées – s'agissant de cerner ce que « recherche » signifie dans le domaine du spectacle vivant. Débats et positions qui ont pu évoluer au fil du temps : quelques textes plus anciens viennent ainsi rendre compte des étapes traversées.

« Scènes de recherche » balaie aussi un échantillon de situations de recherche et de sujets abordés qui tous, de la dimension organique du corps à la numérisation des sons et des images en passant par l'exploration d'un instrument et l'adresse au public, renvoient, d'une manière ou d'une autre, à l'expérience sensible.

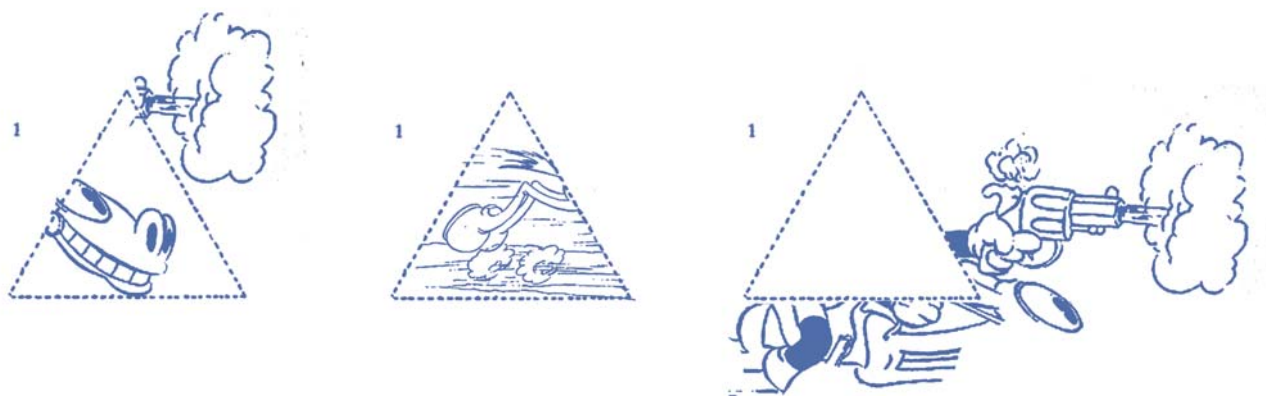
Cette donnée première du sensible façonne évidemment en tout premier lieu les démarches d'apprentissage et de transmission et c'est donc tout naturellement que la pédagogie se constitue ici en tant que *scène de recherche*.

Enfin, une place est faite à *l'écart*, aux pas de côté, à l'investigation qui interroge aussi bien l'étrangeté que l'extranéité, l'hier comme le demain.

Le second numéro, « Recherches en scène », proposera un complément de ce panorama en mettant en avant diverses démarches individuelles ou collectives où art et recherche s'interpénètrent intimement.

Pour ces deux numéros, comme pour le numéro 130 dédié à la recherche dans les écoles supérieures d'art confié à Fabrice Hyber, le choix a été fait d'inviter des artistes à proposer une intervention visuelle. Les dessins et collages d'Hippolyte Hentgen parcourent les pages de « Scènes de recherche », les créations de Julien Prévieux ponctueront celles de « Recherches en scène », préfigurées à la fin de ce premier numéro par trois dessins, mouvement des yeux devant une œuvre.

Hippolyte Hentgen, personnage de fiction né de la collaboration de deux femmes artistes, joue l'appropriation et la manipulation des codes visuels partagés. Gaëlle Hippolyte et Lina Hentgen génèrent un troisième personnage comme une sphère de partage et un outil de mise à distance par rapport à l'œuvre produite. Car ce sont le lieu commun, l'image partagée, les codes identifiables que travaille le duo. Empruntant à la bande dessinée, au dessin animé ou au dessin de presse, Hippolyte Hentgen se livre à une investigation de l'imagerie populaire par le faire : dessiner pour comprendre le dessin, en comprendre la force et les potentialités jusqu'à construire un immense collage référentiel, protéiforme et composite. Ainsi, ses paysages, ses personnages et ses objets sont autant de clichés qui perdurent dans la mémoire collective parce qu'employés et réemployés dans la publicité et les médias. ■



À paraître à l'automne 2017 :

Culture et Recherche n° 136, « Recherches en scène »

Augmenter le programme : partitions et didascalies

Faire tomber les barrières, *Arllette Farge et Jean-François Vrod*

Le muscle de la créativité, *Andy Emler*

Un collectif de danseurs à l'œuvre. Les Carnets Bagouet,

Anne Abeille et Jean Rochereau

Le désordre serein, *Katarina Livljanić*

Fédérer la recherche en danse, *Joëlle Vellet*

À la recherche du contact des sciences. L'expérience de l'Hexagone,

Antoine Conjard

Avoir lieu. Ce que permet l'institution, *Renaud Herbin*

Associer recherche et art, *Hugues Genevois*

Les chantiers archéo-chorégraphiques du Centre national de la danse, *Laurent Barré*

Revue *Incise*. Retourner le regard du loisir savant, *Diane Scott*

Éprouver, creuser

Éloge du studio, *Dominique Dupuy*

Partager une évidence, *Bernard Focroulle*

Un rapport au public engagé. Cheptel Aleïkoum, *Sophia Perez,*

Mathieu Despoisses et Guillaume Dutrieux

Construire une recherche chorale collective.

La création du « drag requiem », *Jean-Christophe Marti*

A.I.M.E., un laboratoire chorégraphique du sensible,

Isabelle Ginot et Julie Nioche

Occupation Bastille. 11 avril-12 juin 2016, *Géraldine Chaillou*

Les mondes du spectacle vivant, *Eli Commins*

Le Cube. Le lieu trouvé où chercher, *Pierre Meunier*

Enfance et Musique. Une recherche collective permanente,

Marc Caillard, Annie Avenel, Agnès Chaumié, Véronique His, Geneviève Schneider, Wanda Sobczak, Julie Naneix Laforgerie

Démos, questionner les évidences, *Gilles Delebarre*

Dîner des artistes. 30 janvier 2017 – Laboratoires d'Aubervilliers,

Alexandra Baudelot, Katinka Bock, Daniel Foucard, Silvia Maglioni, Josep Rafanell i Orra, Graeme Thomson, Mathilde Villeneuve, Sophie Wahnich

Inventer, documenter, s'approprier : protocoles

Une revue comme recherche-pratique, *Charlotte Imbault*

Saâad : sortir les orgues de l'église, *Guillaume Heuguet*

Comment penser la dialectique acoustique/électroacoustique au sein du geste compositionnel, *Florence Baschet*

Une recherche : méthodologie, fonction, durée,

Leïla Adham et Emmanuelle Baud

Traduire en danseur, *Laurent Pichaud*

Un protocole de création, *Keti Irubetagoiyena*

Au-delà du moment conceptuel. Danse contemporaine et pratiques documentaires, *Frédéric Pouillaude*

Questionner la recherche : parcours d'artistes

Si la Tate Modern était le Musée de la danse,

Catherine Wood et Boris Charmatz

Peter Brook et les Bouffes du Nord, un théâtre emblématique,

Georges Banu

Le théâtre du regard. L'univers de François Tanguy,

Elysaeth Cormier-Van Dam

Pour une thèse vivante, *Claudia Triozzi et Philippe Le Moal*

Le pied de la lettre. Sur Jérôme Bel, danseur, *Robert Cantarella*

Recherche de l'outil idéal, *Mathieu Roy*

S'affranchir des frontières, *Kamilya Jubran et Sarah Murcia*

Milogue à 2, *Alice Dusapin et Pascal Dusapin*

Se questionner : paroles d'artistes-chercheurs

De *SmartFaust* à *Geek-Bagatelles*, *James Giroudon et Yann Orlarey*

Percussion à quatre mains, métissage et création,

Julien André et Ibrahima Diabaté

La physique imaginaire, *Aurélien Bory*

L'absolu, cirque métaphysique, *Boris Gibé*

La dignité de désirer d'autres vies, *Marie Soubestre et Romain Louveau*

Interpréter à la lisière..., *Fiona Monbet*

Écrire du dedans de la danse, *Énora Rivière*

Un artiste chercheur au travail, *Olivier Normand*

Le chemin créatif comme finalité artistique, *Colin Roche*

La légèreté, *Claire-Mélanie Sinnhuber*

Brouiller les cartes, *Claire Diterzi*

- 3 Avant-propos, *Régine Hatchondo, directrice générale de la création artistique*
- 5 « Scènes de recherche »

8-31

Faire sens

- 10 Un point de vue, *Bernard Stiegler*
- 14 Pour un glossaire de la recherche théâtrale. « Laboratoire », puisqu'il faut bien commencer par un mot..., *Jean-Manuel Warnet*
- 16 EHCREHCER TE ESNAD. Au matin de la recherche, *Dominique Dupuy*
- 18 À la recherche d'une définition ou Du principe de l'arabesque, *Philippe Le Moal*
- 20 L'art comme recherche. Quelques remarques concernant le théâtre, *Benoît Lambert*
- 22 Le ridicule de l'ignorance..., la beauté de la curiosité et de la confiance, entretien de *Béatrice Picon-Vallin* avec *Ariane Mnouchkine*
- 26 La musique, objet devenu outil. Nouvelles perspectives de recherche en sciences sociales, *Denis Laborde*
- 28 Des scènes de recherche pour l'art vivant, *Dominique Figarella*

Avertissement

La présente publication tient compte des rectifications et recommandations orthographiques approuvées par l'Académie française et les instances francophones compétentes, parues au *Journal officiel* (documents administratifs) du 6 décembre 1990.

La rédaction rappelle que les opinions exprimées dans les articles n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs.

Scènes de recherche

32-43

Faire et défaire l'Histoire

- 34 La danse contemporaine face au révisionnisme, *Laurence Louppe (1938-2012)*
- 36 Enjeux pour une histoire de l'art chorégraphique, *Marina Nordera*
- 38 Suprématie du Stradivarius. La part du mythe, *Claudia Fritz*
- 39 Punk is not dead. Une histoire de la scène punk en France (1976-2016), *Luc Robène et Solveig Serre*
- 40 Quand le passé est devant nous. Actualité de la réduction en art, *Rémy Campos*
- 42 Une pensée en mouvement. Les arts du mime et du geste, *Esther Mollo et Claire Heggen*
- 52 Si la raison se trouve, le chaos, lui, se cherche, *Laurent De Wilde*
- 54 Sur quelques thèmes de recherches musicales actuelles, *Philippe Manoury*
- 57 Vers une dramaturgie et un corps au numérique, *Sarah Fdili Alaoui*
- 58 Acteur augmenté ou acteur en devenir? *Esther Mollo*
- 60 Improvisation augmentée, *Marc Chemillier*
- 61 L'artiste compteur, *Olivier Sens*
- 62 Du signe-trace au signe-crédation, *Marion Bastien*

44-63

Organe, instrument, outillage

- 46 Le corps comme lieu d'expérience et de savoir. Éléments pour une recherche « en corps », *Nicole Harbonnier*
- 47 Autour des instruments de musique. Une recherche pluridisciplinaire, *Cassandra Balosso-Bardin et Patricio de la Cuadra*
- 48 Sculpter l'air ou composer, *Baptiste Bacot*
- 49 Une étoile chercheuse. Wilfride Piollet et les barres flexibles, *Jean-Christophe Paré*
- 51 Peut-on capturer l'énergie du rock sans les décibels? *Emmanuel Bigand*
- 64 Faire école
- 66 Un doctorat d'artiste. SACRe (Sciences, Arts, Création, Recherche), *Jean-Loup Rivière*
- 68 Intégrer l'improvisation à l'enseignement instrumental, *Noémie L. Robidas*
- 70 La recherche-action pour l'enseignement. Une pratique créatrice au Cefedem Auvergne-Rhône-Alpes, *Samuel Chagnard, Claire Haranger-Segui et Nicolas Sidoroff*
- 72 Le mouvement comme chemin d'accès au savoir, *Pascal Lecoq*
- 74 Que fait la danse à l'art et à l'architecture? *Emmanuelle Huynh*
- 76 Innovation Cirque et Marionnette. La chaire ICiMa, *Raphaële Fleury et Cyril Thomas*

64-77

Faire école

78-91

Faire écarts

- 80 Une recherche du lien, *Yann-Gaël Poncet*
- 82 Une multitude foisonnante, *Samuel Aubert*
- 83 Vers un acteur-créateur des scènes du monde, *Jean-François Dusigne*
- 85 Le corps dans les danses régionales de France, *Catherine Augé et Yvonne Paire*
- 88 Chercher l'erreux, *Françoise Étay et Laurent Bigot*
- 89 Quand l'interprète guide l'ethnomusicologue, *Aurélie Helmlinger*
- 90 La recherche au service de la transmission en musiques du monde et d'ici, *Kamel Dafri*

92-95

Outro

- 94 Un projet, ici? *Pierre Kuentz*

Dossier coordonné par

Chantal CRESTE, Jérôme DUPIN, Jean-Pierre ESTIVAL, Pascale LABORIE, Philippe LE MOAL, Isabelle MANCI, Sylvie PEBRIER, Annabel POINCHEVAL et Jean-Michel TREGUER
Inspectrices et inspecteurs de la création
Ministère de la Culture/Direction générale de la création artistique
et Thomas JACQUES LE SEIGNEUR
Ministère de la Culture/Direction générale de la création artistique/Mission Recherche



En couverture et tout au long du numéro :
Hippolyte Hentgen, « 1, 2, 3 », 2017.
Collages et dessins réalisés spécifiquement pour *Culture et Recherche* n° 135.
Courtesy des artistes

Pages 93-95 :
Julien Prévieux, *Anthologie des regards* (p. 93 : Marcel Duchamp, *Fontaine, 1917*; p. 94 : Martial Raysse, *Made in Japan - La Grande Odalisque, 1964*; p. 95 : Kasimir Malevitch, *Croix [noire], 1915*).
Courtesy de l'artiste

Le ridicule de l'ignorance..., la beauté de la curiosité et de la confiance

J'espère que nous leur laissons la conscience de cette tension : une liberté, une permissivité qui n'est pas flasque, molle, qui n'est pas une liberté insensée, mais une liberté qui cherche le sens.

EXTRAITS D'UN ENTRETIEN DE
BÉATRICE PICON-VALLIN
AVEC ARIANE MNOUCHKINE,
12 janvier 2017, Théâtre du Soleil

ARIANE MNOUCHKINE
est metteuse en scène,
directrice du Théâtre du Soleil,
troupe fondée en 1964,
scénariste et réalisatrice de films

Béatrice Picon-Vallin : Longtemps tu as refusé qu'on identifie le Théâtre du Soleil à un laboratoire mais en 2007, à ma question : « Est-ce que maintenant le Théâtre du Soleil est un laboratoire d'écriture scénique ? », tu as répondu : « Non, pas d'écriture scénique, c'est un laboratoire de théâtre¹. »

Ariane Mnouchkine : Oui, c'est vrai, avant, je n'aimais pas utiliser ce terme parce qu'il me paraissait prétentieux. Dans l'esprit de certains, petit à petit, le mot *laboratoire* était devenu le lieu où travaille une élite, scientifique de préférence ou même militaire. Là où travaille le peuple, c'était une usine. C'est pour cela que je préférerais le mot *atelier*. Mais j'avais tort. Tout comme un atelier, un laboratoire, *Laboratorio, laboro*, c'est l'endroit où l'on travaille, où l'on travaille à chercher, à découvrir, quelque chose. Alors, bien sûr, le Théâtre du Soleil est un laboratoire, un laboratoire de théâtre populaire.

B.P.-V. : Il y a au Soleil la même structure que dans un laboratoire de recherche scientifique. Il y a les administratifs – le bureau –, les techniciens, les chercheurs – les artistes. Avec une interpénétration des rôles, comme souvent dans une équipe de recherche où tous doivent être soudés autour d'un projet commun.

A.M. : Je pense que cela va encore plus loin. Le laborantin – celui qui cherche – mélange des choses dans ses éprouvettes mais, en amont, quelqu'un a travaillé à trouver le meilleur verre pour faire cette éprouvette, le verre le plus solide au feu, le plus transparent, le moins polluant, le plus imperméable, puisque nous savons que l'eau passe même à travers le verre. Il n'y a pas de matière, semble-t-il, absolument hermétique.

Je n'exclus évidemment pas du tout les techniciens de la recherche artistique. Pour le bureau, c'est peut-être plus difficile à comprendre, mais sa recherche est aussi quotidienne que la nôtre : comment mieux atteindre le public, comment mieux lui expliquer, comment le recevoir le plus harmonieusement possible, comment faire pour le mettre à l'aise, en confiance ? Bref, comment lui faire plaisir, avant même que ne commence la représentation. Il y a de la recherche, du laboratoire, tout le temps et partout. C'est peut-être cela l'enjeu, d'ailleurs : que dans un laboratoire comme le nôtre, personne ne soit exclu du travail artistique, que personne ne se croie ni hors d'atteinte ni exclu de l'obligation artistique. Bien sûr, il s'agit aussi de la ritualisation de la vie quotidienne, et donc – j'insiste là-dessus – d'un apprentissage de la citoyenneté. Je pense qu'il ne peut pas y avoir de citoyenneté sans un rapport à la forme, à la beauté, à l'art. Nous avons besoin de pain et de roses, vraiment.

B.P.-V. : La recherche, fondamentale et appliquée, c'est l'ensemble des actions entreprises pour produire et améliorer les connaissances dans un domaine scientifique. Pourrait-on distinguer des modes de recherche fondamentale ou appliquée – à propos des formes théâtrales anciennes et/ou asiatiques par exemple –, dans le travail du Soleil sur ses spectacles ?

A.M. : Très souvent quand je tente d'expliquer à des scientifiques notre façon de travailler, ils s'étonnent de la similitude de nos démarches. Pour eux comme pour nous, le hasard, l'intuition, l'erreur qui va provoquer une découverte, comptent ; l'obstination aussi, bien sûr. Les savants eux aussi répètent, encore et encore. Et puis nous partageons l'importance du

1. Cf. « Écrire au présent : un récit intime à trente voix », dans *Alternatives théâtrales*, n° 93, 2007.

« J'aurais aimé rester à l'école tout le temps. Je n'ai pas dit au lycée. J'ai dit à l'école. L'école, c'est une certaine idée du bonheur. Je pense que si on arrivait à envisager la vie comme à l'école, on serait bien plus heureux. Je pense cela sincèrement et, en vieillissant, je le pense de plus en plus. On devrait, comme les sages, arriver à envisager la vie comme un chemin d'école. Ce n'est pas toujours facile, malheureusement. Mais j'aimerais pouvoir le faire. Et pour le prochain spectacle, ou les prochains spectacles, encore une fois on va devoir retourner à l'école. »

« La troupe-école du Théâtre du Soleil », entretien avec Guy Freixe, dans *La Filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine. Une lignée théâtrale du jeu d'acteur*, Montpellier, L'Entretemps, 2014.

temps. Le temps de laisser venir, laisser entendre, laisser mûrir. Petite différence : chez nous, dès le premier jour, notre recherche cherche à s'appliquer. Et je dirais même que c'est beaucoup par l'application que nous cherchons, puisque nous devons tout de suite être dans l'action, c'est-à-dire dans le *drama*.

B.P.-V. : N'existe-t-il pas véritablement au Soleil une recherche fondamentale sur les formes théâtrales premières, comme ce fut le cas par exemple pour *Les Atrides* ?

A.M. : Oui, mais on la voit aussi dans *Une chambre en Inde*, peut-être moins dans *Les Éphémères* ou dans *Le Dernier Caravansérail*. Sur les trois heures trente du spectacle, il y a une heure de *Terukkuttu*², un théâtre musical chanté, dansé, parlé en tamoul auquel les comédiens ont consacré presque la moitié des huit mois de répétitions.

B.P.-V. : Le Soleil pratique une recherche sur l'universalité des bases des différents arts théâtraux orientaux, sur la création scénique d'un Orient imaginaire, mais également l'étude détaillée, concrète, de formes à reproduire – ainsi les deux grandes scènes extraites du *Terukkuttu* qui me rappellent la danse du Cerf tibétain que Duccio Bellugi-Vannuccini avait apprise pour *Et soudain, des nuits d'éveil*...

A.M. : La danseuse et chanteuse tibétaine Dolma Choeden, venue du TIPA³ de Dharamsala, avait passé cinq mois avec nous. Pour *Tambours sur la digue*, le musicien coréen Han Jae-Sok nous a transmis l'art du *chango*⁴. C'était un apprentissage extraordinaire. Les comédiens étaient parvenus à un très bon niveau

de percussions. Pour le *Terukkuttu*, nous avons eu la chance de rencontrer Kalaimamani Sambandan Thambiran et de l'avoir comme maître. Dès le premier jour, il nous a séduits et convaincus. Il est tellement savant, tellement magnifique quand il chante et quand il danse, il est tellement vrai et, donc, humble. Il faut de très bons maîtres pour que les comédiens acceptent la rudesse d'un tel enseignement. Et Sambandan est un très grand maître.

Nous n'avons jamais été, lui et moi, en rapport de force. Chaque fois que je lui demandais : « Est-ce que là, tu penses qu'on pourrait changer ceci, éviter telle répétition, clarifier cela ? », soit il répondait : « oui, je comprends, on peut le faire, sans rien abîmer », soit il m'expliquait pourquoi il préférerait ne pas le faire. Jamais il n'a essayé de m'intimider en se revendiquant dépositaire d'une culture. De sa culture, dont il aurait pu m'exclure. Au contraire, quand je proposais quelque chose d'intelligent, il était content, il acquiesçait : « Mais oui, bien sûr, bonne idée ! » et, très souvent, il me proposait encore mieux. Il comprenait que je veuille rendre les scènes compréhensibles à un public qui n'avait jamais vu de *Terukkuttu*, que je veuille que les spectateurs ne soient pas perdus ni ne croient assister à une espèce de fête folklorique. Et il savait que je ne voulais surtout pas vulgariser.

B.P.-V. : Quelle est la perspective de cette étude, de cet apprentissage ?

A.M. : Je vais oser dire que le théâtre est, à la fois, révolutionnaire et conservateur. Pendant la danse du Cerf, que Duccio dansait tous les soirs, je me disais : nous sommes en train de faire la seule chose que nous pouvons faire pour la culture tibétaine, c'est la répandre,

2. Le *Terukkuttu* est une forme théâtrale traditionnelle originaire du sud de l'Inde. Très ancienne, cette forme demeure vivante aujourd'hui. Joués et représentés par et pour les basses castes, les spectacles durent toute la nuit.

3. Tibetan Institute for Performing Arts.

4. Percussions coréennes.

la soutenir, la faire connaître. C'est l'activer, modestement, concrètement. La conserver jusqu'à ce que de jeunes Tibétains redécouvrent et reprennent leurs trésors. Aujourd'hui, je ressens un terrible sentiment de nostalgie pour le Tibet et sa culture. Je me dis que, peut-être un jour, il faudrait que nous fassions avec le *Lhamo*, l'opéra tibétain, ce que nous avons fait avec le *Terukkuttu*. Le problème, c'est que, si le *Terukkuttu* est encore très vivant au Tamil Nadu, le *Lhamo* semble moribond. Il faudrait faire vite.

B.P.-V : Peut-on parler d'appropriation ?

A.M. : Non, je pense que les comédiens se donnent, se laissent posséder, ils se dévouent, ils ne s'approprient évidemment rien. Ces accusations sont du bla-bla idéologique. Je pense au contraire qu'en faisant cela, les acteurs font ce pour quoi ils sont faits, c'est-à-dire comprendre et se laisser posséder par l'autre. Ils s'adonnent à leur art. Nous n'avons pas volé le *Terukkuttu* à Sambandan. Il nous l'a offert et d'une certaine manière, par notre obéissance et notre reconnaissance, nous le lui avons rendu. Je crois qu'il en est fier.

B.P.-V : La troupe n'est-elle pas un milieu propice pour la recherche théâtrale ?

A.M. : Je ne sais pas comment il peut y avoir de recherche théâtrale durable sans troupe. Sans troupe avouée ou non avouée. Il y a des gens qui, sans pouvoir subir la charge d'une troupe, travaillent toujours avec les mêmes.

B.P.-V : Comment inscris-tu le projet de l'École nomade dans cette recherche ?

A.M. : L'École nomade s'attaque à tous les sujets que nous venons d'aborder très brièvement. Elle ne prétend pas être un *workshop*, encore moins une *masterclass*. Elle s'attache à répondre à une interrogation sur notre propre façon de travailler qui est une sorte de mystère pour les gens de l'extérieur, en particulier pour les jeunes, mais aussi presque pour nous-mêmes. Ou plutôt sur la façon dont nous nous laissons travailler au fond, par cette question : « Qu'est-ce que c'est le théâtre ? Est-ce qu'il y a du théâtre ? Est-ce que c'est le théâtre ? » Quand nous avons décidé de faire cette École nomade, un peu différente de nos stages antérieurs, avec une équipe de comédiens qui viennent avec moi, justement pour montrer comment nous cherchions et pour chercher avec les élèves, je me suis rendu compte que c'était précisément cela que nous allions essayer de transmettre : une liberté très douloureuse parfois, très sévère au fond, une liberté de temps. Ce que nous avons essayé d'emporter avec nous, dans nos bagages, avec les deux ou trois malles de costumes, c'est aussi la liberté de s'amuser et de relier le théâtre aux jeux enfantins, de rappeler que cette activité que je considère comme étant, avec la musique, la plus ancrée dans la nature humaine, c'est un jeu, un jeu-offrande, un jeu sacré, un jeu dangereux – mais c'est un jeu. La question suivante est : comment crée-t-on un spectacle, par où commence-t-on ? Nous avons dit aux élèves : voilà, nous allons essayer de vous faire comprendre, de faire avec vous, de vous montrer

« Un comédien, comme tout artiste, est un explorateur ; c'est quelqu'un qui, armé ou désarmé, plus souvent désarmé qu'armé, s'avance dans un tunnel très long, très profond, très étrange, très noir parfois, et qui, tel un mineur, ramène des cailloux : parmi ces cailloux, il va devoir trouver le diamant et surtout le tailler. Lui donner une forme. Je crois que c'est cela que les comédiens appellent « l'aventure ». En tout cas, c'est ce que moi, j'appelle l'aventure. Descendre dans l'âme des êtres, d'une société, et en revenir, c'est la première partie de l'aventure. »

Extraits de rencontres avec les élèves du Centre national supérieur d'art dramatique (CNSAD) et de l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre (ENSATT) en 2008, repris dans l'ouvrage de Béatrice Picon-Vallin, *Ariane Mnouchkine*, Arles, Actes Sud Papiers, 2009.

comment nous travaillons, et en même temps nous devons avouer, en préambule, que nous ne savons pas très bien comment nous travaillons. Quand je n'ai pas le courage de vraiment écouter « les nouvelles venues de l'intérieur de moi », comme dit Eschyle, et venues de l'intérieur de tous les comédiens, quand je n'ai pas le courage de laisser flotter ces nouvelles qui s'entre-croisent, on n'avance pas. C'est donc cela qu'il fallait transmettre, ce mélange, ce flottement, cette liberté de flotter pendant un moment, mais avec une exigence formelle, avec les masques, avec des formes qui nous servent à trouver la forme, l'armature du spectacle. Il y a du tâtonnement qui est parfois un tâtonnement d'aveugle mais qui est souvent un tâtonnement de pâtissière ou de sculpteur. J'espère que nous leur laissons la conscience de cette tension : une liberté, une permissivité qui n'est pas flasque, molle, qui n'est pas une liberté insensée, mais une liberté qui cherche le sens.

B.P.-V. : Une liberté dans la soumission aux lois du théâtre ?

A.M. : C'est une liberté dans la dévotion aux lois du théâtre, plutôt qu'une soumission. La présence des comédiens du Soleil est très importante – pour que, par la complicité qui nous lie, nous puissions montrer comment ils traduisent ce que je demande, comment je réagis à leurs propositions. Les élèves sont témoins d'un travail, mais ils y participent aussi tout le temps. Au fond, tu sais ce qui les surprend le plus au début ? C'est le fait que les comédiens les aident dans les petites

choses, à s'habiller par exemple : ils voient les comédiens du Soleil s'entraider, leur enlever leurs bas, les aider à mettre des chaussures, un turban, et ils comprennent qu'il faut s'aider, que c'est une loi, que cela fait partie de l'art. J'ai senti à quel point cela les émeut et les trouble. Il faut faire, mais il faut surtout se laisser faire. ■